

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGCEN

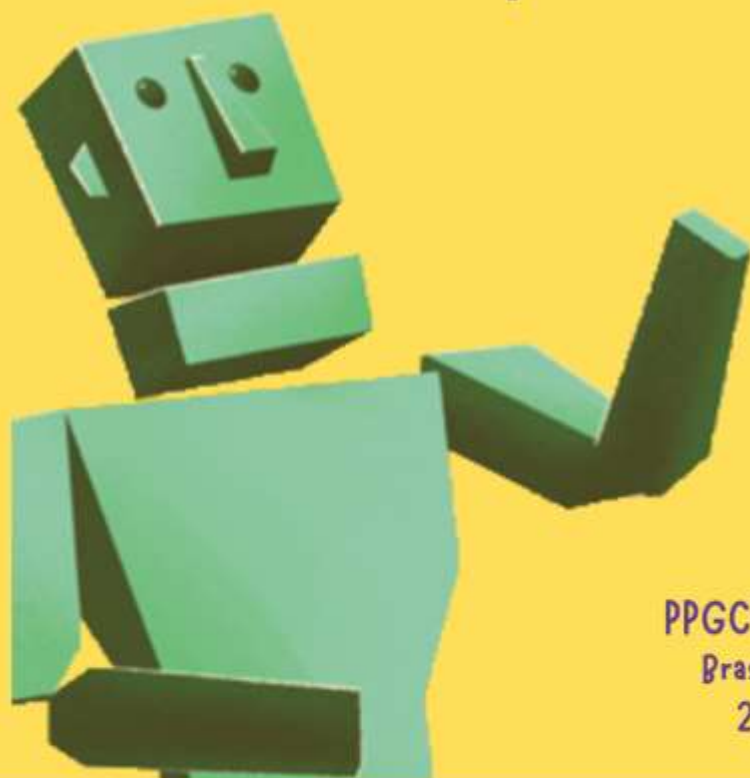
Teatro em Pequenos Formatos 35 anos do Teatro Lambe-Lambe

ANAIS

5º Seminário Internacional de
Teatro de Animação de Joinville

Organização
Fabiana Lazzari de Oliveira

ISBN
978-65-88507-13-1



PPGCEN – UnB
Brasília-DF
2025

© 2025 GP Laboratório de Teatro de Formas Animadas.- UnB



A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é dos autores.

1ª edição

Elaboração e informações:

Universidade de Brasília - UnB

Instituto de Artes - IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGCEN

Campus Universitário Darcy Ribeiro, Complexo das Artes CEP: 70.910-900 Brasília-DF,
Brasil Contato: (61) 3107-6134 Site: www.cen.unb.br E-mail: secretariapgcen@unb.br

Organização e diagramação:

Fabiana Lazzari de Oliveira

Comissão Científica:

Prof. Dr Alex de Souza (IFSC - Brasil)

Profa Dra. Fabiana Lazzari de Oliveira (UnB – Brasil)

Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC - Brasil)

Professor Dr. Valmor Nini Beltrame (UDESC - Brasil)

Prof. Tito Lorefice (UNSAM- Argentina)

Profa. Dra. Rossana Perdomini Della Costa Vellozo (UFRGS – Brasil)

Realização:

Projeto de Extensão e Grupo de Pesquisa (CNPq) Laboratório de Teatro de Formas Animadas – LATA - PPGCEN/ IdA /UnB;

Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense - CEART / UDESC;
6º ANIMANECO – Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Joinville



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

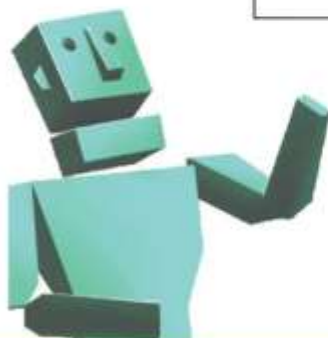
S471 Seminário Internacional de Teatro de Animação (5.º -
2024 : Joinville).
Teatro em pequenos formatos [recurso
eletrônico] : 35 anos do teatro lambe-lambe :
anais [do] 5º Seminário Internacional de Teatro
de Animação de Joinville / Organização: Fabiana
Lazzari de Oliveira. Brasília Universidade de
Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, 2025.
92 p. : il.

Inclui bibliografia.
Formato PDF.
ISBN 978-65-88507-13-1.

1. Teatro brasileiro. 2. Miniaturas. I.
Oliveira, Fabiana Lazzari de (org.) II. Título.

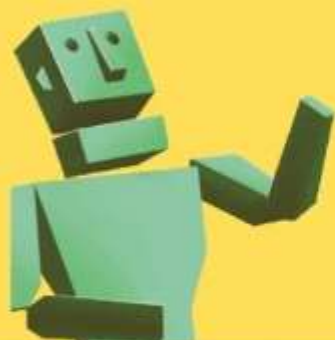
CDD 792.9(81)

Heloiza dos Santos - Bibliotecária - CRB1/1913



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO DOS ANAIS DO 5º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO	5
LA GRANDEZA DE LOS PEQUEÑOS TEATROS	
Horácio Tignanelli	8
COMO OS PEQUENOS FORMATOS ESTÃO TRANSFORMANDO OS FESTIVAIS DE TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL	
Mário Ferreira Piragibe.....	20
ARTE DA MINIATURA: RESISTÊNCIA E INTIMIDADE	
Paulo Balardim	26
14 JUGUETES POPULARES/ 14 CONCEPTOS TITIRITEROS	
Paco Parício	34
PEQUENAS PORÇÕES DE TEMPO	
Claudio Fontan.....	42
A PRESENÇA VIGOROSA DO TEATRO LAMBE-LAMBE NO 6º ANIMANECO	
Valmor Nini Beltrame	50
ABERTURAS DE MALAS DOS MESTRES NO 5º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO DE JOINVILLE	
Fabiana Lazzari De Oliveira	75
SOBRE 5º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO DE JOINVILLE	85



APRESENTAÇÃO DOS ANAIS DO 5º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO

O 5º Seminário Internacional de Teatro de Animação de Joinville, realizado entre 02 e 04 de agosto de 2024, consolidou-se como espaço de investigação dedicado ao tema “Teatro em Pequenos Formatos – 35 anos do Teatro Lambe-Lambe”. Estruturado por palestras e aberturas de malas com mestres do Teatro Popular do Nordeste, o encontro examinou transformações recentes das linguagens do Teatro de Animação, marcadas pelo hibridismo, pela transversalidade e pela busca por novas modalidades de relação entre obra e espectador. Nesta edição, as reflexões concentraram-se na síntese, na intimidade e na economia de meios como fundamentos estéticos e políticos da criação contemporânea.

A abertura conceitual do Seminário encontra ancoragem histórica no artigo de Horacio Tignanelli, *La Grandeza de los Pequeños Teatros*. Ao reconstruir a trajetória dos teatros de papel e toy theatres dos séculos XVIII e XIX, o autor demonstra que a miniatura é um dispositivo dramático estabelecido muito antes das experimentações contemporâneas. Sua investigação evidencia que o pequeno formato operou historicamente como forma doméstica de transmissão cultural, condensando narrativas e imagens por meio de estruturas reduzidas. Ao reposicionar a miniatura dentro de uma genealogia longa, Tignanelli fornece uma base imprescindível para compreender o atual interesse por dispositivos íntimos e portáteis.

A partir dessa fundação histórica, o texto de Mario F. Piragibe, *Como os Pequenos Formatos Estão Transformando os Festivais de Teatro de Animação no Brasil*, desloca o debate para o panorama nacional contemporâneo. Com base em uma pesquisa abrangente que mapeou 52 festivais ativos, Piragibe identifica que mais de 20% deles são dedicados ao Teatro de Animação em pequenos formatos, especialmente ao lambe-lambe. Essa presença significativa é interpretada como consequência de alterações estruturais nas formas de circulação, nas práticas curatoriais e na relação entre espectadores e eventos. A análise refuta explicações reducionistas que atribuem o crescimento do formato apenas

a fatores econômicos, destacando que sua expansão se vincula a transformações culturais mais amplas.

No plano conceitual, Paulo Balardim aprofunda a compreensão da miniatura como dispositivo estético-político no artigo *Arte da Miniatura: Resistência e Intimidade*. O autor articula contribuições de Bachelard e Certeau para argumentar que o pequeno formato atua como tática de resistência simbólica frente à monumentalidade urbana e às dinâmicas aceleradas da vida contemporânea. A caixa lambe-lambe, nesse contexto, não apenas contém uma dramaturgia condensada, mas reorganiza as condições de atenção, instaurando temporalidades íntimas e modos de presença que contrastam com discursos massificados. O espectador é convocado a uma relação singularizada, que reconfigura a experiência estética no espaço público.

Esse entendimento se expande para o campo do lúdico com Paco Paricio, cujo artigo *14 Juguetes Populares / 14 Conceptos Titiriteros* vincula brinquedos tradicionais a princípios fundamentais da manipulação. Ao relacionar gestos infantis à estruturação do Teatro de Animação — a mão-personagem, a surpresa, o movimento, os arquetípicos, a simplicidade mecânica — o autor demonstra que muitos fundamentos do pequeno formato derivam de práticas pré-teatrais e cotidianas. O pequeno, nesse caso, não se define apenas por escala material, mas por uma concepção dramática baseada na síntese e na eficácia expressiva.

A dimensão prática dessa síntese aparece no artigo de Cláudio Fontan, *Pequenas Porções de Tempo: Uma Intervenção Relacional*, que analisa a ação do Movimento 161 no espaço urbano durante o Animaneco 2024. Para Fontan, a intervenção urbana relacional reconfigura a percepção do espaço público ao interromper a rotina com imagens performativas de grande impacto simbólico. Embora visualmente expansivas, tais intervenções operam dentro da lógica dos pequenos formatos porque mobilizam duração breve, economia de dispositivos e reorganização da atenção. O autor demonstra que a miniatura deve ser entendida não apenas pelo tamanho físico do objeto, mas pelo tipo de relação que instauram com o espectador.

Essa articulação entre prática e teoria encontra continuidade no texto de Valmor Nini Beltrame, *A Presença Vigorosa do Teatro Lambe-Lambe no 6º Animaneco*. Beltrame contextualiza a Mostra Internacional de Teatro Lambe-Lambe dentro do festival e analisa diferentes obras apresentadas, destacando a plasticidade, a diversidade temática e a densidade simbólica da linguagem. Para o autor, o Teatro Lambe-Lambe constitui uma alternativa estética e pedagógica às formas tradicionais de entretenimento massificado,

ao instaurar temporalidades lentas e relações diretas, marcadas pela aproximação e pela singularidade do encontro. Sua leitura reforça o papel do lambe-lambe como agente de democratização do acesso à arte.

Por fim, o artigo de Fabiana Lazzari, *Aberturas de Malas dos Mestres no 5º Seminário Internacional de Teatro de Animação*, encerra estes Anais ao analisar as aberturas de Thiago Francisco, Tonho de Pombos e Carlinhos Babau. O texto evidencia a importância do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como conhecimento vivo e como sistema de transmissão intergeracional. A abertura de malas é interpretada como gesto pedagógico que articula memória, técnica, ética e comunidade. Ao colocar tradição e contemporaneidade no mesmo plano, Lazzari demonstra que o pequeno formato não se restringe a dispositivos contemporâneos, mas inclui expressões populares ancestrais baseadas na síntese e na oralidade.

Em conjunto, os artigos destes Anais revelam que os pequenos formatos constituem um campo expandido de criação, sustentado por raízes históricas, transformações culturais, investigações conceituais, práticas urbanas, fundamentos lúdicos e tradições populares. A miniatura, em suas múltiplas manifestações, do teatro de papel ao Teatro Lambe-Lambe, das intervenções urbanas às aberturas de malas, emerge como uma das forças estruturantes do Teatro de Animação no século XXI. Esses textos reafirmam que o pequeno formato não implica redução de complexidade, mas reorganização do olhar, do tempo e das relações entre artistas, objetos e espectadores. Ao condensar mundos em escalas reduzidas, o Teatro de Animação amplia horizontes estéticos e sociais, renovando sua capacidade de intervir criticamente na cultura contemporânea.

LA GRANDEZA DE LOS PEQUEÑOS TEATROS THE GREATNESS OF SMALL THEATRES

Horacio Tignanelli¹

Resumen

Se presenta una síntesis de la evolución de los teatros de pequeño formato (teatros de papel, teatros de juguete, etc.) desde las antiguas láminas de Épinal hasta los teatros de Pollock, los que, desde comienzos del siglo XX protagonizan y consolidan esta singular actividad de narración con objetos, luego convertida en un género teatral a partir de los aportes de García Lorca, de Falla y Lanz.

Palabras clave

Teatros de pequeño formato, Teatro de figuras, Teatros de Pollock, Teatros de juguete, Teatros de papel

Abstract

This paper presents a synthesis of the evolution of small-format theaters (paper theaters, toy theaters, etc.) from the early Épinal prints to Pollock's theaters, which, from the beginning of the 20th century, played a leading role and consolidated this unique form of storytelling with objects, later becoming a theatrical genre thanks to the contributions of García Lorca, Falla, and Lanz.

Keywords

Small-format theaters, Figure theater, Pollock's theaters, Toy theaters, Paper theaters

La aparición de los primeros teatros de papel

En la época victoriana, parte de la clase alta de Inglaterra vivía algo apartada de las ciudades en mansiones con jardines cruzados de senderos y arboledas. La casa principal tenía varios cuartos con amplios ventanales y enormes tapices suspendidos en las paredes.

¹ Compañía Teatral Ad Hoc – Buenos Aires (Argentina) Argentino, reside na cidade de Buenos Aires. Astrônomo, titeriteiro, dramaturgo e especialista em Arte-Educação. Montou mais de trinta espetáculos de teatro de animação com elencos e como solista. Muitas de suas obras foram publicadas e formam parte de várias antologias do gênero. É autor de dezenas de artigos e livros sobre ciência, popularização da ciência, didática e peças para teatro de bonecos.

Para las reuniones sociales se reservaba un salón con sillones y taburetes, alfombras y candelabros; había vitrinas que exhibían parte de la vajilla, trofeos y suvenires de sus viajes por el mundo. Completaba ese ambiente algunas mesas con adornos y, era habitual, también un piano junto a un atril con vistosos arabescos.

En esos salones solían realizarse las tertulias del té, los festejos familiares más importantes y, en oportunidades, el lugar se convertía en un espacio de juego que sólo algunas veces incluía a los niños de la casa. Era el sitio escogido para contar historias y relatar travesías. Quizás por eso, también era donde se realizaron las primeras representaciones de teatro doméstico en las que un adulto llevaba adelante la narración e interpretación de pasajes de una obra teatral mediante pequeños escenarios de papel.

En esa época, los viajeros (miembros de la familia anfitriona o no) se ofrecían para contar lo vivido en sus periplos y particularmente lo presenciado en los teatros de las ciudades visitadas; sus memorias daban cuenta de lugares y situaciones que el público espontáneo de aquellos salones familiares probablemente jamás conocería. La representación comenzaba cuando el narrador desplegaba sobre una mesa un cubículo de cartón coloreado en tonos pastel.

De apariencia magnífica, en su diminuta estructura se apreciaban figuras y detalles nunca imaginados por los espectadores (sobre todo por los niños). De pronto el cubículo se convertía en una caja escénica dotada de acción: él narrador *daba cuerpo* a su relato fantástico moviendo un grupo de pequeños personajes iluminados por candiles y candelabros.

Esa situación permanecería grabada en los espectadores con la impronta que sólo brinda un relato maravilloso contado por quien recrea y evoca historias presenciadas en otro tiempo y en otro lugar y que sorprendentemente remite a personas y culturas tan desconocidas como deslumbrantes.

Los teatros de cartón (o teatros de papel) seducían a aquellos niños privilegiados, al menos por dos razones:

- 1) El disfrute por participar de una de las pocas situaciones de encuentro familiar, distendida, donde adultos, jóvenes y niños se unían por la fantasía y el arte de una representación dramática de carácter ingenuo.
- 2) Era una situación esperada debido a que luego de la representación aquel teatro de mesa pasaría a manos de esos niños para convertirse en un *juguete prodigioso* en el que la historia escuchada en la tertulia se repetiría diez o cien veces hasta que los personajes – también de cartón – les inspiraran otras historias o hasta que un nuevo viajero regresara

con un *teatrino* diferente y en él surgiera una nueva representación.

Esa práctica familiar originaría tiempo después una técnica dramática que en el género teatral vinculado con los títeres y/o las representaciones con objetos (con o sin caja escénica) se denominaría también toy theatre (“teatros de juguete”). Pero no fueron actores ni dramaturgos quienes participaron de la génesis y desarrollaron los teatros de cartón, sino editores y “libreros”.

Historicidad de los teatros de pequeño formato

En rigor, desde un punto de vista cronológico las cajas escénicas de papel fueron sugeridas por el artista alemán Martín Engelbrecht en el siglo XVIII. Este pintor desarrolló una técnica de modelización tridimensional de paisajes (por ejemplo, representaba escenas bíblicas) con objetivos tanto educativos como de esparcimiento. En la actualidad los modelos de Engelbrecht se denominan “dioramas”. También, en la misma línea se encuentran, en Francia y un tiempo antes, las llamadas “Láminas de Épinal”; a tal punto ambas confluyen en su concepto que es difícil discernir la influencia de unas en las otras. Como sea, pasaría más de un siglo para que comenzaran a construirse auténticos teatros de cartón, algo que no sucedió en Alemania sino en la Inglaterra victoriana.

Durante los primeros años del siglo XIX en los principales teatros londinenses (cuya concurrencia era casi exclusivamente de personas adineradas) se repartía gratuitamente un “programa de mano” donde se brindaba una reseña de las obras en cartelera junto con los nombres de los actores que participaban de las mismas.

Sucedió que, algunos dueños de ciertos de teatros de Londres también ofrecían, a modo de recuerdo (¡y propaganda!) grabados con la estampa de los actores interpretando a sus personajes. Para parte de los londinenses (particularmente de clase alta) esas laminillas de seres teatrales se convirtieron en exóticos objetos de colección².

Ante esa situación un editor llamado William West imaginó que podría concretar un buen negocio y encomendó a John Green, uno de los aprendices en su imprenta, la elaboración de una serie de estampitas teatrales, la primera de su género en el mundo. Denominados “Juvenile Theatrical Print” los grabados de Green se convirtieron en uno de los juguetes más exitosos de la historia de Inglaterra.

² En forma semejante al efecto de las “figuritas” entre los niños de la actualidad.

En 1811, cuando West había completado 26 colecciones de personajes teatrales sin competencia, Green decide encarar un proyecto semejante al de su jefe y fabrica por su cuenta el que sería el primer teatro de papel. Ante la ocurrencia de su antiguo aprendiz, West amplificó su oferta y puso a la venta la primera obra del inminente *paper theatre*, denominada “Peasant boy” (El campesino).

Su nuevo producto contaba con escenarios, bastidores, personajes de cartón e incluía el guión dramático. West inició una colección de teatrinos con el nombre “Juvenil Drama”, una denominación que aún se usa como sinónimo de este género teatral.

West y Green compitieron durante poco tiempo ya que Green se retiró del mercado sin que se conozcan sus motivos. West continuó dedicado a los teatros de cartón durante el resto de su vida. Junto a él surgieron otros editores que comenzaron a producir productos semejantes ya que se trataba de un negocio de clientes exclusivos y en el que había bastante dinero en juego.

En 1832 Green volvió a la actividad *autoproclamándose* el inventor de los teatros de juguete, algo que nadie cuestionó a pesar de la acreditada trayectoria de West. Para entonces otros inversores³ producían modelos de *paper theatre* y rivalizaban por un público que aún continuaba siendo de élite.

Una vez más, Green acertó introduciendo un nuevo formato para los teatrinos: los hizo más pequeños y bastante más económicos. Su propuesta tuvo un éxito inmediato y consiguió atraer a sectores de la población para quienes hasta entonces los también llamados teatros de juguete (*toy theatre*) resultaban inaccesibles.

Luego que Green falleciera en 1860 uno de sus hijos intentó continuar su negocio, pero desistió luego de sobrellevar diversas dificultades. Abrumado vendió el stock impreso de su padre (personajes, escenografías y teatros) a John Redington quien se había desempeñado como agente de Green en sus últimos años y poseía una tienda con un aceptable nivel de concurrencia.

Redington continuó editando y vendiendo teatros de juguete hasta su muerte en 1876. Colocó 26 teatrinos en el mercado londinense cada uno con su respectiva obra: 19 heredadas de Green y 7 nuevas que él mismo adaptara de cuentos tradicionales y espectáculos de ópera.

³ Por ejemplo, Skelt, Park y Webbs. Todos ellos eran editores ajenos al mundo del teatro. Poseían tiendas en la zona del Covent Garden de Londres. En particular la empresa de Skelt llevó los teatros de juguete a tiendas del interior de Inglaterra, algo que no hacían sus competidores (hacia 1840).

Los Teatros de Pollock

Benjamín Pollock nació en Hoxton, un barrio pobre de Londres, en 1856. De joven trabajó en el comercio de pieles y fue entonces cuando comenzó a frecuentar el negocio de Redington, un poco porque allí conseguía buen tabaco (de contrabando) y otro poco porque estaba atraído por Eliza, una de las hijas de Redington.

Cuando Redington murió, Eliza heredó la tienda y se casó con Pollock, quien entonces abandonó las pieles y junto a su esposa sostuvo el negocio de teatros de juguete durante 60 años. No confiaron la construcción de sus teatrinos a nadie: el mismo Pollock imprimía en placas de cobre los grabados y las viejas ilustraciones de Green (paisajes, personajes, etc.) ya convertidas en clásicas del género.

Hacia 1880 comenzaron a distribuirse también teatrinos semejantes producidos por editores germanos y tal como sucedía con las muñecas y otros juguetes, en Londres poseer un *toy theatre* importado de Alemania era considerado un sello de distinción y prestigio social.

Los teatrinos alemanes se consideraban superiores a los ingleses en múltiples aspectos y poco a poco los editores londinenses fueron retirándose del mercado, imposibilitados de competir en calidad. De esta manera el tradicional teatro de juguete inglés⁴ fue confinándose tan sólo al negocio de Benjamín Pollock, cuyas ventas también descendieron drásticamente. Otro factor fue que vecina a su tienda se hallaba la librería de J. Webbs que ofrecía teatrinos importados. Pero un episodio protagonizado por el célebre escritor escocés Robert Louis Stevenson⁵ haría que creciera exponencialmente la fama y popularidad de Pollock.

De niño, Stevenson conoció los teatros de juguete en una tienda de Edimburgo (era de los que distribuía el editor Skelt). Hacia 1883, Stevenson recordó los antiguos juegos dramáticos de su niñez y decidió buscar nuevos teatrinos para recrearlos. Siguiendo la moda de los londinenses fue directamente al negocio de Webbs. Al parecer, en esa tienda, Stevenson tuvo una fuerte discusión con Webbs y se marchó desairado, sin adquirir nada.

Sin embargo, empedernido por adquirir un teatrino, se dirigió entonces a la tienda de Pollock, donde lo consiguió. Al año siguiente (1884) Stevenson publicó un artículo

⁴ Caracterizado por un diseño popular, coloreados a mano y con un repertorio de obras clásicas del teatro vernáculo.

⁵ Stevenson es autor de grandes clásicos de la literatura como “La isla del tesoro”, “Flecha negra” y “Dr. Jekyll y Mr. Hyde”.

sobre los teatros de juguete titulado “A Penny Plain and Twopence Coloured”⁶ en el cual no sólo ignoró a Webbs sino que advierte⁷: “Si amas el arte con locura, si amas el brillo de los ojos de un niño... ¡corre a la tienda de Pollock!”.

A partir de la aparición del texto de Stevenson el negocio de Pollock desbordó de artistas y personalidades de la cultura inglesa, el negocio prosperó y simultáneamente se afianzó el género como un nuevo arte teatral.

Hacia 1920 era habitual que muchas de las grandes estrellas de la escena londinense frecuentaran la tienda de Pollock. Allí se reunían Ellen Terry, Edward Gordon Craig, Gladys Cooper y Charles Chaplin, entre otros. En 1932 en el periódico “*The Star*” apareció la primera reseña histórica del “Juvenile Drama” destacando a Pollock como su precursor.

Desde 2007 en Internet⁸ está accesible una breve película de la *Gaumont Film Company* cuyo título es semejante al ensayo de Stevenson “Penny plain – Twopence Coloured. The romance of The Model Theatre”. Realizado a comienzos de la década de 1920 el film muestra a Benjamín y Eliza revelando los pasos de construcción de sus teatros de juguete. En la actualidad, también hay varios grupos en Facebook definidos por este género teatral⁹

En ocasión de su 80º cumpleaños (1936) se agasajó a Pollock con una gran exposición de teatros de juguete en el viejo “*Hotel George*” de Londres y se realizaron decenas de presentaciones de sus obras. Pollock no concurrió por hallarse enfermo. Murió al año siguiente y fue notable el espacio que ocupó la noticia de su deceso en “*The Times*”.

El matrimonio Pollock tuvo ocho hijos; tres de ellos intentaron continuar el negocio de los teatros de juguete: Guillermo, Luisa y Celina. Lamentablemente Guillermo murió tempranamente durante la Iª Guerra Mundial en 1918. Luisa acompañó a sus padres desde entonces coloreando las escenografías. Cuando Pollock falleció se sumó al equipo su hermana Celina. Entre ambas pugnaron por mantener la tienda, pero tuvieron grandes dificultades, sobre todo con la realización de las placas de impresión, por lo que dejaron de producir tanto estampas como teatrinos poco tiempo después.

⁶ Algo así como “Un penique en blanco y negro, dos peniques en color” que era la forma en que se promocionaban los productos. Este artículo está accesible en Internet desde el sitio http://en.wikisource.org/wiki/A_Penny_Plain_and_Twopence_Coloured.

⁷ “If you love art folly, or the bright eyes of children... speed to Pollock’s store!”

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=senXvAJWxgw&NR=1>

⁹ Por ejemplo: <https://www.facebook.com/groups/14957246229/>.

Al comenzar la IIª Guerra Mundial, Luisa y Celina le ofrecieron en venta el stock que les quedaba de teatrinos e ilustraciones al editor e historiador teatral George Speaight (1914-2005) quien firmó un acuerdo en 1944 con un anticuario y librero irlandés llamado Alan Keen¹⁰. En septiembre de ese año, durante uno de los bombardeos alemanes a Londres la tienda de Pollock quedó prácticamente destruida; permaneció en escombros hasta el fin de la guerra, cuando fue arrasada durante las tareas de demolición y reconstrucción de la posguerra.

Keen tenía una personalidad muy diferente a Pollock; mientras éste había sido un hombre cauto y discreto, el nuevo heredero de los teatrinos era extravagante. Keen crea una sociedad anónima que denomina Benjamín Pollock Limited y moderniza los teatros de juguete.

Keen mejoró las estructuras de los teatrinos, incorporó nuevas técnicas de color e imprimió no sólo los textos clásicos sino otros nuevos escritos especialmente para el género. Fundó un “club de teatros de juguete”, la primera asociación de ese estilo en el mundo. Publicó “*The High Toby*” de J. B. Priestly ilustrado por Doris Zinkeisen y recreó el “*Regency*”, primer teatro empaquetado desmontable con proscenio de baquelita y con diversas obras incluidas en la caja. También fabricó el clásico “Teatro Adelphi” como homenaje al barrio en el que se encontraba, uno de los más elegantes de Londres.

Hacia 1952, los enormes costos de las nuevas producciones de Keen le llevaron a la suspensión de pagos y consecuentemente a la desaparición de su empresa en 1952; desde entonces, la tienda de Keen permaneció cerrada, su correspondencia acumulada sin respuesta y el stock de teatrinos y estampas permaneció bloqueado en los anaqueles de su tienda clausurada.

En 1954 la inglesa Marguerite Fawdry al procurar nuevas obras para el teatro de juguete de sus hijos se enteró de la quiebra de la *Benjamín Pollock Limited*. En conocimiento de la pasión de Marguerite por los teatros de juguete y en vistas que el stock de teatrinos estaba almacenado intacto, los accionistas de la empresa de Keen le ofrecieron la opción de comprarlo; finalmente Fawdry se hizo cargo del legado de Keen y Pollock por una modesta suma de dinero. Poco después (1956) Fawdry decidió montar

¹⁰ Keen se hizo de 1200 placas grabadas de cobre y zinc, 60 placas de piedra y una litografía de imprenta, más de 170.000 hojas con paisajes y personajes, 13.000 retratos de actores teatrales y 15.000 libros de con obras. En particular, las placas usadas para la impresión cuando se entregaron a Keen se encontraban en perfecto estado; sin embargo, se conoce que Keen se quejó que debido a embalaje inadecuado para el almacenamiento produjo que muchas placas se arruinaran.

un nuevo espacio para mostrar retazos de la historia de los teatrinos de juguete y fundó el Pollock's Toy Museum en el centro de Londres.

Sobre el arte de los teatros de juguete

La denominación *teatros de juguete* como técnica teatral es una contracción de teatros de títeres de juguete (*toy puppets theatre*) y no debería confundirse con la estrategia de utilizar juguetes como intérpretes (ni a lo que actualmente aparece en muchas propuestas de *stop motion*).

La calificación “de juguete” deviene del destino posterior (infantil) que se le daba a los teatrinos, algo que también hablaba de lo perecedero que resultaban estos pequeños teatrinos.

También se los identifica como *teatros de papel* por los materiales con que eran realizados en el inicio de su historia; resaltamos que no deberían confundirse con otras técnicas (como el multicentenario kamishibay japonés, también con el papel como base). En la actualidad se han renovado los materiales con que se construyen las estructuras de teatrinos y personajes, solo se sostienen en papel y/o cartón las ilustraciones de figuras y decorados.

La técnica teatral como tal deriva directamente del uso costumbrista (familiar) de los primeros teatros de juguete. Los personajes se manipulan sobre el escenario del teatrino mientras se recitan sus parlamentos e incluso se dan indicaciones y/o detalles de la situación dramatizada de cada cuadro. En términos clásicos se trata de una técnica solista o bien para dos manipuladores, pero esta premisa hoy puede variar de acuerdo a la puesta en escena.

Por sus dimensiones necesariamente se trata de un teatro de pequeño formato o también un teatro de cámara (es decir destinado a un público reducido) y puede desarrollarse casi en cualquier espacio; por ejemplo, es habitual que el mismo escenario de un teatro convencional sea convertido simultáneamente en platea y tarima para las funciones. No obstante, en la actualidad suele ampliarse el número de espectadores instalando cámaras y proyectando cuanto sucede en el teatrino sobre pantallas ad hoc.

En esta técnica la estructura de los personajes se asemeja a la del teatro de sombras: son figuras de dos dimensiones. A diferencia de las sombras (donde las figuras quedan ocultas) en estos teatrinos se aprecian directamente la sustancia de los personajes, no sus siluetas.

Los personajes están erguidos sobre pequeñas bases, con las cuales se los

tracciona para desplazarlos mediante varillas planas. En realidad, todo sucede en el plano: bases y varas están apoyadas sobre el piso del escenario y la manipulación se produce por los laterales del teatrino. Durante la obra el movimiento de un personaje está limitado básicamente a entrar, posicionarse en cierto sitio y luego salir de escena (sin que puedan voltear para retirarse)¹¹, a lo sumo puede oscilar un poco en lugar (en la dirección de entrada/salida)¹².

La intervención dramática de los personajes se produce cuadro a cuadro (*frame to frame*) y su aspecto no cambia durante la escena independientemente del rol que siga en cada cuadro. Si el desarrollo hace imprescindible un cambio de aspecto en el personaje (vestimenta, postura, gestos, etc.) directamente se intercambia por otra figura semejante en el momento específico, volviendo a la anterior en el resto de las escenas¹³.

Las escenografías juegan un papel relevante en la configuración de un teatro de juguete. Cada escena tiene su propio panorama y se sustituyen de acuerdo a la sucesión de actos de la obra durante pausas en las que cae el telón del teatrino a modo de intervalo.

En sus orígenes, los teatros de juguetes eran iluminados con luz natural. Al pasar a convertirse en un objeto teatral comenzaron a construirse candilejas, erces y varaes adecuados donde se ubicaban velas y espejos; ya en el siglo XX los constructores incluían lamparillas eléctricas en los kits más lujosos.

En el presente hay diversos sistemas lumínicos asociados a los teatros de juguete con luminarias de diferente tipo (incluyendo leds, por ejemplo) y en los teatrinos más sofisticados incluso la planta de luces se regula y comanda por una computadora.

Una evolución semejante sucedió con el sonido: en los inicios eventualmente la narración era acompañada por música en vivo, a principios del siglo XX algunos editores vendían cilindros de Edison grabados con melodías para reproducir en sus fonógrafos; más adelante se fueron incorporando diversas estructuras sonoras (discos, grabadores, casetes, CD, etc.).

¹¹ Incluso hay teatrinos que en sus escenarios cuentan con canaletas por donde se desplazan las quillas unidas a la base de los personajes.

¹² En algunos teatrinos europeos los personajes se introducen mediante pértigas verticales. En esta variante, el manipulador acciona los personajes desde arriba del teatro

¹³ No es usual, pero hay constructores de personajes que han incluido pequeñas clavijas en algún punto del cuerpo del personaje (en un hombro, la cabeza o una pierna) de modo que mediante finos hilos que corren adheridos a las varillas de tracción pueden mover esa parte.

La expansión de los teatros de pequeño formato al resto del mundo y el nacimiento del género teatral

En paralelo al impulso de los teatros de juguete en Inglaterra, en la Europa continental también nacía la afición por las representaciones domésticas; en poco tiempo el género se extendió a toda América.

Desde sus inicios hasta la actualidad, diversas personalidades dedicaron parte de su arte al toy theatre; mencionamos algunas de ellas: Johann Goethe, A. Jacobsen, Jane Austen, Hans Andersen, Charles Dickens, Henrik Ibsen, Lewis Carroll, Oscar Wilde, Richard Strauss, Nina Efimova, Jacinto Benavente, Gilbert Chesterton, Walt Disney, Frida Kahlo, Laurence Olivier, Ingmar Bergman, Pablo Picasso, Laurence Olivier, Orson Wells y Andrew Lloyd Webber entre muchos otros.

En el cine los teatros de juguete hicieron apariciones en numerosas películas como *“La Marsellesa”* (J. Rendar, 1937), *“El Gatopardo”* (L. Visconti, 1963), *“Fanny y Alexander”* (I. Bergman, 1982), *“Té con Mussolini”* (F. Zeffirelli, 1999) o *“Frida”* (J. Taymor, 2002) entre otras.

En América Latina los teatros de juguete llegaron primero de la mano de adinerados ingleses que los traían como recuerdo londinense para los niños de las familias afincadas en diferentes países de la región; de estos primeros teatrinos contamos con muy poca información. Los pocos teatrinos que aún se conservan en Argentina (como “reliquia” familiar, exótica antigüedad o bien como pieza de museo del género) llegaron a nuestro país fundamentalmente desde España. En ese país los editores más importantes fueron de Barcelona: las empresas “Paluzie” y “Seix Barral”, los cuales merecen un párrafo aparte.¹⁴

Los “teatrins” catalanes se conocían como “teatros de papel” y más tarde por el nombre comercial que les dió Seix Barral: “El Teatro de los Niños”. La calidad de sus productos generó su reconocimiento en el ambiente teatral convirtiendo rápidamente a Seix Barral en un referente de excelencia en el género. Incluso produjeron teatrinos exclusivos para el exigente mercado inglés, para entonces impresionado por la producción catalana¹⁵ Con motivo de la IIIª Exposición Internacional de Juguetes (1917) los teatrinos españoles fueron premiados como el juguete que reunía más cualidades artísticas; el

¹⁴ En particular desde 1915 Seix Barral prácticamente se adueñó del mercado español de estos teatros.

¹⁵ Además de la calidad de impresión de los teatrinos españoles, existía una gran diferencia entre las obras dramáticas que se continuaban editando en Inglaterra y las fantásticas historias que proponía Seix Barral en sus productos.

Teatro de los Niños de Seix Barreal siguió fabricándose hasta 1953 y en la actualidad se ha convertido en una valiosa pieza para coleccionistas de todo el mundo. Eventualmente algunos de los teatros catalanes se hallaban en las principales librerías de la Buenos Aires como en algunas otras capitales latinoamericanas.

Los teatros de papel también fueron de interés del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca. Uno de los principales cultores contemporáneos de los teatros de papel, el francés Alain Lecucq, señala que es con García Lorca cuando nace el nuevo género teatral fundado sobre estos teatrinos, incluso fecha su aparición el 6 de enero de 1923, poco más de cien años atrás.

Para esa época, García Lorca había incorporado con cierta frecuencia, diversos teatrinos a su compañía teatral “Los títeres de cachiporra”. Por entonces, era habitual que García Lorca y otros artistas se reunieran en el café “*La Alameda*”, en la ciudad de Granada (España), y participaran con diversas propuestas artísticas de las “Tertulias Literarias” de “*El Rinconcillo*” de ese lugar.

En particular, García Lorca armó un grupo junto a los célebres Hermenegildo Lanz, artista plástico y escenógrafo, y Manuel de Falla, músico y compositor. Con ellos tramaron y llevaron adelante una tarea fundacional para los teatros de papel, cuya primera función la dieron en “*El Rinconcillo*” aquel 6 de enero de 1923. Los tres artistas consiguieron aunar en una histórica representación de textos clásicos y populares, música antigua y vanguardista, más un tratamiento de la escena que conectaba la tradición con los movimientos plásticos del momento.

Así, los títeres y teatros de pequeño formato se convirtieron en el motor para fusionar música, literatura y artes plásticas, lo popular con lo culto y la tradición con la contemporaneidad, dando lugar a la irrupción de un nuevo lenguaje teatral que, aunque tardaría décadas, hoy se halla consolidado internacionalmente.

¿Cómo describir esta transformación realizada por García Lorca, Lanz y de Falla? Podemos mencionar los siguientes rasgos sobresalientes:

- ✓ Demostraron que los teatros de papel y todos sus elementos (escenografías, personajes, obras, etc.) podían ser desarrollados por los propios artistas, es decir, ya no eran las impresiones y reimpresiones que dependían exclusivamente de los intereses de las editoriales.
- ✓ No presentan sólo piezas clásicas. Las obras son originales o bien representan tradiciones populares que reflejan la sociedad y la época del público circunstancial del teatro.

- ✓ El espectáculo no se reduce únicamente al pequeño teatrino ni se sostiene en la narración de los manipuladores, las acciones se dan dentro y fuera del espacio escénico del teatro. Se rompen todas las proporciones establecidas por la tradición del género.
- ✓ En la escena se juntan personajes que pueden ser fantásticos y/o místicos, ficticios y/o reales, abstractos o figurativos, dinámicos y/o inmóviles, incluso pueden repetirse y/o multiplicarse a gusto del autor.
- ✓ Las figuras comienzan a abandonar su esencia *bidimensional* y surgen los primeros personajes *tridimensionales*.
- ✓ Lentamente el narrador circunstancial deja su rol ante el actor, el poeta, etc.

Así, en la actualidad, existen muchas compañías teatrales dedicadas a este género en todo el mundo, hay revistas especializadas en el género, teatros que sólo muestran obras con teatrinos de juguete o de papel, y festivales nacionales e internacionales dedicados exclusivamente a este arte.

**COMO OS PEQUENOS FORMATOS ESTÃO TRANSFORMANDO OS
FESTIVAIS DE TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL¹⁶****HOW THE SMALL FORMATS ARE TRANSFORMING PUPPETRY
FESTIVALS IN BRASIL**Mario Ferreira Piragibe¹⁷**Resumo**

O texto se propõe a abordar o fenômeno da difusão dos teatros de animação em pequenos formatos, dentre os quais se destaca o teatro de Lambe-Lambe, no ambiente de festivais de Teatro de Animação no Brasil. Algumas afirmações produzidas a partir do senso comum que buscam explicar essa difusão são confrontadas com dados produzidos pelo mapeamento de festivais de teatro de animação no Brasil empreendido pelo autor, de modo a buscar uma reformulação dos motivos especulados.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos; Teatro de Animação em miniatura; Festivais de Teatro de Animação; Teatro Lambe-Lambe.

Abstract

The text aims to address the phenomenon of the diffusion of small-format puppetry shows, among which Lambe-Lambe Theater stands out, in the landscape of puppetry festivals in Brazil. Some common-sense statements produced seeking to explain this diffusion are confronted with data produced by the mapping of puppetry festivals in Brazil undertaken by the author, in order to seek a reformulation of the speculated reasons.

Key words: Puppetry; miniature puppetry; Puppetry festivals; Lambe-Lambe theatre.

¹⁶ Este trabalho é um desdobramento da pesquisa de pós-doutorado Festivais de Teatro de Bonecos: impactos da difusão do teatro de animação no Brasil, realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio da bolsa de Pós-Doutorado Sênior (PDS) conferida a partir da Chamada CNPq n.32/2023 – Bolsas no país.

¹⁷ Professor efetivo do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Ensina e pesquisa o Teatro de Animação e as Materialidades da Cena Teatral.

A reflexão aqui oferecida é parte dos resultados da pesquisa que vem sendo conduzida em nível de pós-doutorado sobre impactos dos festivais de Teatro de Animação no Brasil. O recorte deste texto se assenta sobre a presença dos pequenos formatos em Teatro de Animação em festivais e mostras contemporâneas dedicadas às artes bonequeiras do nosso país, e visa oferecer algumas reflexões sobre tal presença de modo tanto a identificar algumas falácias quanto apontar conexões deste panorama com um contexto mais amplo, que envolve aspectos relativos a transformações profundas nos hábitos culturais brasileiros.

O estudo mais amplo sobre o atual panorama dos festivais de Teatro de Animação no Brasil partiu de um trabalho de mapeamento dos festivais dedicados às linguagens do Teatro de Animação em atividade, ocorrido em diversas etapas. A primeira delas foi a organização de uma enquête proposta pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), realizada ao final do ano de 2023¹⁸. Os resultados da enquête, após organizados, sofreram adaptações e ampliações, tanto nas perguntas quanto na base de dados. Às perguntas da enquête original foram adicionadas outras elaboradas a partir dos objetivos da pesquisa; os eventos registrados originalmente sofreram alterações mediante adequação aos critérios de exclusão e inclusão de dados para uma listagem de festivais e eventos de circulação: que estivessem em atividade e tivessem em caráter exclusivo ou principal as linguagens do Teatro de Animação.

Concomitantemente a isso iniciou-se um processo de *busca ativa* de festivais e eventos periódicos por meio de ferramentas tais como redes sociais, grupos de mensagens (Whatsapp), trocas diretas em visitas a festivais e, principalmente, contato telefônico com produtores. Essa etapa tinha como objetivo principal a obtenção das respostas adicionadas no processo de ampliação do questionário; a ampliação da quantidade de eventos era um objetivo incidental, mas levou em um momento à quase duplicação do número inicial. O levantamento *bruto* identificou aproximadamente 70 diferentes atividades, que foram, ao cabo de análise e aplicação dos critérios de exclusão, restritas a 52. Apenas após a conclusão dessa etapa foi possível realizar os trabalhos de organização e comparação dos dados obtidos, que sustentam parcialmente a argumentação que será encadeada a seguir. A descrição desse processo se faz fundamental para que compreendamos o necessário processo caro à construção do conhecimento em que se transita da impressão para a informação.

¹⁸ Faço aqui um agradecimento pela parceria generosa da ABTB para com esta pesquisa, sobretudo nos nomes de Beth Bado e Andreisson Quintela, vice-presidente e presidente da gestão 2023-2025.

No ano de 2024, a 6ª edição do Festival ANIMANECO, Festival Internacional de Teatro de Bonecos, na cidade de Joinville, Santa Catarina, homenageou os 35 anos desde a primeira apresentação de Teatro de Lambe-Lambe, criado por Ismine Lima e Denise di Santos, com a apresentação de 35 diferentes espetáculos dessa modalidade, um para cada ano desde a sua fundação. A essa celebração podem ser atribuídos outros motivos. O trabalho de mapeamento dos festivais brasileiros de Teatro de Animação mencionado acima apontou que entre os 52 eventos periódicos e festivais de Teatro de Animação em atividade no Brasil, 11 são exclusivos de Teatro de Animação em pequenos formatos, dentre os quais figura como formato mais proeminente, o Teatro de Lambe-Lambe. Ou seja, mais de 20% dos festivais de Teatro de Bonecos acontecendo hoje em nosso país são eventos dedicados prioritariamente aos pequenos formatos. Se considerarmos a sua atestada (mas não precisamente quantificada) presença em outros festivais dedicados ao Teatro de Sombras, aos bonecos populares, às variadas linguagens do Teatro de Animação, ao teatro para as infâncias, ao teatro de rua, ou simplesmente ao teatro, percebemos estar diante de uma presença que não pode ser ignorada.

Alcançar com clareza e precisão os motivos dessa alta difusão e provável dominância é tarefa bem mais árdua que levantar e comparar características dos festivais de teatro de bonecos em atividade no Brasil. O que se propõe a partir de aqui é navegar por meio de impressões trocadas, conclusões apressadas e observações que, por sua própria natureza, são parciais, imprecisas e mediadas pelas paixões de quem olha, mas, que em sua incompletude e radical humanidade, nos contam histórias e apontam caminhos para entendimentos de valor.

Ao olhar apressado pode parecer que os teatros de Lambe-Lambe e os palcos em miniatura para poucos espectadores seriam versões rebaixadas dos chamados *teatros tradicionais*; mais baratas para se construir e circular, livres da necessidade de emprego de uma dramaturgia sofisticada, dos gastos mais altos em cenografia, do equipamento, do transporte e do convívio, nem sempre harmonioso, com equipes de trabalho. Por sob os questionamentos acerca da qualidade artística dos espetáculos em miniatura mostrados em suas caixas-teatro, que, via de regra, sofrem dos mesmo altos e baixos que repertórios de espetáculos oferecidos para todas as configurações de teatro existentes, é possível perceber um temor de que esses pequenos teatros estejam reduzindo a viabilidade de espetáculos com estruturas mais complexas, e não apenas fechando as portas dos sistemas de circulação para produções mais caras, e impondo uma linguagem teatral alegadamente individualista e acelerada.

Talvez eu esteja, como se diz, *atacando um espantalho*, apesar de haver colecionado esses argumentos ao longo de participações em festivais, seminários e discussões. Ainda assim, por prudência investigativa, assumo a autoria dessas especulações como procedimento argumentativo.

E, como autor desses questionamentos, os tomos por ilações com cuja origem é possível compreender ou mesmo simpatizar, ao tomá-las por impressões, até mesmo temores. Ainda assim são expressões de subjetividades que não terão como serem confirmadas ou dissipadas sem o suporte de dados objetivos.

Supor que a dominância de apresentações em pequenos formatos são forçosamente escolhas pelo barateamento de custos é hipótese que precisa ser submetida a um exercício quantitativo, como o de comparação de custos de produção de teatros de Lambe-Lambe com espetáculos não identificados com os pequenos formatos, o que é uma tarefa árdua. Outro exercício útil seria estabelecer e comparar um quociente resultante dos recursos empregados em tempo, material, pessoal e serviços com o potencial de receita e circulação de cada modelo de espetáculo. O potencial de longevidade de cada trabalho deveria ainda ser levado em consideração. Outro aspecto a ser considerado seria o alcance de público dos diferentes formatos; em quanto tempo um artista de Lambe-Lambe seria capaz de atender a um público de, digamos, 100 espectadores e 60 minutos de duração. Trata-se de uma tarefa muito desafiadora, posto que a própria diferenciação dos formatos em comparação já se constitui num problema difícil de ser resolvido.

Talvez seja aconselhável partir de circunstâncias mais facilmente quantificáveis: qual a avaliação de programadores e produtores de festivais sobre custos e logística do suposto processo de substituição de espetáculos considerados maiores por teatros de animação em pequenos formatos? Esta pesquisa não tem a informação sequer se o processo mencionado é reconhecido pelos festivais, muito menos se ocorre como substituição integral, parcial, ou como adição de repertório, mas acredita que compreender essa situação precisa passar pelo entendimento das motivações financeiras, logísticas e artísticas dos festivais e espaços de apresentação. Encerro momentaneamente este assunto com a pergunta: quantas apresentações em pequeno formato seriam necessárias para entreter um público de 300 pessoas por, digamos, duas horas? Quais estratégias de captura de atenção devem ser empregadas, a partir de qual estrutura, demandando aos artistas quanto tempo de dedicação às apresentações? Enquanto essas perguntas permanecem para serem devidamente respondidas, gostaria de abordar outros aspectos dessa discussão, ligeiramente menos especulativos.

O mapeamento dos festivais de Teatro de Animação em atividade no Brasil dá conta de que os 11 eventos periódicos dedicados prioritariamente aos pequenos formatos em Teatro de Animação e ao Teatro Lambe-Lambe tem como responsáveis pessoas e indivíduos já dedicados à essa linguagem em sua esmagadora maioria, tais como Denise di Santos, Inecê Gomes e Jacques Beauvoir, Amara Hurtado (As Caixeiros), Jô Fornari (Cia. Andante), Cia. Plastikonírica e o Grupo Girino. Essa informação oferece com relativa clareza o entendimento de que o número relevante de festivais e encontros dedicados a esses formatos não é resultante de um movimento de substituição, mas de adição de eventos, criados e produzidos em quantidade notável por praticantes com o fito de promover a circulação e o intercâmbio dentro da comunidade.

A isso podemos ainda adicionar brevemente a discussão sobre as transformações dos hábitos culturais brasileiros, mencionando o estudo anual empreendido pelo Datafolha e o Instituto ITAÚ Cultural (2023), que indica, sobretudo entre as camadas mais jovens da população, a dominância de hábitos de cultura mediados por plataformas digitais, de curta duração e fruição individual, ao passo em que aponta que o hábito do atendimento ao edifício teatral vem perdendo relevância progressivamente.

Essa perda de relevância pode ainda ser parcialmente entendido a partir de outro estudo, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE, 2015) que demonstra uma redução constante dos municípios brasileiros dotados de equipamentos de cultura (teatros, cinemas, bibliotecas)¹⁹. É de se supor, a partir dessa informação, que estruturas mais adaptáveis e portáteis levem certa vantagem em relação a outras de transporte e montagem mais custosa. Ainda assim os dados são insuficientes para a formulação de afirmações categóricas sobre a difusão dos pequenos teatros; precisamos compreender que os indícios levantados são incompletos e muitas vezes retratam uma situação que pode ser provisória, ou que a leitura dos números ainda não contemple variáveis importantes.

Ao cabo de tanta especulação é possível que a grande presença de Teatros de Lambe-Lambe em festivais de Teatro de Animação se dê pelo fato de que este se trata de um formato muito adequado à dinâmica dos festivais: as apresentações conseguem se deslocar na direção do público, e raramente se apresentam em um número pequeno de atrações simultâneas, o que, além de oferecer ao público uma experiência estimulante,

¹⁹ O estudo mencionado demonstra de maneira mais evidente o processo de migração dos suportes culturais presenciais para o ambiente digital, mas tampouco é favorável à causa das salas de teatro, cujo crescimento não acompanha o aumento populacional relativo.

promove um ambiente de proximidade entre os artistas, facilitando assim intercâmbios e contribuindo para a criação de um senso de identidade coletiva.

O fenômeno da difusão dos teatros de animação em pequeno formato pode ser o produto de uma comunidade de artistas estimulada pela potência da sua associação, pode ser a consequência das transformações das concepções de experiência teatral motivadas por causas tanto econômicas quanto culturais, pode ser uma alternativa às dificuldades enfrentadas por artistas de prover seu sustento a partir de outros formatos de produção. Pode ser tudo ou nada disso. O que parece evidente diante dessa discussão é que passamos por transformações nos modos como produzimos e fazemos nossa arte circular. E não podemos nos furtar a tentar compreender esse movimento com clareza e responsabilidade, ancorados mais nos dados que em nossos medos e paixões. Precisamos produzir mais conhecimento.

Referencias

FRIQUES, Manoel Silvestre. Edital é pouco, meu prêmio primeiro: uma análise do "mercado" teatral brasileiro. In: Friques, M. S.: **Teatro brasileiro: engenharias, políticas, economias e gestões**. Rio de Janeiro: NUMA, 2022, p. 86-128.

FUNDAÇÃO ITAÚ; DATAFOLHA. **Hábitos Culturais**. 4ª edição. 14/12/2023 [25/07/2024]. Disponível em: <<https://www.fundacaoitau.org.br/observatorio/habitos-culturais-2023---4-edicao>>. Acesso em 08/08/2024.

IBGE. PERFIL DOS MUNICÍPIOS BRASILEIROS: 2021 / Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: Ministério da Economia; IBGE, 2022. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101985.pdf>>. Acesso em 14/08/2024.

_____. PERFIL DOS ESTADOS E MUNICÍPIOS BRASILEIROS: CULTURA: 2014 / IBGE, Coordenação de População e Indicadores Sociais. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf>>. Acesso em 14/08/2024.

ARTE DA MINIATURA: RESISTÊNCIA E INTIMIDADE
THE ART OF MINIATURE: RESISTANCE AND INTIMACYPaulo Balardim²⁰**Resumo:**

O texto explora como os espetáculos de pequeno formato atuam como uma ferramenta de reconexão e resistência poética no ambiente urbano. Ao examinar e comparar a história de formas como o *Peep Show*, *Toy Theatre* e *Kamishibai*, a análise destaca como o Teatro Lambe-Lambe, em particular, utiliza a caixa como um portal para narrativas íntimas e a visualização solitária como uma forma de intensificar a conexão entre o artista e o espectador. A miniatura, assim, é interpretada como uma "tática" (Certeau, 2008) que se contrapõe à velocidade e a monumentalidade da cidade.

Palavras-chave:

Miniatura, Teatro Lambe-Lambe, Cenário Urbano, Intimidade Pública, Resistência Poética.

Abstract:

The text explores how small-scale performances act as a tool for reconnection and poetic resistance in the urban environment. By examining and comparing the history of forms such as the *Peep Show*, *Toy Theatre*, and *Kamishibai*, the analysis highlights how Teatro Lambe-Lambe, in particular, uses the box as a portal for intimate narratives and solitary viewing as a way to intensify the connection between the artist and the spectator. The miniature is thus interpreted as a "tactic" (Certeau, 2008) that counters the speed and monumentality of the city.

Keywords:

Miniature, Lambe-Lambe Theater, Urban Landscape, Public Intimacy, Poetic Resistance.

²⁰ Professor Associado na área de Prática Teatral - Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Artes, Design e Moda - CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Doutor em Artes Cênicas (PPGT - UDESC/2013).

Assim, o minúsculo, porta estreita por excelência, abre um mundo. O pormenor de uma coisa pode ser o signo de um mundo novo, de um mundo que, como todos os mundos, contém os atributos da grandeza. A miniatura é uma das moradas da grandeza.

(Bachelard, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 158)

A subversão do espaço urbano

O cenário urbano, em sua complexidade, transcende uma configuração física para se estabelecer como um organismo dinâmico, um lugar repleto de narrativas e interações sociais. A apropriação do espaço público por meio de manifestações artísticas não apenas reconfigura a percepção do ambiente, mas também atua como um agente de subversão e reconexão em uma sociedade cada vez mais fragmentada. Sob essa ótica, podemos pensar que a criação e apreensão de miniaturas neste contexto podem apontar um caminho para a compreensão de como a intimidade e o ínfimo podem dialogar com a vastidão e a dispersão urbana.

Vale relembrar que os objetos ópticos desenvolvidos no período conhecido como pré-cinema (tais como o Zootropo, 1834, o Praxinoscópio, 1888, e o Fuzil Fotográfico, 1904)²¹, entre tantas outras manifestações históricas, como os *Peep Shows* que se tornaram populares nos séculos XVII, XVIII e meados do século XIX na Europa, o *Toy Theatre* (Teatro de Brinquedo Vitoriano, século XIX) e o *Kamishibai*, que se difundiu no Japão nos anos 1930, (apenas para citar algumas) pavimentaram o caminho para inovações como o Teatro Lambe- Lambe, originado no Brasil em 1989. Cada uma dessas formas de arte, embora distintas em seu propósito e mecanismo, compartilha o compromisso com a criação de "pequenos mundos" que desafiam a escala convencional, convidando o espectador a uma imersão e apreciação pessoal.

Se pensarmos no teatro de rua, no qual atores utilizam palcos ou mesmo interagem com a paisagem da cidade, podemos identificar o elemento teatral operando por meio de uma "ruptura espacial" provocada pelo olhar do espectador, que faz emergir a ilusão (Féral, 1998 *apud* Leonardelli, 2012)²², introduzindo o evento artístico no

²¹Informações disponíveis em: LESSA, Bruna; CASSETTARI, Mário. O Pré-Cinema e suas Redescobertas na Contemporaneidade: Um Estudo Comparado. *Anagrama*, São Paulo, Brasil, v. 5, n. 4, p. 1–14, 2012.

DOI: 10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2012.35656. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anagrama/article/view/35656>. Acesso em 05/08/2025.

²² LEONARDELLI, Patricia. Teatralidade e Performatividade: espaços em devir, espaços do devir. *Cena*, [S. l.], n. 10, 2012. DOI: 10.22456/2236-3254.20891. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20891>. Acesso em 05/08/2025.

cotidiano do transeunte. Em contrapartida, os dispositivos e teatros dentro de caixas, como ocorre com os exemplos citados, empreendem uma estratégia particular: eles convidam o espectador a ingressar em um mundo miniaturizado, que parece estar protegido da macro realidade urbana. A caixa, nesse contexto, funciona como um portal para um universo ficcional, proporcionando uma experiência paradoxal de contemplação íntima que, embora inserida num ambiente público, induz o observador a submergir na ficção apresentada dentro dela, alienando-se do espaço externo por alguns minutos. Ao mesmo tempo, este observador se torna objeto de observação pelos transeuntes do ambiente externo que o cerca, fazendo com que ele também se torne parte do acontecimento.

A peculiaridade de visualização dessa forma de espetáculo, feita por apenas um único espectador, através de uma abertura, estabelece um vínculo diferenciado entre ele e o artista, um engajamento que contrasta com interações urbanas feitas para um grande público. Essa dinâmica cria um foco de presença e atenção em meio à dispersão, e reforça a premissa de que a potência cênica não reside na escala, mas na intensidade da conexão estabelecida.



Figura 1- Un gran Tutirimundi (Mundinovi o Mundo Nuevo), junto al arco mayor de la Puerta de Toledo de Madrid Óleo de Ángel Lizcano (1880). Fonte: <https://www.titeresante.es/2018/06/tutilimundi-carabanchel-teatros-en-miniatura/>, acesso em 05/08/2025.

A miniatura como ferramenta de resistência simbólica

O ato de miniaturizar o mundo pode ser interpretado como uma forma de resistência poética à monumentalidade e à opressão da cidade. A filosofia de Gaston

Bachelard (2003)²³ sobre a imaginação miniaturizante sugere que o pequeno é capaz de condensar e enriquecer valores, conferindo ao observador uma sensação de apropriação simbólica da realidade. "Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturizá-lo"²⁴, ele afirma, destacando o poder da miniatura de evocar e controlar o distante.

Apropriando-se também da perspectiva de Michel de Certeau²⁵ e traçando um paralelo, o teatro em miniatura pode ser compreendido como uma das "táticas" do cotidiano que se contrapõem às "estratégias" do poder. A Caixa miniaturizada é, em si, um dispositivo de reencantamento e fuga, uma manifestação de resistência que profana o tempo e o espaço convencionais. Ao oferecer um momento de alegria e contemplação que se dilata, ela se insurge contra a velocidade da vida urbana, permitindo que o espectador se "engrandeça" em um universo utópico.

As raízes históricas das apresentações em pequeno formato demonstram uma busca contínua por experiências visuais focadas e íntimas. Desde os *Peep Shows* (também conhecidos como *Raree Show* ou *Peep Box*) que fascinavam com ilusões de profundidade, passando pelos teatros em miniatura, *Toy Theatres* vitorianos que democratizavam o acesso à cultura e serviam como valiosos registros históricos, até o *Kamishibai* japonês, que se adaptava às ruas para contar histórias e disseminar informações. Cada uma dessas formas, com suas particularidades de visualização e interação, contribuiu para a compreensão de como a escala e a proximidade podem intensificar o engajamento do público.

O Teatro Lambe-Lambe (criado por Denise di Santos e Ismine Lima) se destaca por sua capacidade de transformar uma inspiração funcional – a caixa dos fotógrafos de rua – em um palco para narrativas íntimas e secretas. Suas características essenciais, como a caixa confinada, a pequena abertura para receber o olhar do espectador único e a curta duração do espetáculo, são componentes de um pequeno formato meticulosamente projetado para maximizar o impacto artístico. O papel das artistas, que são simultaneamente designers, construtores, técnicos e contadores de histórias, sublinha a natureza holística e profundamente pessoal dessa forma de arte.

Além de sua sofisticação artística e técnica, o Teatro Lambe-Lambe pode ter

²³ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

²⁴ Idem, p.158.

²⁵ CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

impacto social e educacional profundo, servindo como um espaço para abordar questões sociais sensíveis e fomentando a empatia em um nível pessoal. Suas aplicações pedagógicas são vastas, podendo contribuir para a aprendizagem experiencial e para o desenvolvimento da inteligência emocional dos participantes. A capacidade de criar uma "intimidade pública" em espaços urbanos pode propiciar engajamento comunitário e a sensação de pertencimento, estabelecendo momentos de conexão.

Características e distinções dos pequenos formatos

Apenas para evidenciar a versatilidade dos espetáculos desse gênero, destacaremos particularidades de três formas que foram citadas neste resumo expandido. Todas essas formas de teatro em miniatura, embora distintas, compartilham um compromisso central com a intimidade, operando em uma escala reduzida e frequentemente envolvendo mecanismos de visualização focados. A portabilidade é um fio condutor comum, permitindo que as apresentações sejam realizadas em diversos locais. No entanto, uma proeminente diferença é a abordagem na interação com o espectador.

O *Peep Show* utilizava uma caixa com aberturas e lentes para exibir vistas exóticas e ilusões óticas, com o público em uma posição de observação passiva. De forma similar, o *Toy Theatre* levava os melodramas populares para o ambiente doméstico, permitindo que crianças e famílias atuassem como animadores de figuras de papelão (representando os atores) em um palco em miniatura.



Figura 2 - Menino olhando Peep Show. Ilustração de Adolph Glasbrenner's Guckkästen (1835).
Fonte:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Peep_show#/media/Ficheiro:Adolph_Glasbrenner_Guckkästner.jpg,
acesso em 05/08/2025.

Já o *Kamishibai*, que se popularizou no Japão nos anos 1930, se diferencia por sua forte interação com o público. O narrador, totalmente visível, utilizava uma moldura de madeira (*butai*) para contar histórias através de cartões ilustrados (10 a 15 por episódio), criando uma experiência comunitária e oral. Em contraste, o Teatro Lambe-

Lambe foca em um espectador único. Nele, o ator-animador permanece oculto para o observador quando este olha para dentro da caixa, e a narrativa, de curta duração e com temas poéticos, é compartilhada de forma íntima e quase secreta com quem assiste.

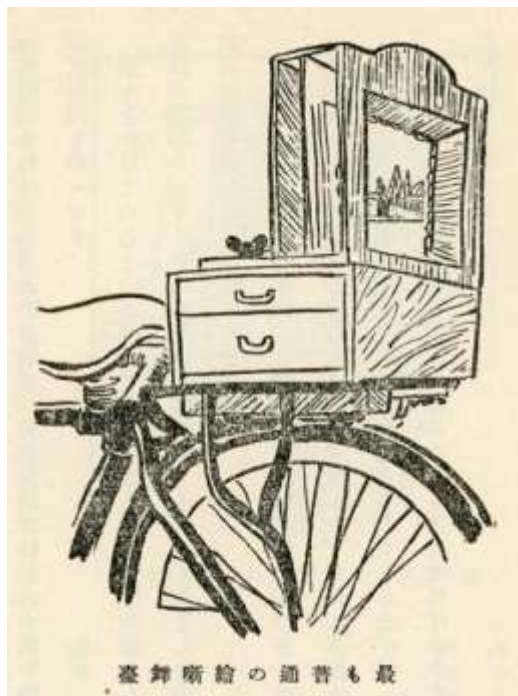


Figura 3 - Um palco típico de e-banashi (história ilustrada). Ilustração de “Kamishibai no jissai” de Imai Yone (1934). Fonte: Hoover Institution Library & Archives, disponível em: <https://fanningtheflames.hoover.org/shorthand-story/7>, acesso em 03/08/2025.

A diferença fundamental entre essas formas de arte reside na forma como cada uma delas concebe o papel do público. O *Toy Theatre* concede ao espectador um controle direto sobre a performance, transformando-o de um observador passivo em um "mestre de cerimônias" ativo. Em contraste, os *Peep Shows* e o Teatro Lambe-Lambe posicionam o público como um observador, criando uma sensação de descoberta privada e quase voyeurística. No entanto, existe uma distinção crucial entre os dois: a experiência do *Peep Show* é marcada por uma passividade em relação à imagem, enquanto no Teatro Lambe-Lambe, a imaginação do espectador parece ser ativada para preencher a narrativa íntima. O *Kamishibai*, por sua vez, se concentra no narrador visível, gerando uma experiência comunitária, mas ainda íntima, onde o contador de histórias é o elo direto e humano entre a imagem e o público.

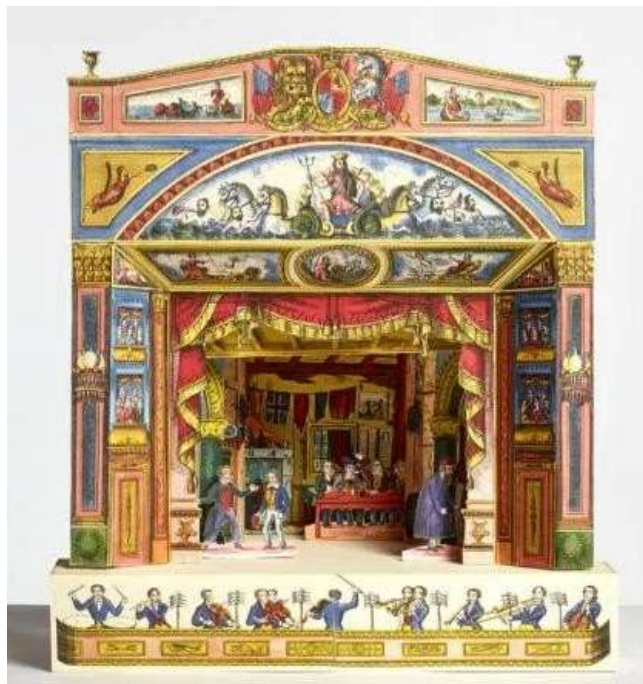


Figura 4 - Exemplo de teatro de papel da Benjamin Pollock's Toyshop. Fonte: <https://clickmuseus.com.br/pollocks-toy-museum-conheca-o-museu-de-brinquedos-da-era-vitoriana/>, acesso em 05/08/2025.

Conclusão

Espetáculos em miniatura demonstram a potência da intimidade e da contemplação em um mundo cada vez mais disperso. Ao subverter a lógica da monumentalidade urbana, essas manifestações artísticas utilizam a escala reduzida como uma forma de resistência poética, reencantando o cotidiano e oferecendo ao espectador um refúgio para a imaginação. A experiência solitária e íntima proporcionada pelo Teatro Lambe-Lambe intensifica o engajamento artístico. Embora enfrentem desafios como a sustentabilidade econômica e a preservação de sua essência íntima em meio ao crescimento, os espetáculos de pequeno formato continuam a inovar, incorporando mídias digitais e práticas sustentáveis. Dessa forma, insistem em nos lembrar de que a experiência humana pode ser profundamente enriquecida ao contemplar a grandeza dos pequenos gestos.

Referências

- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- LEONARDELLI, Patricia. *Teatralidade e Performatividade: espaços em devir*,

espaços do devir. **Cena**, [S. l.], n. 10, 2012. DOI: 10.22456/2236-3254.20891. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/20891>. Acesso em: 5 ago. 2025.

LESSA, Bruna; CASSETTARI, Mário. O Pré-Cinema e suas Redescobertas na Contemporaneidade: Um Estudo Comparado. **Anagrama**, São Paulo, Brasil, v. 5, n. 4, p. 1–14, 2012. DOI: 10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2012.35656. Disponível em: <https://revistas.usp.br/anagrama/article/view/35656>. Acesso em 05/08/2025.

14 JUGUETES POPULARES/ 14 CONCEPTOS TITIRITEROS
14 FOLK TOYS / 14 PUPPET THEATRE CONCEPTSPaco Paricio²⁶**Resumen:**

El texto relaciona 14 juguetes populares con conceptos esenciales del teatro de títeres, mostrando cómo elementos simples del juego infantil inspiran técnicas y principios de manipulación. Cada juguete ilustra un aspecto, como la creación de personajes, el uso de objetos mediadores, la sorpresa, lo imprevisto, el movimiento, los arquetipos, la simplicidad mecánica, la práctica, el rito colectivo y el repertorio popular. A partir de ellos, el autor reflexiona sobre dramaturgia, construcción y eficacia escénica, destacando la importancia de preservar y alimentar el imaginario colectivo mediante figuras simbólicas.

Palabras Clave: teatro de títeres; juego infantil; juguetes populares

Abstract:

The text connects fourteen popular toys with essential concepts of puppet theatre, showing how simple elements of childhood play inspire manipulation techniques and artistic principles. Each toy illustrates a key aspect, such as character creation, the use of mediating objects, surprise, the unexpected, movement, archetypes, mechanical simplicity, practice, collective ritual, and popular repertoire. From these examples, the author reflects on dramaturgy, construction, and stage effectiveness, highlighting the importance of preserving and nurturing the collective imagination through symbolic figures.

Keywords: *puppet theatre; children's play; folk toys*

A partir de catorce juguetes populares trataré de explicar algunas habilidades y conceptos titiriteros. Si la historia doméstica de los títeres tiene unos primeros episodios, estos consistirían en el uso y disfrute de estos juguetes.

²⁶ Diretor teatral, bonequeiro, fundador da companhia Los Títeres de Binéfar (Espanha), autor do livro *Os Segredos do Bonequeiro* (ou como animar um boneco).

1. LEVANTAR LA MANO: (La mano que se mueve)

El niño está en la cuna o sentado frente al adulto, la abuela o la madre, (a menudo son las mujeres las principales trasmisoras de estos juegos) levanta y mueve la mano delante de bebé jugando con él y convirtiendo los cinco dedos en cinco personajes.



Canta o recita una retahíla como esta:

Este es el padre, está la madre, este hace las sopas, este se las come todas y este chiquitín dice: ¿no queda nada para mí?

Nos hallamos con un primer antecedente de la función de títeres, pues el adulto con sus dedos crea diversos personajes.

2. EL SONAJERO (El objeto)

Como acabamos de ver, si con la mano desnuda ya existe un antecedente de los títeres, con el sonajero que el adulto usa para entretener al bebé, para divertirlo o para hacerle reír, ya tenemos el objeto, un pequeño títere, un objeto mediador que permite el juego entre el adulto y el pequeño espectador. A menudo el adulto al agitar el sonajero hace una vocecita aguda.



3. MUÑECO DE COSTURA (La sorpresa)

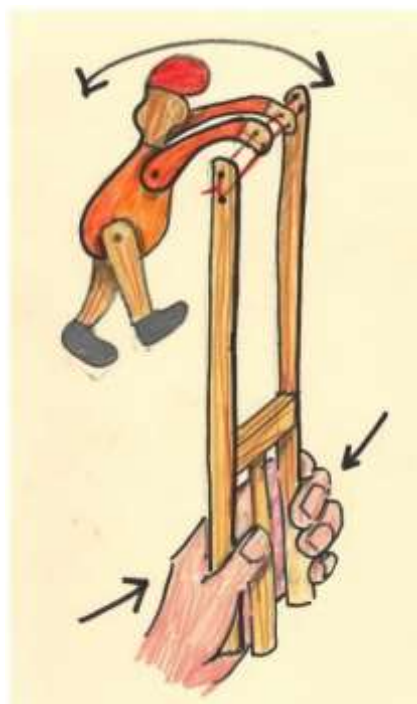


Se llama muñeco de costura al juguetito de la ilustración puesto que el cono que se utiliza para esconderlo, fue antes el soporte de las bobinas de hilo de las máquinas de coser. Este muñeco contiene y recrea el juego que suelen hacer los niños pequeños: aparecer y desaparecer.

Suele decirse con él esta retahíla:
Estoy, no estoy, estoy y me voy.

Este juego de apariciones del muñeco desde abajo por sorpresa, tiene que ver con esas irrupciones que hacemos en el retablo de los títeres de guante, con personajes como diablos y otros seres que aparecen en la boca del retablo surgiendo desde abajo. La sorpresa es arma para mantener el interés de los espectadores.

4. MAROMERO (Lo imprevisto)



Este juguetito es muy popular en toda América Latina, suele llamársele “maromero” pues se trata de un personaje que da vueltas en la cuerda, o maroma y hace divertidas evoluciones imitando a los artistas circenses en el trapecio, tiene la peculiaridad de crear una distancia con la propia persona que juega con él y lo pone en movimiento al apretar en la parte inferior de las dos tablillas verticales que lo sustentan.

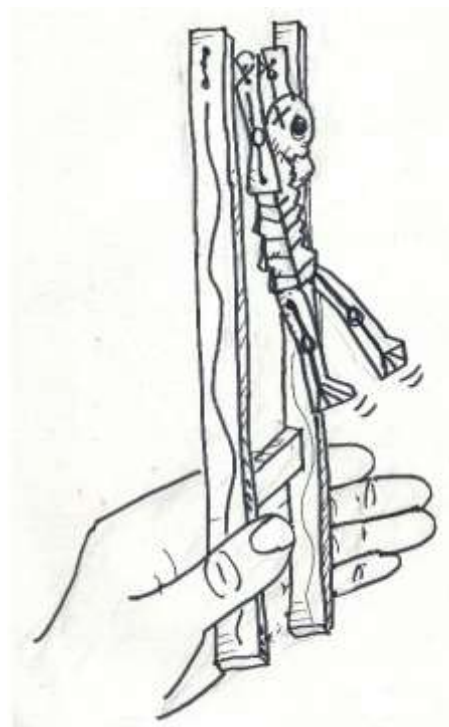
El titiritero se convierte a la vez en espectador, pues también a él le sorprenden las cabriolas del muñeco.

He visto a muchos titiriteros que son a la vez constructores de este muñequito y suelen venderlo antes o después de las funciones.

5. LA CALACA (Los arquetipos)

En este juguete mejicano, también maromero como el anterior, perdura el personaje de la Muerte, la Calaca o la Parca, me da pie para hablar de los personajes arquetípicos, algunos provienen del teatro medieval y otros de antiguas culturas o mitologías en las que debemos apoyarnos en la creación de nuestros personajes.

No suele hablarse de la muerte a los niños pues se ha convertido en un “tabú” pero desde el teatro popular y comprometido con el viejo oficio debemos hacerlo.



6. LA PEONZA BAILARINA (El movimiento)



Esta clase especial de peonza está diseñada de forma que tiene apariencia de bailarina y al hacerla girar evoca un movimiento de una danzarina frenética.

El movimiento debe ser el principal atributo de los títeres, y no la palabra como suelen creer los profanos. La vida de los muñecos aparece con el movimiento, desechemos la palabrería vana en el teatro de títeres.

7. LA EQUILIBRISTA DE LAS PÉRTIGAS (La configuración técnica)

Este otro tipo de muñeco equilibrista que se mueve mediante palancas y contrapesos me hacen pensar en la importancia de la configuración técnica. La construcción de los muñecos determina sus posibilidades dramáticas y, por tanto lo que harán después en la escena, sus movimientos vienen determinados por esta constitución; pensemos en eso antes de construirlos.



8. ESTIRANDO LA CUERDA (Lo simple y efectivo)



Se trata de un muñeco muy popular al que los franceses llaman “pantin”.

Se estira una cuerda y el muñeco mueve las cuatro extremidades, unas simples articulaciones que propician saltos y bailes. Un mecanismo sencillo, que bien puede perfeccionarse, si conviene, separando el movimiento de piernas y brazos mediante dos cuerdas diferenciadas.

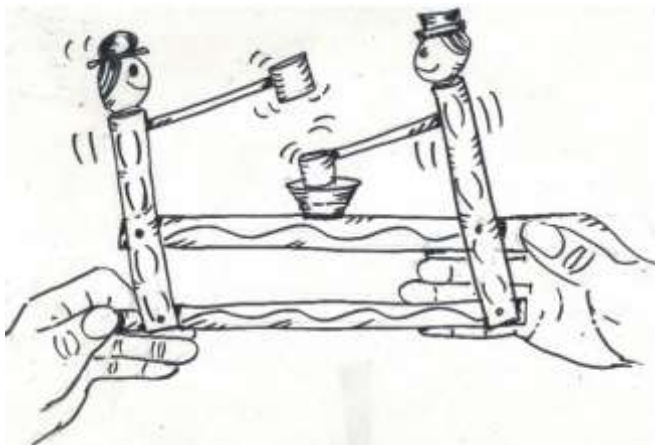
Lo que hemos construido de manera simple, puede desarrollarse o complicarse, pero aquello que ya de salida tiene una compleja constitución, las más de las veces nos hipoteca sin posibilidad de cambios o mejoras. Hagamos las cosas simples para que resulte después

posible, si es necesario mejorarlas.

9. LOS PICADORES (eficacia).

He aquí dos trabajadoras golpeando alternativamente. Un sencillo mecanismo que se desplaza horizontalmente hace que los dos personajes vayan alternando sus golpes.

Este juguete me hace pensar en dos conceptos: por un lado, cuando creamos una fábula o historia, nos apoyamos en lo que ya conocen los espectadores, eso nos permite economizar explicaciones y preámbulos, en este caso el espectador debe conocer los trabajos campesinos coordinados pues si no es así no acaba de hacerle gracia el movimiento de los muñecos; y por otra parte pienso en el concepto de simplicidad y economía, pues un solo mecanismo evoca el movimiento coordinado de los personajes.



10. BAJANDO LA RAMPA (Mecanismo adecuado)

Este gallina y este cocinero que se persiguen, van bajando por una rampa y tienen unas articulaciones que hacen que esa bajada se produzca paso a paso en un juego de balanceo y contrapesos.

Ante la construcción de un muñeco debemos optar, antes de dotarlo de complejos mecanismos, por buscar aquellos resortes que permitan eficacia y facilidad de los movimientos que hemos decidido le sean propios. Llamo “repertorio gestual” a los movimientos propios de cada muñeco.



11. BALERO (Practica y técnica)



Procede de Colombia este juguete popular: el balero.

Tenemos aquí un juguete que requiere de destreza y precisión, pues es necesario practicar mucho para acertar a colocar la cabeza en el palo vertical en el que entra, completando así el juego.

El dibujo representa a un personaje que “pierde la cabeza”.

12. PELELE (Lo colectivo, el rito)

Se trata del juego carnavalero de mantear un muñeco relleno de paja, un muñeco del tamaño de una persona que al ser lanzado al aire hace cabriolas imposibles.

Se requiere cierta coordinación colectiva para conseguir el “lanzamiento” al aire del muñeco, que carga así con la burla.

El colectivo de “titiriteros que zarandean el muñeco son a la vez espectadores del movimiento del pelele, así suelo llamarse.



13. BRUJA PIRUJA.

Este muñeco dispone de dos barras horizontales que le permiten dar vueltas.

A la vez se canta o recita una retahíla: bruja “piruja”, “piruja” bruja.

La expresión popular bruja “piruja” me hace pensar en las canciones y melodías folclóricas que tanto solemos usar con los títeres.

En buena medida me parece que la grandeza y fuerza del teatro de muñecos proviene de nuestra condición de teatro popular y callejero cerca de los barrios y la periferia lejos de los centros de poder.



14. TRAGABOLAS (Alimentar al monstruo)

Acabó con un juguete de puntería, una cara con la boca abierta a la que debemos lanzar bolas, en ocasiones representa a un gigante o a un monstruo que requiere ser alimentado mediante ese juego de destreza.

En este oficio nuestro de comediantes tal vez debe consistir en alimentar duendes, hadas, brujas, dragones y monstruos, seres ancestrales, todos esos seres que constituyen el imaginario colectivo y que son memoria de los miedos y anhelos de la humanidad. Sigamos pues alimentándolos.



**PEQUENAS PORÇÕES DE TEMPO:
Uma intervenção relacional.****SMALL PORTIONS OF TIME:
A relational intervention.****Cláudio Fontan²⁷****Resumo**

Neste artigo analiso a intervenção urbana e artística: Pequenas Porções de Tempo apresentada no sexto festival *Animaneco* (2024), do coletivo curitibano Movimento 161, procurando vislumbrar como a intervenção urbana relacional pode alterar, revelar e manifestar o espaço urbano das cidades, pela criação e encenação contemporânea como uma espécie de teatro de imagens que se utiliza de um *mix* de linguagens, como a dança, teatro, performance, artes plásticas, música, teatro de animação e o circo, usando procedimentos e estéticas já absorvidos para as artes cênicas para construir um discurso cênico que através dos atos performáticos funcionam como uma mediação culturais que busca a reestruturação, requalificação e reabilitação funcional e simbólica desses espaços, incentivando transformações através do olhar para a cidade.

Palavra-Chave: Animaneco; Intervenção Urbana; Teatro de Imagens; Linguagem; Movimento161; Teatro de Imagens.

Abstract

In this article I analyze the urban and artistic intervention: Pequenas Porções de Tempo presented at the sixth Animaneco festival (2024), by the Curitiba collective Movimento 161, seeking to glimpse how relational urban intervention can alter, reveal and manifest the urban space of cities, through the creation and contemporary staging as a type of image theater that uses a mix of languages, such as dance, theater, performance, plastic arts, music, animated theater and the circus, using procedures and aesthetics already absorbed by the performing arts to construct a scenic discourse that, through performative acts, functions as a cultural mediation that seeks the restructuring, requalification and functional and symbolic rehabilitation of these spaces, encouraging transformations through a look at the city.

Keywords: Animaneco; Urban Intervention; Image Theater; Language; Movement161; Image Theater.

²⁷Doutor e Mestre em Comunicação e linguagem pela Tuiuti do Paraná- UTP. Pós-graduado em Dança, Corpo Contemporâneo – UNESPAR-Faculdade de Artes do Paraná. Bacharelado em Artes Cênicas - Direção Teatral – UNESPAR-Faculdade de Artes do Paraná. Curso Permanente de Dança Moderna – Universidade Federal do Paraná e Cia Têssera de Dança (1996-2000). Escola de Dança Teatro Guaíra (2000-2003), Diretor Ator, Bailarino, intérprete/criador, professor e coreógrafo.

Apresentação: Intervenção Urbana

A cidade é o espaço das possibilidades, das pessoas, ações, modos de pensar. Tem histórias, particularidades, mas em geral as cidades são o espaço da convivência por excelência, o espaço democrático do trabalho, do lazer, de pluralidades, do conflito à festa. A rua é o espaço da adversidade e da diversidade de sujeitos. É o espaço de passagem, onde circulamos, sem observar o mundo à nossa volta, das invisibilidades, dentro de um mundo de imagens que nos impregna os olhos o tempo todo, ao ponto de deixarmos de percebê-las.

No cotidiano, somos levados pela rotina, o que nos mantém condicionados a segui-la, nos tornando unidade, da grande massa, onde as particularidades de cada um de nós ficam ocultas – somos todos transeunte, e é a arte urbana a grande possibilidade de prática que dialoga com o espaço da urbe, suas contradições, diferenças, invisibilidades.

O artista é uma figura social que propõe tecer relações com essa trama de significados pulsante, levando o passante a momentos de estranheza, ao ponto de tirá-lo da rotina, que o leva a ter relações diferentes com o espaço do invisível e da poluição visual. Por meio de sua intervenção se propõe a criar pensamentos críticos acerca dos espaços onde é instalada e pretende conduzir o espectador/transeunte a sair do ritmo do dia-a-dia.

O que faz, percebermos, também, uma retomada desses espaços públicos como lugar de troca de informações, de contato direto, de política, de realização pública e coletiva de seus projetos artísticos. Por este motivo é de extrema importância zelar pelo patrimônio histórico e simbólico das cidades, e cada vez mais torná-la o local do encontro e convivência coletiva e pública.

As intervenções urbanas são pequenos procedimentos como grafites, esculturas ou até mesmos grandes atos de danças, teatro e performance, normalmente no espectro das Artes Visuais ou das Artes Cênicas, espalhadas pela cidade no meio urbano, que aproxima a arte da população destes locais, uma forma de democratização da ocupação da cidade, que propõe reflexões coletivas em relação à arte e ao próprio uso do espaço público. O que faz refletirmos sobre como olhamos para a cidade, e a transformamos, cuidamos ou até mesmo, compartilhamos deste bem comum.

O estímulo ao uso de espaços públicos, nos trabalho do grupo Movimento 161, objeto desta pesquisa com seu trabalho Pequenas Porções de Tempo, apresentado no sexto

festival *Animaneco*²⁸ de 2024, tem como meio a realização de intervenções de curta duração que visam estimular a dimensão social e política e da participação por meio da ocupação e do estranhamento causado por seus enormes personagens que invadem o ambiente urbano. Aproveitando os hábitos diários das pessoas para trabalhar de forma colaborativa/interativa nas vivências construídas pela construção coreográfica, cênica e corporal do grupo, e a consequente análise social que este trabalho artístico, ocupa e estimula os transeuntes da cidade, a se apropriar destes lugares, revelados pelos artistas de forma orgânica, através do “re-olhar”, “re-conectar” e “re-ocupar” dos espaços públicos.

As intervenções ajudam assim, a repensar como criar e fortalecer laços entre os cidadãos, além de revelar detalhes do ambiente que não são percebidos à primeira vista. Identificar trajetos, hábitos, costumes da condição humana urbana tanto sua beleza como seus problemas. Como diz Barja (2008, p. 213): "O lugar pensado como suporte e de interação da ação artística pressupõem o pensar a cidade em toda sua complexidade, sua história, sua lógica sócio espacial e sua geografia física e humana, postas em consonância com os elementos e fundamentos conceituais para a elaboração de um projeto artístico de intervenção urbana."

As intervenções buscam revelar detalhes do local que não são percebidos à primeira vista, levando a questionar os hábitos e costumes da cidade. Faz pensar sobre a condição humana urbana, sobre o público e o privado e sobre as relações sociais e políticas. A dança e o teatro e a performance no contexto da rua cria uma janela para a reflexão poética, para a imaginação e para o devaneio no cotidiano prático e burocrático de um dia a dia comum, criam assim novas estéticas urbanas de relacionamento entre os moradores e a cidade. As intervenções urbanas como Pequenas Porções de Tempo são atos performáticos que funcionam como uma mediação culturais que busca a reestruturação, requalificação e reabilitação funcional e simbólica desses espaços, incentivando transformações através do olhar para esses locais da cidade.

História do Grupo e herança estética

O Movimento 161 – Dança, Pesquisa e Discussão nasceu como um coletivo de artistas, em geral bailarinos, que a partir de aulas abertas e mostras de trabalhos de pesquisa em dança contemporânea e performance, teve sempre como objetivos difundir,

²⁸ O Animaneco é um festival internacional de teatro de bonecos que acontece em Joinville e em São Francisco do Sul. <https://animaneco.com.br/>

discutir e gerar mercado na arte e cultura, além de estimular a pesquisa e a criação de espetáculos, movimentar espaços públicos para a apresentação de trabalhos profissionais independentes e fazer a promoção de encontro entre artistas de diferentes artes.

O grupo surgiu como um espaço para a revelação de novos talentos, oportunizar ao público o acesso a uma diversidade maior de linguagens dentro da dança, teatro e performance, resgatar e zelar pela memória e pelo desenvolvimento das artes cênicas em Curitiba e fomentar o intercâmbio principalmente da dança e outras manifestações artísticas, o que estimulou cada vez mais a aproximação dos espetáculos com o público.

O grupo foi idealizado por quatro bailarinos profissionais que na época faziam parte do corpo de baile do Balé Teatro Guaíra sendo eles: Airton Rodrigues, Cláudio Fontan, Déborah Chibiaque e Reinaldo Pereira. O Coletivo surgiu com ensaios e criações dentro da sala de dança 161 dentro do Teatro Guaíra fora do expediente normal da companhia e se espalha pela cidade.

Os idealizadores buscavam por um espaço para desenvolver seus trabalhos e compartilhar os resultados, como também criar oportunidades de mobilizar de forma coletiva seus ideais pela dança. O que gerou consequentemente a movimentação dos espaços públicos, formação de plateia, crescimento e popularização da dança e outras manifestações artísticas produzidas e idealizadas pelo coletivo.

O Coletivo Movimento 161 começou com pequenas improvisações e algumas coreografias apresentadas em espaços abertos que funcionavam como frestas para o respiro e contemplação no cotidiano da cidade. Formamos redes de trocas com vários artistas da cidade com aulas abertas e palestras e trocas de linguagens com outros artistas. A cidade foi, desde o começo, o espaço onde as ações e os desejos de criação ganhavam força e forma, um lugar para ampliar o potencial político e de liberdade da arte, fortalecendo o aspecto de descentralização, democratização e também uma variedade maior de produções e ações artísticas.

As criações do grupo eram naturalmente inspiradas por novos e diferentes impulsos estéticos e éticos de seus membros e da interação com outros artistas além de criação de danças, a ideia era estimular novas formas de criação e impulsionar novos artistas, não repetindo sempre as mesmas formulas, para ganhar novos públicos e diferentes espaços na cidade, gerando mais responsabilidade social e artística e movimentando a cidade.

O trabalho do coletivo apresentou-se logo como uma possibilidade rica de produção de arte, conhecimento e discussão. Ocupamos a Casa Hoffmann centro de

movimento da cidade de Curitiba, que na época era dirigida pela então colega e bailarina do Balé Teatro Guaíra, Eleonora Greca que abriu um canal para encontros, com múltiplos formatos como rodas de improvisações, aulas de diferentes artistas, palestras, bate-papos e apresentações de mostras e trabalhos artísticos.

Ocupamos o lugar trazendo movimentação não só para pessoas da área do movimento, partimos para algo oposto, abrimos as portas pela primeira vez da Casa Hoffmann para trocar com a população nas manhãs de domingo convidando as pessoas a entrar assistir, participar e discutir a dança, teatro e performance. Projeto esse que depois foi implementado oficialmente pela própria instituição. Também fizemos parcerias com a fundação cultural apresentando e improvisando nas ruas da cidadania espalhadas pelas regionais da cidade, levando a proposta do grupo aos bairros mais afastados e por fim, fomos fazer trabalhos nas ruas, praças e parques de Curitiba. Na busca de mais encontros inusitados, criativos, barulhentos, confusos, cansativos, mas cheios de possibilidades nas praças e parques, na tentativa de desiererquizar a arte da dança, teatro e performance e as pesquisas nas artes cênicas.

O trabalho do coletivo e colaborativo sempre buscou a inovação e a pesquisa cênica, como a apresentação de obras inéditas e novos artistas ao mercado da cidade de Curitiba. Liderados pelo multi-artista Cláudio Fontan, o grupo herdou este ideal e alguns traços estéticos da sua antiga Companhia de teatro contemporâneo e performance Barridos da Cena.

Nomeada assim em 2004, por seus integrantes, que eram sempre interpretes e diretores de seus trabalhos e também desempenhavam outras funções dentro do grupo em revezamento (Clovis Cunha, Cláudio Fontan, Luciane Figueiredo, Giovana de Salles), seus membros trabalhavam juntos desde 1996, onde apresentaram neste formato os espetáculos Rubricas de Rinoceronte (2005), Telmah! (2005), Telmah! Teatro B (2006), Mulher Artificialmente Branca (2006), Prótese e Corpo Ficcional – Captado e Modificado (2008), Monocromo Biográfico (2008), Duplo-cego (2009) – todos marcados pelo consciente e constante uso da metalinguagem. Como fala Kill Abreu (2005) sobre a companhia: com forte "desdramatização" o trabalho do grupo encontrasse nas fronteiras do teatro com a dança (acrescento aqui, pelo autor a performance) para inventar uma série de atos de linguagem que exploram, na base de jogos irônicos, o universo das convenções teatrais” (ABREU,2005).

Segundo Henrique Saidel (2010): “A Barridos da Cena – Fazia um teatro de imagens, ao encadear sincronicamente estímulos visuais e sonoros, dar vazão ao universo

das imagens mentais, que encontram na cena um tempo-espço privilegiado de manifestações-hierarquização dos elementos constituintes da obra. Cenários, iluminação, sonoplastia (música e sons em geral), figurinos, atores, corpo (acrescentado pelo autor), texto, maquiagem – todos têm a mesma importância dentro do roteiro, equiparando-se qualitativamente uns aos outros no movimento dinâmico e arbitrário que a cena estabelece.” (SAIDEL, 2010).

Assim como o trabalho da Barridos da Cena, os do coletivo Movimento 161 faz uma espécie de teatro de imagens que se caracteriza por ter um discurso cênico e de composição que aproximam o teatro, a dança e artes visuais (pode também ser chamados de teatro visual, performance de movimento ou dança-performance, como nomeiam alguns autores, dependendo de que área artística estes provem), que se aproximam dos trabalhos heterodoxos como os de Richard Foreman e Robert Wilson, no início da década de 1970, onde a crítica norte-americana Bonnie Marranca chamou de teatro de imagens. (SAIDEL, 2010).

A composição da cena é a principal matéria-prima para a construção de (múltiplos) sentidos, tendo os elementos da sintaxe visual como os principais pontos dos espetáculos, que são insistentemente observados e estruturados para que cada elemento da cena possua igual importância.

Os trabalhos usam ao invés de um texto ou enredo de partida, uma complexa e insistente rede dos *leitmotiv*²⁹, que estrutura o roteiro da obra (onipresente, intermitente, ativando e deslizando significações) se materializa em forma de *storyboard*³⁰ – seqüência de quadros, rabiscos, desenhos, esquemas, imagens. As personas que aparecem diferentes

²⁹O termo *leitmotiv* é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa. Adotaremos a tradução “linha de força”, que acrescenta à ideia vetorial um sentido de fisicalidade, próprio da teatralidade, em que a ação dos performers em laboratórios/cenas interfere na construção do *storyboard*. A utilização de *leitmotiv*, como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o puzzle em que está se tecendo o roteiro/storyboard: os *leitmotiv* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo. Muitas vezes, na recepção, os *leitmotiv* operam tensões conflitantes que criam uma dialética dos sentidos. (COHEN, 1997, p. 25 e 26).

³⁰ Segundo Cohen, o *storyboard* é uma ferramenta de planejamento visual, usada para organizar ideias e esboçar cenas de forma sequencial, ajudando na pré-visualização de um projeto audiovisual. Comumente utilizado em cinema, animação e publicidade, o *storyboard* permite estruturar a narrativa em quadros, descrevendo ações, ângulos de câmera e o ritmo da história. Cada quadro representa uma cena ou momento chave, o que facilita o planejamento e a comunicação entre a equipe, garantindo que todos compartilhem uma visão clara do produto final antes da produção. O *storyboard* funciona como um texto de imagens, onde o script contendo as cenas é inteiramente desenhado antes de ser produzido. Dessa forma o *storyboard* vai servir de suporte para o trabalho do encenador, da produção, para os artistas cênicos (figurinistas, cenógrafos etc), para os performers e outros artistas envolvidos na montagem. Existe também uma semelhança entre esse processo e a linguagem de história em quadrinhos. (COHEN, 2002, p.64 e 65.)

dos personagens tradicionais, tem como principal a ideia de materialidade, mesma dos objetos ou ser, suas características físico-químicas dos corpos animados ou não (humanos ou não, vivos ou não, orgânicos ou não), evidenciando texturas, densidades, pesos, volumes, velocidades, cores, resistências, temperaturas, integridades/esfacelamentos, luminosidades, brilhos, acabamentos, fluidez, cheiros, transparências, opacidades.

O texto, se houver, insere-se nesta conformação outra que se conecta muito mais a um pensamento visual/simbólico que linguístico, agindo muitas vezes como pretexto para a ação. Substitui-se a narrativa linear, diacrônica, progressiva e causal, pela estruturação visual, cronologicamente descontinuada ou melhor, espacial/ *environment*³¹ principalmente tendo a cidade como pano de fundo suas ruas ou parques, característica do teatro pós-dramático.

Nesse percurso, de investigações e de heranças estéticas o coletivo *Movimento 161*, foi se estruturando, ganhando e perdendo alguns membros, como também seus projetos e espetáculos, também foram ganhando outros sentidos, alargando-se e ocupando novos espaços públicos. Enfim ganhamos um prêmio o edital de Mecenato subsidiado em dança no ano de 2013, que gerou o espetáculo descrito e apresentado neste artigo *Pequenas Porções de Tempo*.

Referências

ABREU, kill. **Crítica feita para Gazeta do Povo: dos trabalhos da *Mostra Fringe***. Festival de Teatro de Curitiba, 2005.

BARJA, Wagner. Intervenção/terivenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano. **Revista Ibero-americana de Ciência da Informação (RICI)**, v. 1, n. 1, jul/dez. 2008, p. 213-218.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: Criação de um tempo- espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DONDIS, Donis. **A Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

³¹ O *Environment* funciona como uma segunda âncora para o procedimento *work in progress* (O *work in progress* como processo da linguagem do percurso. O inacabamento deixa de ser condição contextual ou rastro de imperfeição para se constituir como materialidade cênica, isto é, texto e cena processuais, onde o *work in progress* é uma ferramenta que promove a adaptação contínua e o refinamento, essencial para garantir um alto nível de qualidade e alinhamento com os objetivos e expectativas iniciais do projeto.) Assim é uma organização pelo *environment*/especialização: a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional – de narrativas temporais e causalidades. Opera-se, dessa forma, o paradigma contemporâneo de substituir o tempo pelo espaço como dimensão encadeadora. (COHEN, 1997, p. 26).

FOUCAULT, M. **Le Corps Utopique – Les Heterotopies**. Apresentação e posfácio Daniel Defert. Paris: Edições Lignes, 2001.

LIGHTMAN, Alan. **Sonhos de Einstein**. Tradução Marcelo Levy. São Paulo: Companhia de Bolso, 2014.

SAIDEL, Henrique. Imagem e Metalinguagem em Mulher Artificialmente Branca. **O Mosaico – Revista Pesquisa em Artes/FAP**, Curitiba, n.3, p.1-13, jan/junho, 2010.

SILVA, Amábilis de Jesus da. Figurino invólucro. **Anais do 3º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Florianópolis: ABRACE, 2003, p. 60-61.

A PRESENÇA VIGOROSA DO TEATRO LAMBE-LAMBE NO 6º ANIMANECO.

THE VIBRANT PRESENCE OF LAMBE-LAMBE THEATRE AT THE 6TH ANIMANECO.

Valmor Nini Beltrame³²

A organização do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Joinville – ANIMANECO comemorou os 35 anos de criação do Teatro Lambe-Lambe no Brasil com a realização da 4ª Mostra desta singular manifestação teatral, reunindo 35 espetáculos provenientes da Argentina, Chile, Colômbia e de diferentes regiões do Brasil. As homenagens já aconteceram na abertura do evento, no dia 1º de agosto, no Teatro Juarez Machado.

Denise di Santos, sua criadora, recebeu das mãos de Cássio Correia a escultura-mascote, o Animaneco e emocionada entoou a música criada por sua mãe, Dona Andreza Batista, que sintetiza bem esse sentimento presente entre os artistas que trabalham com esta arte: *Meu bambambam, meu bambambam é você. E o que faz isso? É a boa união!* Ver grande parte do teatro cantando com Denise foi emocionante.

Uma constatação se fazia: o Teatro Lambe-Lambe, criado no Brasil no ano de 1989, foi logo se alastrando, foi incorporado nas atividades de muitos grupos de teatro, foi invadindo de tal modo as cidades do Brasil e hoje floresce em todos os continentes. É possível perceber que esta modalidade teatral tem conquistado elevado valor simbólico resultado, tanto de suas criações, quanto da contribuição do olhar sensível de artistas, pesquisadores e produtores culturais.

Durante os quatro dias seguintes foi possível ver Teatro Lambe-Lambe em algum ponto da cidade de Joinville.³³ As apresentações aconteceram em locais públicos,

³² Bonequeiro, Mestre em Teatro (1995) e Doutor em Teatro (2001) pela Universidade de São Paulo – USP. Professor aposentado da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (1988 – 2016). Foi editor da Móin-Móin de 2005 a 2018 e da Revista Mamulengo – Revista da ABTB. Preside a Comissão de Pesquisa da ABTB – UNIMA Brasil. Membro da ACLA – Academia Catarinense de Letras e Artes.

³³ A 4ª Mostra Internacional de Teatro Lambe-Lambe aconteceu nos seguintes locais: Praça do CEU, Bairro Aventureiro (dia 02/08/2025, das 15h às 17h); Parque São Francisco, Bairro Adhemar Garcia (dia 03/08/2025, das 15h às 17h); Museu Nacional da Imigração e Colonização, Centro (dia 04/08/2025, das

assegurando assim o acesso das pessoas que atenderam ao chamado efetuado pela imprensa e pelas mídias ou foram surpreendidas com a praça povoada de trabalhos teatrais. Desse modo, o aspecto social tanto do teatro, quanto do Animaneco se reafirmam.

O teatro é manifestação política, por ser pública e por ser destinada a todos os públicos, mas é manifestação política, sobretudo, por seu caráter dialógico. O teatro é troca, é comunicação, é confronto de ideias que se estabelece com a plateia. Também é arte política por apresentar visões de mundo, por demonstrar pontos de vista sobre um tema, um problema, sobre aspectos da vida. A leitura do espetáculo teatral é tarefa do espectador, ele lê, absorve, aceita, rejeita, interpreta de acordo com sua cultura, sua sensibilidade e seu interesse.

O Teatro Lambe-Lambe, com sua facilidade de acesso, resultado de poucas exigências técnicas para a sua apresentação quando comparada a outras manifestações cênicas, torna-se expressão acessível, podendo chegar a muitos lugares e pessoas que não têm possibilidade de ver arte. O tempo curto de cada cena permite que este teatro seja visto por todos, já não requer as exigências da visitação de uma galeria, museu, casa de teatro. Nada é substituível, mas o Teatro Lambe-Lambe, pode sim cumprir essa imprescindível tarefa de fazer com que a arte seja um direito fundamental e que todos possam dela desfrutar.

O que se percebeu durante a 4ª Mostra de Teatro Lambe-Lambe é que essa arte aposta na ruptura com as propostas de diversão massificadas. Ao ser realizado, normalmente, por um ator/atriz para apenas um espectador, já constitui um ato de rebeldia que caminha na contra mão da maioria dos espetáculos e eventos culturais hoje produzidos. Conceber um trabalho teatral de curta duração, com alguns minutos, para um único espectador que o vê como se olhasse por um buraco de fechadura evidencia uma noção de tempo e espaço pouco usuais e explorados nas agendas dos programas de diversão e lazer. Não é diversão massificada.

O ritmo do que se vê nas “caixas” convida o espectador a desacelerar (comportamento tão frequente nas cidades), a olhar o detalhe, as sutilezas. Gosto de sublinhar que a força do Teatro Lambe-Lambe está além do que se mostra em seu interior.

15h às 17h); Garten Shopping, Bairro Bom Retiro (dias 05 e 06/08/2025, das 18h às 20h). No dia 07 de agosto, das 09h às 11h, os artistas realizaram “apresentações fechadas” de seus trabalhos nas dependências do Centreventos Cau Hansen. Essas apresentações objetivam tornar possível aos participantes da Mostra, conhecerem os trabalhos dos colegas, considerando que durante as apresentações nas praças todos estavam ocupados para apresentar ao público da cidade.

Este teatro convida a descobrir o que não está explícito, convida a perceber o indizível e assim ele se completa.



Apresentações de Teatro Lambe-Lambe. Parque São Francisco, Joinville. ANIMANECO de 2024.
Foto acervo do ANIMANECO gentilmente cedida para esta edição.

Sobre os trabalhos artísticos apresentados na 4ª Mostra Internacional de Teatro Lambe-Lambe

Na sequência, apresento algumas observações sobre dez trabalhos apresentados na 4ª Mostra de Teatro Lambe realizada durante o 6º ANIMANECO. Foi uma escolha aleatória, intuitiva, que possibilita conhecer a diversidade de formas que os artistas elegem para criar. São trabalhos provenientes dos diferentes países e por isso retratam contextos culturais que ampliam o nosso olhar para diferenças e semelhanças os países da América Latina. O espaço não comporta comentários sobre os 35 espetáculos que integraram a programação do Festival, de todo modo é possível obter uma visão do que foi a 4ª Mostra internacional de Teatro Lambe-Lambe.³⁴

³⁴ Além dos 10 trabalhos aqui relacionados, integravam a programação geral os seguintes espetáculos: *Mi nana y yo*. Cia Corporación Espiritrompa – Bogotá/Colômbia; *Maria do Cais*. Cia Andante – Canelinha/SC; *410*. Franciele Rodrigues da Silva Garcia – Palhoça/SC; *A espera*. Cia Fuxico de Teatro. Santo André/SP; *Cantoras do Rádio*. Liane Nering – Joinville/SC; *Na varanda*. Trágica Cia de Artes – Curitiba/PR; *Afuera*. Oani Teatro- Valparaíso/Chile; *Noviazgo en el cementerio*. Cia Mestrelunas Teatro de Animación – Valparaíso/Chile; *Para onde vão os insetos quando a chuva chega?* Elisangela mira Costa –

Os comentários aqui reunidos resultam de uma observação muito pessoal e é importante enfatizar que as palavras nem sempre dão conta de traduzir a riqueza que as encenações apresentaram. Busco destacar aspectos que considero relevantes para ampliar a visão e o conhecimento sobre essa arte.

Ver cada um destes trabalhos foi profundamente animador e esperançoso, porque, a seu modo, eles desenham futuros que queremos para todos nós latino-americanos. A Mostra contribuiu para que a população da cidade de Joinville visse mais teatro, e ao mesmo tempo, fortaleceu as relações de amizade entre os artistas, aprofundou o sentimento de pertencimento e de identidade. Consolidou uma espécie de consciência orgulhosa por fazer Teatro de Bonecos, por fazer Teatro Lambe-Lambe.



Apresentações de Teatro Lambe-Lambe. Parque São Francisco, Joinville, Brasil. ANIMANECO de 2024.
Foto acervo do ANIMANECO gentilmente cedida para esta edição.

1. **EntrE – Cia Plastikonírica. Santos/SP**

Sinopse: *A concepção da dramaturgia sonoro-visual é livremente inspirada em diferentes cosmogonias, oferecendo elementos para cada espectador(a) criar seu próprio mito originário dos mundos ali apresentados. A articulação dessas referências com as*

Florianópolis/SC; *Miragem*. Cia Mútua – Itajaí/SC; *Missiva*. Cia Mútua – Itajaí/SC; *Cassius*. Jerusa May - Florianópolis/SC; *A visita*. Eranos Círculo de Arte – Itajaí/SC; *Sala de estar*. Eduardo Salzone – Hortolândia/SP; *O voo da alma*. Invisível colorido, São José do Rio Preto/SP; *Amor de cão*. As Caixeiros Cia de bonecos – Brasília/DF; *Revoar*. As Caixeiros Cia de bonecos – Brasília/DF; *Amor – Título provisório e inalterável*. As Caixeiros Cia de bonecos – Brasília/DF; *Devast' Ação* – Denise di Santos – Salvador/BA; *Vitalino*. Cia Tempos de Brincar. Sorocaba/SP; *Serafim*. Ana Paula Moser M. Demarchi- Florianópolis/SC; *Vincent*. Daiane Baumgartner – Rio Claro/SP.

imagens e a sonoplastia do espetáculo busca acessar o imaginário do(a) espectador(a) por meio de metáforas que evocam a fragilidade da existência diante da imensidão cósmica e mistérios do Universo.

Ficha técnica: Manipulação: Felipe Zacchi, Pedro Cobra e Larissa Miyashiro. Trilha sonora original: Felipe Zacchi. Figurino e cenário: Larissa Miyashiro. Bonecos, cenário e direção: Pedro Cobra. Fotos, vídeo e arte gráfica: Nadja Kouchi

EntrE – é apresentado dentro de uma estrutura em forma de **domo** e inspirado no conceito japonês Ma 間 que não tem uma tradução exata na cultura ocidental, mas pode ser entendido como um espaço entre, “um lugar vazio onde todos os tipos de fenômenos aparecem, passam e desaparecem” (Arata Isosaki).



EntrE (2019) – Cia Plastikónírica – Foto de Nadja Kouchi

EntrE convoca para viver uma experiência sensorial, com muitos significantes cujos significados não estão explicitamente dados. Cada expectador(a) vai interpretar, absorver, desfrutar de acordo com sua sensibilidade, seu estado emocional e suas informações.

A obra está em sintonia com o nome da Cia. Plastikónírica, que oferece um trabalho pautado na imagem e em sonoridades.

Pedro Cobra e Felipe Zacchi brincam com os fundamentos da dramaturgia tradicional que aqui se apresentam de um modo fugidio. Pouco importa, eles nos transportam a caminhos pouco visitados por nós. Conduzem o espectador a sentir e a experimentar sensações novas apoiadas em referências que estimulam a imaginação.

Este trabalho é um belo convite para pensar a dramaturgia no Teatro Lambe Lambe. Ao abandonar o texto, oferece imagens, movimentos, sons que constroem um estado de reflexão e fruição.

As referências em outras culturas, no caso específico a cultura japonesa e a apropriação do conceito de MA – *Entre*, sustentam o trabalho e fazem o convite para conhecer, sair do próprio universo e encontrar outros que podem enriquecer nossa visão de mundo.

EntrE oferece elementos importantes para o espectador adentrar neste universo: O cenário móvel, uma estrutura geodésica feita de um conjunto de triângulos, reproduz um símbolo importante, o triângulo, forma que aparecerá outras vezes na cena.

A areia que remete à imensidão, ao silêncio, à aparente inexistência de vida;

As esculturas totêmicas dispostas em formato que remetem a culturas antigas e muito distantes (para mim, impossível não pensar nas figuras da Ilha de Páscoa).

O triângulo e o olho são signos potentes que chamam à espiritualidade, ao conhecimento, ao transcendente.

Para muitos, o olho que tudo vê, também conhecido como o olho da providência, é muitas vezes representado dentro de um triângulo e significa “**o conhecimento divino sobre todas as coisas ou a onisciência**”.

O filósofo romano Plotino dizia que “nenhum olho está capacitado para ver o Sol enquanto, de certa maneira, não for ele mesmo um sol”. Sabemos que o sol é fonte de luz, e que a luz pode remeter à inteligência, ao conhecimento.

Neste sentido, *Entre* também é um chamado a educar o olhar, a se sensibilizar para assim fazer do nosso, um SOL.

Existem outros elementos importantes que compõem a dramaturgia de *EntrE*: o caleidoscópio remete a ver o belo, cria imagens bonitas e é ao mesmo tempo é um convite para ver a beleza da criação, da natureza, do universo. Não tem somente a função de embelezar a cena com imagens, dá a ideia de movimento constante como desafio para a vida.

A natureza, ou elementos dela presentes na cena, com componentes como a folha comida em parte por insetos, é um apelo para ver o mundo pelo desenho ali criado ou o “olho” configurado na folha, no universo.

As mãos com olhos, para muitos, pode ser a imagem binária de sol e lua e do movimento do claro-escuro, do dia e da noite. É a criação.

Preciso destacar a originalidade, beleza e sintonia da música com a proposta. A música em *EntrE* ultrapassa a função de “fundo musical do trabalho” ela colabora decisivamente na dramaturgia, pontua e destaca imagens e movimentos.

O Cenário e os elementos de cena compõem com os sentidos do trabalho.

O uso das mãos (de luvas pretas) e o tempo das ações também merecem destaque. Tudo é feito no tempo justo, solene e estão perfeitamente integradas. A fluidez dos movimentos colabora para a introspecção, característica marcante do trabalho.

O recurso da sombra reforça a simbologia do triângulo, leituras de transcendência e espiritualidade contidas na cena.

EntrE é um trabalho para ver, rever e pensar.

2. Gato Negro – Gabriela Céspedes. Mendoza/Argentina

Sinopse: *En un viejo teatro, hoy, no hay función. Y en la soledad de su camarín, ella deja todo ordenado para esperar ese instante de pasaje...¿Realidad o ensueño?*

Ficha técnica: Concepção, interpretação e confecção de bonecos: Gabriela Céspedes; Música original: Emilio Juárez; Pintura da caixa cênica e interiores: Luis Melo.



Gato Negro (2017). Gabriela Clavo y Canela. Acervo da artista

A passagem da vida para a morte é um acontecimento absolutamente solitário. Pessoal. Único.

A solidão, a condição humana que se soma aos dilemas do artista sempre foram questões que ocuparam o pensamento e a criação, tanto no teatro, quanto em outras artes. *Gato Preto* alimenta esses temas com um trabalho marcado pela elaboração, pelo uso de múltiplos recursos cênicos e midiáticos e refinada concepção.

A obra de Gabriela é caracterizada por sutilezas, com o objetivo de criar uma cena poética e ao mesmo tempo lírica. Por isso ela recorre a elementos convencionalmente usados e que colaboram nesta tarefa: a lua, borboletas, uma luz ambiente que ajuda na introspecção. Mas, ao mesmo tempo, usa recursos que simbolizam e apontam para o tema central: a morte, a solidão, a espera. A imagem da personagem na cadeira, a presença da janela como recurso cenográfico, pela qual se pode ver a vida passar, ganham enorme dimensão simbólica.

O simpático gato preto contracenando com o títere-atriz, animado por varas, cria um ambiente que reforça a intimidade e ao mesmo tempo o isolamento, uma noção de tempo prolongado, que indica fortemente a solidão.

O animal gato preto, para muitos, é proteção, magia, tem a capacidade especial de absorver as energias negativas. Em algumas partes do mundo, gatos pretos são símbolos de boa sorte, mas para outros representam a má sorte, significam azar. Por que essa escolha?

O uso da projeção é perfeitamente integrado com a proposta da cena e colabora com a encenação, não é uma exibição técnica.

Chama a atenção o recurso metaficcional em que a boneca é um duplo da atriz criadora da cena. Os traços fisionômicos do títere são surpreendentemente parecidos com os da atriz Gabriela. O espectador vê pela janela o que se passa dentro da casa causando estranheza ao perceber que atriz e personagem são presenças simultâneas, são iguais. É curioso ver como Gabriela mostra a personagem em total desapego sobre o ato de morrer. Isso possibilita várias leituras, dentre elas a madura aceitação da morte como inerente à condição humana. No entanto, ao construir a personagem como seu duplo, sugere o desejo de se perpetuar. A vida humana é passageira, mas os objetos permanecem. A dramaturgia trabalha essa contradição entre vida e morte e de modo sutil lança as perguntas: a atriz quer se eternizar? Que legado quer deixar?

Elas (atriz e marionete) controlam o que acontece dentro e fora da cena? Os significantes são muitos e cabe a cada expectador decodificar, aproveitar todas as

contribuições, as insinuações que Gabriela, ao discutir o intrincado tema da morte, bem sabe oferecer.

3. 80.000.000 – Bruno Rudolf. Extrema/MG

Sinopse: Em 2020, em plena pandemia, a ONU anunciou que o número de pessoas obrigadas a deixar suas casas por perseguição, conflitos e violações de direitos humanos ultrapassou a marca de 80 milhões. A caixa de Teatro Lambe Lambe 80.000.000 evoca a jornada desses refugiados e deslocados em busca de um lugar seguro para viver.

Ficha Técnica: Criação e Manipulação: Bruno Rudolf Trilha criada com fragmentos de músicas de *Ghost* (Reverie e Empty Rooms).



80.000.000 – Contos da Colmeia - Foto de Bruno Rodolf

O tema da migração e dos refugiados é assunto que ocupa as manchetes diárias dos jornais do mundo. Remete à problemas humanos urgentes que afetam milhões de pessoas. Implica em muitas questões, decisões dos governos, mas ao mesmo tempo tem uma dimensão, a da solidariedade e isso também aponta para as responsabilidades de todos nós. Este chamado, este apelo posto neste trabalho é importante e comovente. Bruno nomeou seu trabalho apoiado num dado número divulgado pela ONU (80 milhões de refugiados) por ocasião da estreia do espetáculo, em 2020, porém hoje, 2025, este número é muito superior, já ultrapassa 123 milhões segundo a mesma fonte.

A cena é plasticamente bem construída. No início um trovão, um estrondo, uma explosão (guerra?). Na sequência, a família (três bonecos: pai, mãe e filho pequeno) estão unidos por um recurso técnico que demonstra a união, o desejo de estarem juntos. Eles formam um só corpo. Certamente também é um recurso que facilita a animação dos bonecos realizada somente por Bruno. Sabiamente, ele junta técnica e discurso para sensibilizar o espectador para o conflito da migração. Pequenas ações mostradas na cena criam uma imagem bonita de seus membros inseparáveis: eles olham pela janela; a casa onde vivem é um elemento importante, porque abandoná-la resume bem a dor da mudança involuntária; a migração se dá de carro, depois de barco; a travessia perigosa ajuda a evidenciar os riscos de morte e tudo se tranquiliza até a chegada na nova morada.

Cada situação vivida pela família tem uma cenografia que marca bem as mudanças sofridas: o local tranquilo onde vivia a família, a fuga de carro, de barco, a chegada no novo local. As transições acontecem de modo fluido e convincente, colaborando para dimensionar os problemas em que eles vivem.

Deixar a casa e sair de carro, a travessia ou fuga de barco são imagens comuns que o espectador está habituado a ver nos telejornais. Isso colabora na construção da dramaturgia porque reforça informações conhecidas do espectador. E Bruno sabe explorar isso elaborando adequadamente os tempos e a sequência das cenas.

A arquitetura da nova casa ajuda a compreender essa mudança. O uso de cores de fundo também. Ruídos na viagem e um fundo musical adequado tornam a cena acolhedora.

No final, a família, na nova morada, olha novamente pela janela. A cena é tocante pela simbologia que pode conter. Olhar pela janela pode indicar o sonho de um futuro promissor, reforça as utopias de um mundo que quer a paz, que quer tranquilidade para viver. Também pode remeter à saudade da terra ou da casa involuntariamente abandonada. O espaço cênico de 80.000.000 é uma caixa de abelhas. Sua companhia teatral se chama Contos da Colmeia. É simbólica essa escolha. As abelhas, muitas de suas espécies ameaçadas de extinção, podem lembrar o fim da vida. Mas ao mesmo tempo é ali que se produz o mel, a vida. Colmeia é onde todos vivem, juntos. Na cenografia reside uma bela síntese que se contrapõe às ameaças da guerra e que provocam migrações.

4. *El niño fantasma* – Pablo Aguiar – Rosário/Argentina

Sinopse: *En una plaza de ciudad, un niño fantasma quiere jugar al sube y baja, pero al acercarse a las personas solo logra asustarlos, ser ignorado o rechazado. Todo cambia*

cuando una niña no solo lo ve, también decide jugar con él; siendo esa noche, para el niño fantasma, el momento que dejará de ser “invisible” para el otro. Una obra que nos invita a reflexionar el lugar que le damos a la infancia y su desarrollo en la sociedad actual, siendo la infancia un espacio para que los niños puedan crecer, jugar y desarrollarse.

Ficha técnica: Autor, Director y Titiritero-actor: Pablo Aguiar; Producción: Alquimia Títeres; Elaboración de títeres y Diseño de iluminación: Pablo Aguiar; Construcción de Teatro Lambe-Lambe y escenografía: Esteban Aguiar; Composición e interpretación musical: Miguel Sandrigo; Vestuario: Lorena Fenoglio; Asistencia técnica: Mayra Zabala; Fotografía y video: Cecilia Fernandez; Diseño gráfico: Sara Don



El niño fantasma (2022) – Alquimia Títeres – Acervo do artista

É importante destacar a relevância dos temas abordados nesse trabalho: a invisibilidade da criança e da infância em relação às possibilidades de ela viver o estágio da vida em que se encontra. Não podemos dizer que a infância é esquecida, a comercialização em torno dela é enorme, são formas de diversão, moda, comportamentos que atingem sofisticados níveis de mercantilização. Percebe-se um consumismo avassalador, que despersonaliza.

El niño fantasma vai na contramão de perspectivas consumistas, asfixiantes e defende o viver plenamente a infância, propondo (sutilmente) o encontro, a relação. Chama a atenção para que a criança viva plenamente este momento de sua vida. A criança

não é um adulto em miniatura, não é um vir a ser, ela é. E por isso, precisa viver plenamente esta etapa da vida.

Neste trabalho, Pablo mostra uma criança invisibilizada pelo adulto que prefere estar atento às redes sociais. A criança parece e é, para muitos, um estorvo. Os adultos que passam pela praça não se interessam, não têm tempo para brincar e também para conversar com ele.

Existem elementos que merecem destaque e que compõem a sua dramaturgia:

- . a limpeza e síntese do espaço e cenário. Ali estão somente os elementos essenciais e indispensáveis para a realização da cena.

- . a economia e a clareza dos gestos. Cada personagem que aparece na cena tem uma função claramente definida. É importante ver a ação da mulher velha e o uso que ela faz da bengala. Ao se negar a brincar com o menino, com um movimento negativo feito com a bengala, a anciã cria a impressão de que este objeto fala. A bengala assume o estatuto de títere.

A iluminação é elaborada, sutil e ao mesmo tempo cria climas que ajudam a viver o drama do menino fantasma.

Pablo se apresenta como pipoqueiro, de uma praça qualquer. A caixa onde a cena acontece lembra o carrinho de pipoca.

As cenas acontecem em tempos que constroem o drama do menino que quer brincar na gangorra e ninguém o vê ou é rechaçado. Uma menina acompanhada da mãe que não desgruda o celular (menina invisibilizada pela mãe) estabelece relações com o menino invisível. Os dois brincam, flutuam.

Uma pequena luz azul no coração do menino indica que a personagem tem algo especial, o menino vive em outro plano (já morreu?). Por isso seus gestos são pouco comuns, flutuar é um deles. Ao mesmo tempo é um recurso característico do Teatro de Bonecos, que desrespeita as leis da gravidade com muita facilidade.

A mãe interrompe a brincadeira das crianças, sem olhar para os dois, ligada na tela do seu celular, e apesar da insistência da filha para lhe contar o que viveu, ela não consegue.

Pergunta: por que menino fantasma e não menino invisível? Certamente porque seria demasiadamente óbvio, e deixaria poucas margens para interpretações.

5. Lágrimas y Peces – Julia Rosero. Bogotá/Colômbia

Sinopse: *Lágrimas y Peces*, está inspirada en la pintura homónima de Beatriz Gonzáles. Éste cuadro en movimiento, narra la historia de una madre, víctima de la violencia que vive en su territorio, y cuya guerra le arrebató a su único hijo, el cual se le aparece como fantasma en sus sueños, para mostrarle donde está su cuerpo, para que ella al saber la verdad, pueda por fin descansar, encontrar paz para su alma y darle una digna sepultura. Al despertar ella corre al mar, donde las olas, tristemente arrastran muchos peces azules, junto al cuerpo de su hijo, que caen a sus pies. Esta obra es un homenaje a las tantas madres víctimas de la guerra, desplazadas por la violencia y que han perdido a sus hijos y esposos. Un homenaje a las madres de los falsos positivos, la verdad como libertad y reparación simbólica.

Ficha técnica: Intérprete: Julia Rosero; Dirección: Ximena Argoti; Arte: Andrea Suárez, Katherine Acevedo, Hansbleidi Lancheros, y Ximena Argoti Construcción títeres: Héctor Mora y Ximena Argoti. Vestuario: Bibiana Patarroyo; Música: Eduar Belalcazar,



Lágrimas y Peces (2021) – Corporación Cria Espiritrompa
Foto de Fabián Garzón Bustos

Uma das motivações centrais para a criação desta cena é o drama da mãe que perde o filho na guerra (no contexto dos conflitos internos da Colômbia) e a sua busca desesperada, incessante por encontrar seu corpo. Ela precisa dar-lhe um enterro digno. O trabalho, inspirado no quadro homônimo de Beatriz Gonzáles, recria em detalhes os principais elementos que configuram a cena: o corpo da mãe, os peixes, as cores e o ambiente desesperado vivido pela figura-personagem.

O espectador, sem essas informações, dificilmente saberá que se trata do desaparecimento de seu filho nas guerras no interior do país. Não importa. A cena fala de perda, de luto e da dor de perder. Mais, suplica pelo reencontro. Trata-se da perda de alguém querido que transformou profundamente a vida dessa mulher.

O cenário, interior de uma casa de gente simples, com uma só peça (quarto e cozinha) com os utensílios como cama, fogão, pratos e panelas ambientam o drama vivido pela mãe. Os sons, os ruídos da chuva, o barulho do mar e o vento aprofundam a ideia de solidão e de tristeza pela ausência do filho. Recursos que permitem ver a tempestade (reflexo da dor da mulher) e ver o mundo lá fora pela janela da casa, enriquecem e dão veracidade à cena. A escolha das cores demonstra cuidado e bom gosto. A cortina confeccionada com elementos do mar, a janela como espaço que busca se conectar com o mundo, a cama arrumada, criam uma ambientação densa e associada ao clima triste da cena.

O títere-mãe é animado com apropriados tempos de espera e de escuta. Isso colabora com a construção dramática. A confecção do títere-mãe explora os seios expostos, e isso é mais um elemento que confere a explicitação de sua intimidade, da maternidade, dor e do seu sofrimento. Seus movimentos de procura olhando insistentemente pela janela, o preparo da comida para alguém que não está, o choro que começa tímido e cresce, são ações que revelam um cotidiano empobrecido pela dor da ausência. Isso está muito bem construído do ponto de vista da dramaturgia, porque há movimento na emoção da personagem.

Chama a atenção a manipulação que, num movimento crescente, convence o espectador do sofrimento e da dor sentida pela personagem. Julia sabe explorar os diferentes momentos, com gestos e ações que demonstram dor, e isso é importante do ponto de vista dramático. Não há linearidade, o que torna a cena crível, verossímil. As imagens do mar projetadas e vistas pela janela da pequena casa, com peixes mortos trazidos pelas ondas, têm apurado tratamento e cuidado.

A música no final dá a clara dimensão de seu sofrimento complementando seu incansável choro e lamento.

Quando o público conhece a referência pictórica que a inspirou, *Lágrimas y Peces* o diálogo com o espectador se aprofunda. Quem conhece a obra de Beatriz Gonzalez penetra profundamente na cena teatral mostrada e se sente muito contemplado, incluído. Essa apropriação ou referência caracteriza marcadamente a arte contemporânea. Quem não conhece a obra da artista visual pode usufruir do que a cena possibilita e certamente sai tocado pela dor da perda ou pela ausência de alguém querido. Além disso, o trabalho pode suscitar o interesse por conhecer melhor a obra de Beatriz Gonzáles.

6. *Justicia* – Paula Beltrán. Bogotá/Colômbia.

Sinopse: *Justicia, está inspirada en la pintura homónima de la artista colombiana Débora Arango. El cuadro en movimiento refleja nuestra frágil condición de nación, que abusada, prostituida y mendigante se vende al mejor postor. La figura del personaje principal “Justicia” aparece como vigilante de grandes imperios, pero que esconden detrás de sus paredes blancas, escenas, gritos e imágenes desgarradoras de miles de víctimas silenciadas, que se hacen visibles en los momentos de protesta social; una especie de infierno de Dante, que vuelve a limpiarse a través de la indiferencia social y política, convirtiéndose Justicia en una Puta, aplastada, desmembrada, una especie de monstruo que habita entre nosotros como única alternativa.*

Ficha Técnica: Intérprete: Paula Beltrán, Dirección: Ximena Argoti Arte: Miguel León Construcción títeres: Héctor Mora y Ximena Argoti Vestuario: Bibiana Patarroyo Música: Eduardo Belalcazar Producción: Cria Espiritrompa.

Paula Beltrán nos apresenta um tema complexo, aparentemente árido, difícil de encenar sem cair em clichês e estereótipos que empobrecem a leitura do trabalho: **A Justiça!** Mas a direção, inspirada na obra da artista colombiana Debora Arango, sabe dar o tratamento cênico para trazer à discussão, temas caros a todos nós latino americanos, sem se perder no que poderíamos denominar de obra panfletária, fechada em leituras definidas pela encenação.

A traição aos compromissos populares, a justiça dos nossos países que se vende, se prostitui para os poderes políticos, econômicos das classes dominantes e, na contramão, o sufocamento dos direitos e necessidades das pessoas constituem o cerne desta obra.



Justicia (2021) – Corporación Cria Espeirtrompa – Foto de Fabián Garzón Bustos

É preciso destacar a feliz escolha da personagem Justiça, uma boneca toda de branco animada com movimentos justos, claros e precisos. Seu olhar, com movimentos definidos atraem a atenção do espectador. Isso é marcante e demonstra que a cena tem direção, e uma animação elaborada. São detalhes que dão ênfase ao que é mostrado e discutido.

É visível que Paula trabalha com uma partitura de gestos e ações a serem executadas pela personagem e isso é fundamental na construção da dramaturgia.

Importante também é a decisão de oferecer elementos que abrem portas para que o espectador “entre na encenação”: a balança que demonstra a imparcialidade da justiça; o mercenário explorador sem rosto, sem voz, um vulto onipresente, o que revela a visão de que não se trata de um mercenário, aliás a imagem indica que eles, os mercenários, estão em todos os lugares, e também em nenhum lugar. Isso remete a pensar que ele não deve ser nominado, não há geografia que o localize, porque está em todos os lugares. O boneco sem rosto, sem expressão facial evidencia a sua onipresença.

Vale destacar a forma escolhida pela qual a Justiça se corrompe: um quase nada... *um dulcesito!* É uma bela escolha que sintetiza a vulgaridade repugnante a que chegaram as nossas autoridades. E, ao mesmo tempo, o modo como ela é dominada: a cena da enorme mão que amassa a justiça é emblemática, tem muita força cênica e simbólica. Bela escolha. Esta cena é “bonecal”, procedimento frequente utilizado por titeriteiros que consiste em explorar movimentos e ações impossíveis de serem efetuados pelo ator. A cena desafia os limites humanos e assim hiperboliza a ação. Outro momento que marca esse procedimento é a apresentação da Justiça-títere esquartejada, mutilada e recomposta parcialmente com um braço e uma perna. Não é texto verbal, é visual, é movimento é dramaturgia concebida com outras referências. A cena é exemplar para a discussão da linguagem do Teatro de Animação.

O cenário pesado, poderoso, ilustra bem os suntuosos prédios que sediam os poderes constituídos e colabora para demonstrar, mais uma vez, a contradição entre as instituições e os anseios populares.

A transformação da nação em uma prostituta, mulher com rosto, com expressões faciais é outro símbolo de fácil assimilação que ajuda a situar o sentimento de degradação a que chegaram nossos países.

Ao ser esquartejada a personagem mostra claramente o que os mercenários querem. A Justiça-Prostituta, ao tentar se recompor, até consegue, mas está mutilada, deformada, o que causa grande impacto, choca porque aponta para a impossibilidade de haver qualquer indício de dignidade nessa submissão, permissividade e corrupção.

Sua interface com as artes visuais demonstra o quanto o Teatro de Animação é arte híbrida. A soma desses elementos presentes em *Justicia* tornam a obra muito potente.

Pergunto-me se essa ideia-imagem de Justiça como “mulher prostituída”, não ajuda a aprofundar o preconceito contra mulheres, contra as mulheres que escolheram trabalhar como prostitutas e que hoje (pelo menos no Brasil) são discriminadas e sem legislação que as proteja. Essa associação colabora para a construção de uma imagem positiva da mulher?

7. **Relicário – Flávio Racy. Ribeirão Preto/SP.**

Sinopse: Neste pequeno “Relicário”, encontros e lembranças contam a história. Quando os dias passam e as memórias se mantêm vivas por meio de pequenos afetos, a saudade mantém Alceu ligado ao passado. É um espetáculo de teatro em miniatura, Teatro Lambe-Lambe concebido e apresentado por Flávio Racy. Um acordeon transformado em

caixa lambe-lambe, conta a história do sapateiro Alceu, que durante um dia de trabalho houve música e isso o faz rememorar situações vividas. Sem o uso da linguagem verbal, da palavra articulada, o trabalho apresenta cenas de curta duração que acontecem a partir das ações do boneco e da trilha musical no interior da caixa lambe-lambe para um espectador por vez.

Ficha técnica: Criação e animação: Flávio Racy; Pesquisa e Concepção: Michelle Maria e Flavio Racy;

Orientação para confecção de bonecos: Daiane Baungartner; Cenografia: Flávio Racy; Ilustrações: Keytielle Mendonça; Figurino dos atores: Michelle Maria; Execução Figurino do boneco: Anália Foresto

Execução do figurino dos atores: Zezé Cherubini; Realização: Cia A DitaCuja.



Relicário (2017) – Cia A DitaCuja – Foto de Carolina Camillo

Relicário se realiza num espaço singular: a sapataria de Alceu, ambiente cheio de “objetos-lembranças do passado”.

A quantidade de elementos contidos no cenário (a caixa relicário) dá a dimensão do acúmulo de lembranças, que, pelo som do fado português, cria um clima de tristeza e prisão a outro tempo, distante, não presente.

As cenas suscitam perguntas: Quem é ele? Quantos amores se perderam pelas circunstâncias da vida? Onde vive? Como foi seu passado? Triste? Alegre? Por que a

finalização do trabalho se dá com o pedido brusco da personagem para o fechamento da janela pelas quais os espectadores veem seu mundo?

A obra sugere a discussão sobre etarismo. A discriminação, o preconceito, a violência contra velhos é hoje um grave problema que começa a ganhar visibilidade. Apontar que os velhos amam, se amam, é muito importante. Tratar os velhos com respeito e dignidade é uma das chaves importantes destes dois trabalhos.

A cena remete a saudade, de um tempo já vivido e isso se reforça na escolha da profissão de Alceu. É atividade pouco comum nos dias de hoje, mas muito presentes em décadas passadas. A saudade não é sentimento só de idosos. Jovens também sentem saudade.

A escolha de sanfona como caixa para a encenação é outro componente que colabora nessa indicação de um tempo longínquo. Assim, o “cenário” se soma à canção de fundo que perpassa o trabalho, o fado *Saudade*, cantado por Amália Rodrigues.

A quantidade de objetos contidos no interior do acordeom-cenário denota cuidado, elaboração e colabora para transportar o espectador para outro tempo. Detalhes como sapatos sendo consertados cria uma ambientação que compõe positivamente na construção da dramaturgia. Toda a sapataria de Alceu é recriada com modelos de sapatos, utensílios e muitos objetos que caracterizam bem o trabalho do artesão.

É visível o domínio que Flávio tem de elementos do Teatro de Animação e do uso da máscara. O olhar dos bonecos, o foco, o recurso da triangulação, fazem com que o espectador se mantenha dentro da cena, vivendo a dor das personagens. A narrativa mostra o cotidiano da vida de Alceu sendo executada com apoio numa partitura de gestos claros, precisos e muito bem definidos.

Tudo termina com o fechamento da janela, num pedido abrupto da personagem. O que se pode ler com esta ação? Indica a escolha pela solidão e o entendimento que ele vive triste, preso à memória de um passado e com poucas perspectivas de um futuro amoroso? Os afetos foram vividos, já não tem perspectivas de serem novamente vivenciados?

O fechamento da janela pode soar como escolha pelo isolamento e negação da vida.

8. *Alma de Metal* – Manuel Villagra. Santiago/Chile

Sinopse: *En un futuro lejano o no tan lejano un robots encuentra una de las últimas semillas en el planeta y decide llevarla lejos de la ciudad, para plantarla y ver el proceso natural que solo conoce en los archivos holográficos.*

Ficha técnica: Dramaturgia, Realización de la caja, Confección títeres, iluminación: Manuel Villagra.



Alma de Metal (2019) – Manuel Villagra – Foto de Manuel Villagra

Manu, o robô, protagonista de *Alma de Metal*, faz um apelo para salvar o planeta. Chama a atenção para o fato de que uma opção errada, ou seja, escolher a si próprio, sem considerar a realidade e o coletivo, pode levar ao fim de tudo. O fim do planeta terra. Manu, ao decidir plantar a semente que resta, salva a vida na terra e se salva também.

Vale destacar a presença de poucos elementos em cena, apenas o indispensável para a sua realização. Isso torna o ambiente limpo, com foco nas ações e na narrativa.

A iluminação e as cores do cenário dão a impressão de um clima desértico, lunar, de terra em extinção, isso compõe plenamente com a dramaturgia criada por Manuel.

Os diferentes recursos técnicos da encenação demonstram cuidado e elaboração. Nada é gratuito, por isso tais recursos qualificam a criação.

A engenhosidade dos materiais e do boneco protagonista comprovam que Manuel, além de exímio artesão, conhece as necessidades para a realização de uma cena em espaço exíguo como é o Teatro Lambe Lambe.

A presença do narrador complementa e torna o trabalho com poucas possibilidades de outras interpretações, além da desejada por seu criador. Não importa, isso não empobrece a cena. Isso também se deve ao adequado uso de silêncios, fugindo do descritivo, do ilustrativo. A cena final, do nascimento da flor, é um bom exemplo dessa economia. Somente a imagem de seu nascimento e desabrochar, lento e suave a constituem. Nada se escuta, o foco é a imagem com o fechamento da cena e representação da vida. O silêncio valoriza a ação e demonstra o quanto a ausência de sons pode ser um grande aliado na encenação.

O aparecimento da flor, recurso recorrente em muitas cenas do Teatro de Bonecos (o tradicional Teatro de Bonecos de luva faz uso frequente deste signo) soa ingênuo. E certamente é, mas comunica, completa poeticamente o “discurso” da cena e emociona.

9. *Peixe Grande* - Vitor Ribeiro. Guaxupé/MG

Sinopse: O espetáculo *Peixe Grande* aborda as relações do homem com o ambiente amazônico. Retrata o cotidiano ribeirinho e sua paisagem, revelando as aventuras de um pescador com a biodiversidade. O espetáculo ocorre dentro do “Mini-Teatro Palafita”, um teatro Lambe Lambe brasileiro que comporta apenas um espectador por sessão.

Ficha técnica: Produção de Mamulengo Flor do Cafezal / Mini Teatro Pala Fita; Dramaturgia: Vitor Ribeiro; Iluminação: Guilherme Pam; Figurino: Jeanne Kieffer; Construção Caixa Cênica: Guilherme Pam e Jeanne Kieffer; Construção Bonecos: Guilherme Pam e Jeanne Kieffer; Consultoria em Teatro de Animação: Carolina Garcia; Canto: Nélcio Calixto Kaxinawa; Trilha Sonora: David Menezes e Jardel Fernandes.

A casa-cenário onde Vitor apresenta *Peixe Grande* é uma bela réplica da casa de moradores ribeirinhos do Norte do Brasil. Ou seja, o espaço exterior de encenação já compõe a dramaturgia do trabalho.

O canto solo do indígena Nélcio Calixto Kaxinawa confirma a ambientação, o contexto onde a cena ocorre, a Amazônia brasileira. É um belo começo.

O homem dentro da canoa pescando, apoiado pelo canto tradicional Huni Kuin oferece ao espectador uma sonoridade singular, o envolve, segura a sua atenção. É uma imagem síntese do cotidiano e da vida dos povos ribeirinhos onde se destaca a pesca como importante fonte e garantia de sobrevivência.



Peixe Grande (2023) - Mamulengo Flor do Cafezal – Foto de Vitor Ribeiro

Do ponto de vista cenográfico o trabalho é construído de modo engenhoso, apresentando dois ambientes: sobre a água e embaixo da água.

As ações do pescador, as marolas do barco e os movimentos do peixe físgando a isca são sutis, convincentes. Sua confecção ajuda a explorar os movimentos do pequeno boneco-peixe. Esses movimentos, comedidos, justos, somados às sonoridades e a alguns momentos de silêncio são oportunos e convincentes. Vitor sabe dosar cada movimento e isso torna a cena verossímil. Fica evidente a existência de uma partitura seguida à risca pelo ator-animador.

A presença da cobra grande e as mudanças do som criam uma tensão importante. Não se trata de conflito, a cena apenas explora a presença de uma animal que merece atenção. E, ao mesmo tempo, respeito para cada ser, para cada animal.

Vitor faz uma animação cuidadosa, permeada por uma suavidade que gera empatia no espectador. O tempo dos movimentos e da cena parecem refletir o tempo da vida, do cotidiano dos povos ribeirinhos. Nada é realizado com a pressa característica da cidade grande.

Peixe Grande é um trabalho que, em sua aparente simplicidade, chama a atenção para o complexo problema do respeito à natureza e sobretudo evidencia a harmoniosa convivência entre homens e animais destacando a inexistência de hierarquias.

Seres vivos não são somente os homens, principalmente os homens brancos, há vida em todos os lugares. Nisso nos aproximamos das concepções dos povos originários do Brasil e das Américas onde existe vida em tudo, em cada planta, animal, rios, montanhas, pedras, árvores. Os povos originários destas regiões nomeiam, dialogam, se relacionam com tudo, na certeza de que o universo é composto por tudo isso e não apenas pelos homens.

O trabalho transparece calma, harmonia, o sentimento de cuidado que devemos ter com a natureza e o respeito pelos povos ribeirinhos.

9. *Quando as flores caem* - Daniele Viola. Ribeirão Preto/SP

Sinopse: *Um tempo que passa. Vidas que esvaem... Recomeçam, transitórias. Quando as flores caem: uma metáfora da nossa existência, um devir poético. Entre folhas e flores tem-se, nesse espetáculo, um mundo em substância. É um espetáculo de teatro lambe-lambe na linguagem do teatro de sombras, com um jogo poético que fala de nossas vidas através das transformações das imagens.*

Ficha técnica: Criação e realização de Daniele Viola. Cia Libélulas.

Quando as flores caem é um trabalho que prima pela visualidade com uma narrativa não linear, aberta a interpretações. Os significantes oferecidos ao espectador estimulam diferentes percepções e compreensões. Mais que compreender pela razão, a ideia é provocar sensações estimuladas pelas imagens oferecidas ao espectador. Ele constrói sua experiência intuitiva ou subjetivamente. Ou seja, a narrativa fabular é despontencializada para buscar outras formas de “compreensão”.



Quando as flores caem (2018) - Cia. Libélulas – Foto de Dayane Ros.

Do ponto de vista dramaturgico, *Quando as flores caem* é um bom exemplo do que denominamos de dramaturgia não linear, ou dramaturgia desconstruída. Não há linearidade na possível narrativa apresentada. O espectador atribui sentidos de acordo com as imagens, formas e movimentos que vê e se apropria.

O teatro de sombras como recurso expressivo é uma boa escolha para criar a ambientação e os movimentos das imagens, Daniele sabe utilizar isso de modo especial. Domina a linguagem, utiliza os tempos e movimentos no ritmo adequado, explora possibilidades expressivas do teatro de sombras. O espectador não tem tempo para pensar nas técnicas utilizadas. A simplicidade dos materiais, basicamente folhas secas de diferentes cores, fornece requinte e sofisticação ao trabalho.

Um foco (olho?) percorre o tempo, tempos díspares, estações, imagens que remetem às lembranças, que remetem à vida.

As primeiras imagens, coloridas, lembram a primavera. Há aí a exploração de sons, ruídos, imagens e detalhes que convidam à introspecção. O vento, componente importante, ajuda, juntamente com a mudança na tonalidade nas cores das imagens, plantas e folhas, a anunciar o outono, ou inverno. A ideia de movimento da vida, da existência, fica assim sugerida.

Não há indicação de geografias, mas a música oriental sinaliza o estado contemplativo que caracteriza o comportamento de japoneses no tempo do florescimento das cerejeiras. Nesse momento o tempo voa e a rapidez (o movimento) com que tudo se transforma naquele momento, remete a pensar na vida. A silhueta de um rosto em perfil percorre a cena observando o movimento da natureza e das folhas que caem.

A beleza das imagens cria uma carga poética potente e remete à introspecção. No final, uma flor desabrocha. Isso pode ser visto como o movimento da vida, o eterno movimento da existência.

Quando as flores caem é um belo poema visual.

Referências

BALARDIM, Paulo. Microdramaturgias Urbanas - A cidade como leitura simbólica e espaço de interação. In:

<http://caixadoelefante.blogspot.com.br/2009/08/microdramaturgias-urbanas.html>

BARROS, Manoel. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BELTRAME, Valmor e ARRUDA, Kátia de. **Teatro Lambe-Lambe: o menor espetáculo do mundo**. In:

http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/katia_nini.pdf

GORGATI, Roberto. O Teatro Lambe-Lambe e as narrativas da distância. In **Móin-Móin N.08** – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2011.

LAGOS, Soledad. Teatro híbrido o teatro de la sabiduría? OANI Teatro, Viaje Inmóvil, Teatro Milagros y Teatro Ocasión. In **Móin-Móin N.11** – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2013.

**ABERTURAS DE MALAS DOS MESTRES NO 5º SEMINÁRIO
INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO DE JOINVILLE****Memória, encantamento e resistência no Animaneco****OPENING OF THE MASTERS' SUITCASES AT THE 5TH INTERNATIONAL
ANIMATION THEATRE SEMINAR IN JOINVILLE****Memory, Enchantment, and Resistance at Animaneco****Fabiana Lazzari de Oliveira³⁵****Resumo:**

O texto analisa as Aberturas de Malas realizadas no 5º Seminário Internacional de Teatro de Animação de Joinville, no âmbito do Festival ANIMANECO, evidenciando esse dispositivo como eixo afetivo, pedagógico e político da programação. A partir das falas e demonstrações do brincante Thiago Francisco (DF) e dos Mestres Tonho de Pombos (PE) e Carlinhos Babau (CE/RJ), a autora demonstra como a abertura de malas mobiliza memória, ancestralidade e ética do ofício, ao apresentar bonecos, objetos e narrativas vinculados a trajetórias pessoais e coletivas do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. O gesto de “abrir a mala” é compreendido como partilha de saberes e como rito de transmissão intergeracional, no qual a tradição é, simultaneamente, preservada e atualizada diante de debates contemporâneos sobre violência simbólica, machismo e formas de representação.

Palavras-Chave:

Teatro de Bonecos Popular; Abertura de Malas; Mestres; Memória; Animaneco.

Abstract:

This article examines the *Opening of the Suitcases* sessions held during the 5th International Animation Theatre Seminar in Joinville, within the ANIMANECO Festival, highlighting this device as an affective, pedagogical, and political axis of the program. Drawing on the testimonies and demonstrations of performer Thiago Francisco (DF) and Masters Tonho de Pombos (PE) and Carlinhos Babau (CE/RJ), it shows how opening the suitcase mobilizes memory, ancestry, and professional ethics by presenting puppets, objects, and narratives tied to personal and collective trajectories of Northeastern Popular Puppet Theatre. The act of “opening the suitcase” is understood as both knowledge-sharing and an intergenerational transmission ritual, in which tradition is simultaneously preserved and updated in the face of contemporary debates on symbolic violence, sexism, and modes of representation.

Keywords:

Popular Puppet Theatre; Opening of Suitcases; Masters; Memory; Animaneco.

³⁵ Atriz, Sombrista, Diretora, Gestora e Produtora Cultural, Arte-educadora, Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas da UnB – Universidade de Brasília. Líder do Grupo de Pesquisa CNPQ Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA-UnB, Vice-Líder do Grupo de Pesquisa CNPq Atuar-Produzir (UFMG), Coordenadora dos Projetos de Extensão LATA-UnB | DA IDEIA À AÇÃO: A praxis dos modos de produção e gestão cultural CENTRO DE ESTUDOS DAS SOMBRAS- CES. Fundadora, Diretora e atriz da entreAberta Cia Teatral.

O 5º Seminário Internacional de Teatro de Animação, realizado em Joinville entre os dias 2 e 4 de agosto de 2024, reafirmou-se como espaço pulsante de encontro no Animaneco – Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Joinville. Dentro de sua ampla programação, um dos momentos simbólicos e afetivamente intensos foram as Aberturas de Malas dos Mestres, Mestras e Brincantes, sessões nas quais grandes nomes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, abriram literalmente, suas malas, suas histórias e seus corações.

A abertura de malas, que em 2024 esteve em sua 4ª edição, é um momento íntimo, onde os mestres e mestras compartilham saberes, histórias, técnicas e personagens com o público. A profundidade desse gesto reside na tradição oral e na ancestralidade. Ao abrir a mala, o Mestre, Mestra ou brincante não apenas apresenta o Benedito, a Catarina, o Cabo 70, o Simão e tantos outros personagens; ele narra a origem de cada personagem, as histórias que ouviu dos mestres passados, os desafios da confecção e a função social de cada figura na brincadeira. Torna-se um momento de partilha de saberes, onde o Mestre ou a Mestra, estabelece uma conexão direta com o público que passa a entender o contexto e a profundidade do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Considero um convite ao imaginário e um atestado de resistência cultural. Cada boneco, com suas marcas, seus remendos, suas cores conta uma história de luta pela manutenção de uma expressão que é Patrimônio Cultural do Brasil. Neste evento, que acontece em Santa Catarina, região sul do País, esse momento adquire uma dimensão ainda maior, funcionando como uma mostra da diversidade de estilos, do Mamulengo de Pernambuco; do Cassimiro Côco do Ceará, Piauí e Maranhão; Babau da Paraíba; ao João Redondo do Rio Grande do Norte, é um espaço de salvaguarda do ofício, de difusão cultural e também de intercâmbio cultural que existe nas trocas mútuas de experiências e saberes promovendo diálogos interculturais. Sim, pois assim como o público do sul tem o contato com os Mestres, Mestras e brincantes da região nordeste do País, estes acabam tendo também trocas com as artes de outras regiões do País e do exterior que fazem parte do Animaneco.

As apresentações do brincante Thiago Francisco (DF) e dos Mestres Tonho de Pombos (PE) e Carlinhos Babau (CE/RJ), cada qual com sua poética, ofereceram um mergulho na ancestralidade do fazer teatral popular e no gesto artesanal que atravessa gerações nesta edição.

Mais do que simples performances ou relatos biográficos, as Aberturas de Malas constituem dispositivos cênico-pedagógicos, nos quais o tempo se dilata para permitir o compartilhamento de um saber que se manifesta pela oralidade, pelo corpo, pela matéria e pelo encantamento. Esses momentos, ao mesmo tempo simples e profundamente complexos, afirmam a importância de incluir os mestres, mestras e brincantes na programação de eventos como o ANIMANECO, que tem por vocação ampliar e fortalecer a presença do teatro de bonecos popular na cena contemporânea. Farei um pequeno resumo de como foi cada uma das Aberturas desta edição.

THIAGO FRANCISCO – Mamulengo Fuzuê – Distrito Federal/DF



Brincantes Thiago Francisco, Lai Almeida e Gilson Alencar – Mamulengo Fuzuê – DF
Crédito: 6º Animaneco – Festival de Teatro de Bonecos de Joinville

A primeira abertura de mala conduzida pelo brincante **Thiago Francisco**, no dia 02 de agosto de 2024, inaugurou o ciclo com uma potência particular: foi um retorno às raízes da própria constituição do mamulengo no Centro-Oeste. Nascido em Ceilândia (DF), território historicamente construído pelos fluxos migratórios nordestinos que ergueram Brasília, Thiago inscreve seu fazer artístico dentro de um campo identitário que atravessa tanto a geografia quanto a história social de Brasília. Sua fala tece essa experiência com precisão sensível: ao narrar sua infância, o ambiente cultural do Distrito

Federal e o encontro com mestres que marcaram sua formação, ele revela como a brincadeira do boneco não lhe chega como técnica, mas como modo de vida.

Ao abrir a mala, Thiago não apenas expõe bonecos; ele convoca um território inteiro. Entre suas mãos surgem o Palhaço da Vitória, feito junto ao mestre Afonso Miguel; Rosinha, moldada pelo bonequeiro Moisés Bento; o Benedito, vaqueiro e trabalhador que simboliza “o povo”; o boizinho Fuzaca, com seus efeitos cômicos; o Vô Benza, boneco ancestral transmitido por gerações; a Anaconda, criatura fantástica que atravessa a dramaturgia; e o Cabo 70, capanga do coronelismo, vindo das mãos de Babi Guedes. Cada personagem é apresentado não como objeto, mas como sujeito de memória, carregam marcas de convivências, viagens, perdas e aprendizagens. A mala de Thiago é, portanto, uma topografia afetiva.

Sua narrativa assume um caráter ao mesmo tempo íntimo e político. Ele recorda o imprevisto da rua, o encantamento da primeira vez em que entrou numa tolda para segurar um microfone quebrado, e o momento decisivo em Paraty quando, levando um boneco na mochila, foi reconhecido por uma senhora como artista antes mesmo de se assumir como tal. Esses fragmentos revelam como o mamulengo opera como campo de pertencimento, criando caminhos que não existiam antes da brincadeira. Ao relatar convivências com mestres como Chico Simões, Babi Guedes, Afonso Miguel, o brincante Walter Cedro e tantos outros, Thiago sublinha que sua prática é fruto de uma cadeia de generosidade, uma pedagogia do encontro que se constitui fora da academia, mas que produz pensamento e crítica com a mesma densidade.

Um dos momentos mais contundentes da abertura foi sua reflexão sobre o papel ético do brincante: ao apresentar personagens historicamente marcados pelo machismo e pelo autoritarismo, como o Coronel João Redondo, Thiago reconhece a necessidade de ressignificar esses tipos diante do mundo contemporâneo. Para ele, a violência não nasce na brincadeira: nasce na sociedade, e cabe ao bonequeiro tensionar, deslocar e reinventar esses signos para que o mamulengo siga sendo canal de crítica e não reprodução de opressões. Assim, a abertura de mala transforma-se em gesto político, afirmando o teatro popular como espaço de atualização cultural.

Além dos bonecos, Thiago apresentou também sua dupla de músicos, **Laí Almeida e Gilson Alencar**, artistas fundamentais para compreender a organicidade da brincadeira. Laí, musicista e brincante nascida em Taguatinga e criada entre os territórios de Ceilândia, traz consigo a memória de uma linhagem nordestina e periférica que atravessa sua formação artística; em sua fala, descreve o Mamulengo como lugar de

aprendizado contínuo, onde a musicalidade nasce do corpo, do gesto e da convivência com mestres como Chico Simões. Já Gilson Alencar, músico com mais de quarenta anos de estrada, habitante de Ceilândia desde a fundação da cidade, revela que ingressar no Mamulengo Fuzuê ampliou sua compreensão sobre o papel da música no teatro de bonecos: não como trilha, mas como dramaturgia ativa. Ambos afirmam que tocar para o Mamulengo é tocar **com** o boneco, uma escuta compartilhada que se orienta pela energia da plateia, pela respiração do brincante e pela necessidade interna de cada cena. A presença de Lai e Gilson reafirma que a mala de Thiago não se abre sozinha, ela convoca um corpo coletivo, onde som, palavra e matéria se entrelaçam para sustentar a espinha dorsal da brincadeira e expandir sua potência poética, crítica e ancestral.

Ao detalhar cada acessório, uma rede de bebê, uma enxada, a trouxinha de Benedito, a vassourinha que prepara a empanada, Thiago evidencia aquilo que o Seminário busca preservar: o **saber-fazer** minucioso, transmitido pelo corpo, pela prática e pela observação atenta. Seu respeito pelos mestres, sua consciência histórica e sua habilidade em articular memória e técnica fazem com que sua mala se abra não apenas para revelar bonecos, mas para revelar uma ética, uma linhagem, um modo de existir na arte.

TONHO DE POMBOS (Pernambuco)



Mestre Tonho de Pombos – Pernambuco
Crédito: 6º Animaneco

A segunda abertura de mala do seminário conduzida pelo **Mestre Tonho de Pombos**, no dia 3 de agosto de 2024, foi marcada por uma entrega afetiva e por um depoimento de honestidade sobre as origens de sua arte. Tonho, nascido em Pombos, interior de Pernambuco, iniciou sua fala reafirmando que o título de “mestre” não altera quem ele é: “lá onde eu moro, eu sou apenas o Tonho, o Toinho da mamãe”, recordando sua mãe, uma rezadeira negra, detentora de saberes de cura, como a origem de sua sensibilidade artística.

Seu relato abordou uma infância marcada pela escassez material, mas abundante em fantasia, vivida às margens de uma grande lagoa onde moldava figuras de barro, madeira e frutas verdes, criando pequenas dramaturgias sem saber que já brincava Mamulengo. Em um dos momentos mais emocionantes, Tonho narra o encontro que mudou sua vida: a chegada de Antônio Biló, mamulengueiro ambulante que passava diante de sua casa com um baú vermelho e azul. Foi Biló quem apresentou diante dele, pela primeira vez, um Simão articulado, cantando “vem pra Limeira, Simão...”. Para Tonho, aquele instante foi epifânico, “Eu vi um senhor virando criança na minha frente. Eu disse: é isso que eu quero para mim. Eu quero brincar a vida inteira.” A partir desse encontro, passa a esculpir para Biló, trocando bonecos por relógios quebrados, rádios e camisas, não por falta de reconhecimento, mas por alegria em ver suas criações ganhando vida nas mãos do mestre.

Tonho também relembra, com humor e clareza, o processo de experimentação material. Sem acesso a tintas, recorria a pigmentos naturais, açafrão, colorau, carvão, e à madeira bruta, que revela até hoje como camada fundamental de sua estética. Essa economia forçada transformou-se em estilo, criando o traço que mais tarde impactaria espectadores e pesquisadores.

Outro eixo fundamental de sua fala foi a importância do encontro com Fernando Augusto, fundador do Mamulengo Só-Riso, responsável por reconhecer seu talento como escultor e por levá-lo ao universo amplo do teatro. Os primeiros bonecos de Tonho chegaram ao Fernando Augusto por meio do Mestre Biló. A convivência com Fernando o introduziu ao museu, à leitura, aos acervos e às estéticas estrangeiras, permitindo que ele percebesse que seus bonecos dialogavam, intuitivamente, com máscaras africanas, com certo cubismo primitivista e com tradições populares do cavalo-marinho, inserindo Tonho numa genealogia transatlântica de visualidades.

Ao mostrar seus bonecos, Tonho destaca como suas formas carregam histórias e camadas simbólicas: perfis duplos, expressões que mudam conforme o ângulo, máscaras

que condensam a comédia e o drama. Para ele, cada boneco “carrega pedaços de mim, minha energia está entalhada na madeira [...] onde quer que eles estejam eu estou lá também”. Sua fala sobre os limites éticos da tradição foi igualmente potente, reconhecendo que certas passagens do mamulengo já não cabem no tempo presente. Tonho afirma sua responsabilidade como artista ao atualizar falas, gestos e enredos para não ferir o público, sem perder o espírito da brincadeira.

Ao apresentar personagens como Simão, o Coronel Mané Pacaru e a Viúva Alucinada, Tonho transformou a abertura de mala em cena viva, reafirmando que o Mamulengo não é representação, mas transmutação: ele diz que o pano permite ser tudo, o preguiçoso, o coronel, a moça, o valentão, sem precisar encarar o seu ridículo nos olhos das pessoas. É o boneco que aparece no lugar da gente, “mamulengo é o povo em forma de boneco”.

Sua fala conclui-se com o reconhecimento de que o Mamulengo é, para ele, antes de tudo, uma forma de permanecer criança, de preservar a potência do brincar e de manter viva a ancestralidade que atravessa gerações. A abertura de sua mala, portanto, não é demonstração: é rito de passagem, arquivo de memória e convite à transformação.

CARLINHOS BABAU – Carroça de Mamulengos (Pernambuco)



Carlinhos Babau - Carroça de Mamulengos - Pernambuco
Crédito: 6º Animaneco

A abertura de mala conduzida pelo **Mestre Carlinhos Babau**, no dia 4 de agosto de 2024, encerrou o ciclo com a força de um rito ancestral. Figura central da **Carroça de Mamulengos**, grupo fundado em 1977, Carlinhos carrega quase cinco décadas de circulação, poesia, música e devoção ao teatro de bonecos. Sua fala, marcada por suavidade e firmeza, inicia-se com um canto de bênção, um chamamento para que o encontro se constitua como espaço sagrado, onde “todo passarinho canta” e onde a arte continua a renascer de mãos humanas e da força da imaginação.

Ao narrar sua trajetória, Carlinhos desloca a mala do lugar de objeto para o lugar de metáfora. Afirmando que “**a mala sou eu**”, ele destaca que os bonecos não se encontram apenas dentro do baú físico, mas dentro do corpo, da memória e da energia do brincante. Abrir a mala, para ele, é abrir o próprio ser, abrir o arquivo de experiências, dores, alegrias e descobertas que moldam cada personagem.

Em sua demonstração, Carlinhos revela bonecos construídos a partir de diferentes técnicas e materiais, incluindo madeira, pano, cabaça e mecanismos de imã que ampliam a expressividade dos movimentos. Apresenta personagens como Mané BolaHoje, Cassimiro (filho de Benedito), Sabirinho (mistura de sabiá com canarinho), Maria Catolé (mãe do Benedito), cada um inserido em uma pequena dramaturgia que mistura humor, crítica social e ternura. Em uma de suas cenas, recria disputas populares por comida e trabalho, inspirando-se nas histórias de seu pai e nos ensinamentos de Seu Antônio, seu mestre e referência afetiva.

Um dos pontos mais fortes de sua fala é a maneira como descreve a transformação do brincante quando anima o boneco. Para ele, o bonequeiro se desmantela para que o boneco viva, deixa de ser um indivíduo visível para tornar-se energia que anima, condutor invisível da matéria. A potência do boneco, diz ele, está em sua capacidade de “encarnar memórias e emoções” e de fazer o público reviver experiências profundas.

O brincante Carlinhos também aborda escolhas éticas na condução da brincadeira. Reconhece que, tradicionalmente, muitos mamulengueiros encerram conflitos com violência e porretadas, mas explica por que decidiu seguir outro caminho, seu Benedito, figura inspirada em seu mestre, é doce, vulnerável, por vezes derrotado ou preso, e profundamente amado pelas crianças. Em vez do herói invencível, oferece um Benedito humano, falível, que resolve tensões pela astúcia, pelo humor e pela afetividade.

A fala de Carlinhos é atravessada por gratidão aos mestres que o formaram, aos professores e artistas que sustentaram a Carroça ao longo de décadas, e às comunidades que recebem o grupo como parte de sua própria história. Ele afirma o boneco como um

ser liminar, “não é madeira, não é pano, é outra coisa” e a brincadeira como espaço onde o sagrado e o cotidiano se encontram.

Sua abertura de mala, portanto, não é apenas demonstração técnica: é filosofia, é história, é generosidade, é ritual. Carlinhos apresenta a vida como travessia, a arte como cuidado e o boneco como mediador entre mundos. Encerrar o Seminário com Babau foi reafirmar que o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste é, antes de tudo, um gesto de transmissão, renovação e esperança, sustentado pela delicadeza obstinada de quem acredita que dar vida a um boneco é tocar algo inefável, profundamente humano e profundamente ancestral.

Considerações Finais

As três Aberturas de Malas compõem uma espécie de tripé afetivo do seminário. Diferente de oficinas ou palestras expositivas, as Aberturas promovem uma imersão sensível, quase íntima, no universo do artista, do Mestre e ou brincante. É nesse ponto que reside sua força estética, elas não apenas mostram, elas afetam. Elas não apenas ensinam, elas formam.

Essa potência é amplificada pelo modo como os bonecos são apresentados, não como objetos, mas como entidades dotadas de voz, história e presença. A materialidade do boneco no teatro de formas animadas convoca o espectador a um jogo de presença e ausência, de evocação e invenção. As Aberturas de Malas corporificam esse jogo.

Outro ponto de destaque é a mediação sensível e respeitosa das apresentações. As perguntas e comentários dos mediadores não se sobrepunham aos mestres, mas buscavam ampliar a escuta, contextualizar e, por vezes, silenciar para deixar que o tempo do mestre predominasse. Essa postura de escuta ativa e não hierárquica revela um amadurecimento do Seminário em sua relação com os saberes populares, não se trata de musealizar os mestres, mas de coabitar seus tempos, suas poéticas e seus modos de saber.

A presença das Aberturas de Malas no Seminário e sua continuidade no Seminário é absolutamente estratégica para o Animaneco. O festival, desde sua origem, busca integrar teatro, tradição e contemporaneidade. E as malas abertas pelos mestres são dispositivos vivos dessa integração.

Elas funcionam como difusoras e formadoras de teatro de animação: cada gesto, cada fala, cada animação carrega séculos de história oral, resistência estética e vivência coletiva. Num tempo em que as tecnologias digitais e as estéticas globalizadas ocupam o

centro da cena, essas práticas nos lembram que há outras formas de saber e de criar, formas que brotam da terra, do tambor, da feira e da festa.

Além disso, as Aberturas apontam para um modelo de curadoria mais comprometido com o campo ético e político da arte. Ao incluir os mestres em posição de centralidade e não apenas como “folclore ilustrativo”, o ANIMANECO assume uma postura contra hegemônica e decolonial, alinhada às lutas por memória, representatividade e justiça cultural.

As Aberturas de Malas dos Mestres no 5º Seminário Internacional de Teatro de Animação não foram apenas parte da programação, foram o seu coração pulsante. Cada mala aberta revelou não só bonecos, mas vidas inteiras devotadas ao ato de brincar, contar, rir e resistir. Ao trazer mestres e brincantes como Thiago Francisco, Tonho de Pombos e Carlinhos Babau, o seminário reafirmou o teatro de animação como campo de memória e de potência.

É imprescindível que essa programação se mantenha e se expanda dentro do ANIMANECO e de outros festivais nacionais. Não como gesto de homenagem, mas como prática formativa contínua, capaz de nos lembrar que, junto a cada boneco, há um corpo, uma voz e uma mala cheia de histórias que ainda precisam ser contadas.

SOBRE 5º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO DE JOINVILLE

O 5º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO DE JOINVILLE será realizado nos dias 02, 03 e 04 de agosto, das 09 às 13 horas, na AJOTE, transmitido pelo Canal do Youtube do:

- ANIMANECO: <https://www.youtube.com/@AnimanecoJoinville> e do,
- LATA-UnB: <https://www.youtube.com/@lataunb>

TEMÁTICA DO 5º SEMINÁRIO:

Teatro em Pequenos Formatos – 35 anos do Teatro Lambe-Lambe

ABORDAGEM DO TEMA:

As diferentes manifestações do Teatro de Animação ou do Teatro de Formas Animadas têm apresentado, nas últimas décadas, mudanças significativas sustentadas por poéticas híbridas, com criações apoiadas na transversalidade e na intersecção com as outras artes.

Os trabalhos cênicos criados numa perspectiva tradicional são secundarizados por diversos artistas que optam por variações cênicas denominadas de Teatro em Pequenos Formatos, tema deste Seminário.

Compreendemos por Pequenos Formatos os trabalhos cênicos ou intervenções em que estejam contemplados a busca por uma intimidade com o espectador, a síntese, a economia de meios, o uso de espaços reduzidos e não convencionais e os aspectos fundamentais das expressões do Teatro de Animação. Estes trabalhos não se caracterizam, necessariamente, pela curtíssima duração. Antes, Pequenos Formatos se distingue por abrir um amplo campo de experimentações, sobretudo, em seus aspectos formais e dramáticos.

O Teatro Lambe-Lambe, manifestação que completa 35 anos de criação no Brasil, é hoje uma das expressões mais visíveis do “Teatro em Pequenos Formatos”. Por isso, este tema também foi amplamente discutido no Seminário.

PROGRAMAÇÃO DO 5º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO DE JOINVILLE

02/08/2024

- 09 horas - O Teatro Lambe-Lambe – Sua História e a Poesia do Pequeno
Palestrante: Pedro Cobra – Cia. PlastikOnírica - Brasil
Mediação: Prof. Dr. Nini Beltrame
Link para assistir: <https://www.youtube.com/watch?v=aomDJE29-zQ>

- 11 horas - Abertura de Mala de Mestres (as) e Brincantes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo Fuzuê – DF

Brincante Thiago Francisco – É Brasiliense, nascido em Ceilândia-DF. Em 2007, fundou o grupo Mamulengo Fuzuê a partir da convivência com mestres e brincantes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, como: Chico Simões, do Mamulengo Presepada – DF; Walter Cedro, do Mamulengo sem Fronteiras – DF; Babi Guedes, do Mamulengo Estrela do Norte - CE; Afonso Miguel, do Mamulengo Fantochito - PI e Pada -DF. Atua como Agente Cultural desenvolvendo ações de Formação, Educação Patrimonial, Criação e Circulação de Espetáculos Teatrais.

Mediação: Profa. Dra. Fabiana Lazzari

Link para assistir: <https://www.youtube.com/watch?v=Rfo5wGUioe8>

03/08/2024

- 09 horas - A Grandeza dos Pequenos Teatros
Palestrante: Horácio Tignaneli – Argentina
Mediação: Prof. Dr. Paulo Balardim
Intérprete Tradutora: Profª Drª Liliana Perez Recio
Link para assistir: https://www.youtube.com/watch?v=VAIquM_1Kkw

- 11 horas - Abertura de Mala de Mestres (as) e Brincantes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mestre Tonho de Pombos – PE

Mestre Tonho dos Pombos (Pombos-PE) - Antônio José da Silva, conhecido como Tonho de Pombos, nasceu na cidade de Pombos-PE, em 1970. Iniciou seu

ofício de mamulengueiro/bonequeiro aos 13 anos, tendo por influência em sua formação o Mestre Antônio Biló. Mestre Tonho se destaca como um exímio escultor, tendo trabalhado em muitos eventos nacionais e internacionais. Com a pandemia passou a dedicar-se ao Canal Mulungu no *Youtube*, espaço focado no ensino do Mamulengo. **Mediação:** Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame

Link para assistir: <https://www.youtube.com/watch?v=3qB2tvnUbW0>

04/08/2024

- 09 horas - Ferramentas para Criar em Pequenos Formatos.

Palestrante: Paco Paricio - Espanha

Mediação: Profº Drº Alex de Souza

Intérprete Tradutora: Profª Drª Liliana Perez Recio

Link para assistir: https://www.youtube.com/watch?v=K3BTJaAon_Q

- 11 horas - Abertura de Mala de Mestres (as) e Brincantes do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mestre Carlinhos Babau – Carroça de Mamulengos – CE
Mestre Carlos Babau (Juazeiro do Norte-CE) - Carlos Gomide, criador da Carroça de Mamulengos, é discípulo do Seu Antônio do Babau, bonequeiro paraibano de singular originalidade. Babau é o nome do teatro de bonecos na Paraíba e o babauzeiro, no imaginário da Carroça de Mamulengos, é uma frondosa árvore, com frutos e sementes, que se espalha e se multiplica a cada nova geração.
Mediação: Profª Drª Fabiana Lazzari

Link para assistir: <https://www.youtube.com/watch?v=vXqPeih7xQw>

O 5º Seminário Internacional de Teatro de Animação de Joinville é organizado pela Essaé Produções Ltda, em parceria com o Projeto de Extensão e Grupo de Pesquisa CNPq LATA - Laboratório de Teatro de Formas Animadas, do Departamento de Artes Cênicas - CEN, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGCEN, do Instituto de Artes - IdA, da Universidade de Brasília – UnB; com o Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense e com o Projeto de Ensino Laboratório de Animação, do Centro de Artes, Design e Moda - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC; com a Comissão de Formação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB e com a Comissão Três Américas e com a *Commission de Formacion Profesional de UNIMA* - União Internacional da Marionete.

FICHA TÉCNICA 5º SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO DE JOINVILLE – SC

Coordenação Geral do Festival - Cássio Correia (ESSAÉ Produções - SC)

Coordenação Geral do Seminário - Profa Dra. Fabiana Lazzari de Oliveira (UnB - DF) | Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame (UDESC-SC)

Coordenação de Produção – Samira Sinara

Coordenação Técnica – Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC - SC)

Intérprete tradutora - Profa. Dra. Liliana Perez Recio (UDESC - SC)

Intérprete de Libras – Núbia Amorim e equipe

Equipe de Produção Presencial - Adalberto Zimmer Júnior (UDESC) | Adriana de Paula Mattos (UnB) | Ana Laura Pozzer Fabro (UDESC) | Camilly Fortes Ertle (UDESC) | Gisele Aparecida Knutez (UDESC) | Irene Sonegheti Moreira (UnB) | Profa. Dra. Liliana Perez Recio (UDESC) | Lucas Moreira Ribeiro (UDESC) | Pedro Manoel dos Santos Ramos (UDESC) | Sara Cristina Maquim (UDESC)

Equipe de Produção Online – Alexandre Moura Costa (UnB) | Ana Clara das Neves Silva (UnB) | Anna Livia Vieira Fontes (UnB) | Ester Alves Fernandes (UnB) | Fabiana Oliveira de Souza (UnB) | Victor Hugo Alves de Oliveira (UnB)

Comissão Científica - Prof. Dr Alex de Souza (IFSC – Brasil) | Profa Dra. Fabiana Lazzari de Oliveira (UnB – Brasil) | Prof. Dr. Paulo Balardim (UDESC - Brasil) | Professor Dr. Valmor Nini Beltrame (UDESC - Brasil) | Prof. Tito Lorefice (UNSAM- Argentina) | Profa. Dra. Rossana Perdomini Della Costa Vellozo (UFRGS – Brasil)

PARCERIAS INSTITUCIONAIS E CULTURAIS

- Projeto de Extensão e Grupo de Pesquisa CNPq LATA - Laboratório de Teatro de Formas Animadas, do Departamento de Artes Cênicas - CEN, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGCEN, do Instituto de Artes - IdA, da Universidade de Brasília – UnB
- Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense do Centro de Artes e Projeto de Ensino Laboratório de Animação - CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
- Comissão Três Américas e Comissão de Formação Profissional da UNIMA - União Internacional da Marionete
- Comissão de Formação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB/UNIMA-BRASIL
- ESSAÉ Produções Ltda



02/08/2024





03/08/2024





04/08/2024



5º Seminário Internacional de Teatro de Animação de Joinville

OBRIGADO!

Selo Editorial UnB
Brasília-DF
2025