

O LAMBE-LAMBE: O FOTÓGRAFO DE JARDIM

Simone de S. Mesquita

ABSTRACT:

In searching for themes of which background is image, we took a such look at the beautiful landscapes of our city. We then focused the figure of the one who makes images by taking pictures; the old fashioned photographer so called "lambe-lambe" who stands at squares and gardens of the city. Very well known by the public, he enjoys a lot of popularity and little or no recognition. He is part of the photography history. In order to picture him, we have selected a typical square named Saens Peña, located in Tijuca, a very distinct district, the only district where its inhabitants have their own designation.

The people who were born in Rio and live in Tijuca are named both "cariocas" and "tijucanos".

A Praça Saens Peña

Localizada na Tijuca, a Praça Saens Peña é o centro do bairro. Área de lazer e comércio. Inaugurada no início do século, mais precisamente no ano de 1911, ocupava parte do antigo bairro da Fábrica das Chitas.

Para melhor compreensão de sua história, é necessário identificar o Engenho Velho, o Andaraí Pequeno e a então Fábrica das Chitas. O Engenho Velho seria então São Francisco Xavier do Engenho Velho, região ocupada pela fazenda dos Jesuítas. O Andaraí Pequeno corresponderia à atual parte da Tijuca que vai da Praça Saens Peña ao Alto da Boa Vista. A Fábrica das Chitas era o caminho que dava acesso à estampanaria situada na encosta da serra. Seria o trecho do cruzamento das Ruas Conde de Bonfim com a Desembargador Isidro, antiga Estrada do Andaraí Pequeno com Traversa do Andaraí. Largo das Chitas é como era conhecida por volta de 1826 a Praça Saens Peña.

Tijuca é nome tupi, que significa líquido podre, lama, e que evoluiu para tijuco — brejo, atoleiro e lameiro. Esse nome é atribuído à parte da Lagoa da Tijuca, na Baixada de Jacarepaguá, antes Baixada da Tijuca, lugar alagadiço e cheio de lama.

Com longa tradição, este é um bairro onde, mesmo antes de existir como tal, já se faziam passeios à sua serra. Rugendas, em 1835, descreve a cascatinha como um dos pontos mais pitorescos do Rio de Janeiro.

No século XVI, os padres da Companhia de Jesus ganham do capitão-mor da cidade, a Sesmaria de Iguaçu, região ocupada atualmente pela extensão que vai do Catumbi à Inhaúma. Desenvolveram nessas terras as fazendas do Engenho Velho, Engenho Novo e São Cristóvão, mantendo-as até 1759, data da expulsão dos mesmos. Essas terras foram muito produtivas, com plantações de cana e construções de canais e represas. Além disso, os Jesuítas arrendavam parte dessa área com lucros consideráveis.

Com o retorno dos Jesuítas à sua terra de origem, essas terras foram postas em leilão, transformadas assim num grande número de pequenas propriedades rurais.

Dessa forma, a Tijuca do século XIX transforma-se num misto de zona rural ocupada por uma população com hábitos urbanos e que, aos poucos, vai modificando suas casas de campo para residências permanentes. Este século é marcado pelas grandes plantações de café, fenômeno este que ocasionou o extermínio da Floresta da Tijuca, reflorestada somente no século seguinte.

Apesar dos caminhos deficientes e da distância do centro, a partir de 1850 surgem os famosos solares cariocas. Os proprietários de chácaras colocam suas terras à venda devido à subida de valor das mesmas no mercado. Nelas instalam-se famílias de alto poder aquisitivo.

O final do século é marcado por novos tempos, que levam a mudança no uso dos solares. Passam a ser aproveitados para asilos, pensões, colégios ou hotéis.

A Tijuca começa sua urbanização com a implantação da linha de ônibus puxados por burros, que ligava o Alto da Boa Vista ao centro da cidade. Fato curioso foi ter sido na Tijuca que trafegaram os primeiros bondes da América do Sul, designados de "maxam-bombas", isto no ano de 1859, a título experimental. Também na Tijuca instalou-se a primeira via férrea movida à eletricidade.

Seu loteamento foi facilitado pelas melhorias de água e gás encanados, esgotos e iluminação.

202 A Praça Saens Peña surge nesse contexto, no populoso bairro da Fábrica das Chitas, em 30.04.1911. Essa designação é remanescente do surgimento, em 1820, da Fábrica das Chitas, onde estampavam-se tecidos de algodão vindos da Índia. Manteve-se em atividade durante vinte anos, porém o nome permaneceu na região.

O comércio aprimorava-se com a inauguração da Praça. A década de 20 é o marco da introdução dos cinemas. Na Praça Saens Peña surgem o Tijuquinha, o América e o Carioca. Na década de 40 surgem o Olinda e o Metro. Nos anos 50 foram abertos o Eskie, o Art-Palácio e o Britânia.

A Praça Saens Peña era lugar para moças namoradeiras, crianças brincalho- nas, teatrinhos de fantoches e banda no coreto da Praça. A década de 40 traria também a inauguração da Sorveteria Tijuca, com orquestra e ar condicionado. Posteriormente, seria instalado o Café Palheta, lanchonete tradicional que persiste até os dias de hoje.

Através da consulta em jornais obtivemos muitas informações a respeito da Praça Saens Peña. Considerada como a "Cinelândia da Zona Norte", o Correio da Manhã de 29.11.66, faz um quadro da vida da praça:

"A Praça Saens Peña é o cartão de visitas da Tijuca. Sendo a principal praça do bairro, é o ponto de referência para todos os tipos de encontros, inclusive de políticos que, às vésperas das eleições, transformam-na num centro de lançamento de programas eleitorais...

... os vendedores ambulantes lá estão permanentemente, nas portas dos cinemas ou no centro da praça: o pipoqueiro, o sorveteiro e o vendedor de algodão. O lambe-lambe, o fotógrafo ambulante, também tem ponto ali."

Menos de um ano mais tarde, o Jornal do Brasil de 23.07.67, faz críticas à mesma praça:

"A Praça Saens Peña, o coração da Tijuca, simboliza também a transição: a antiga Chácara do Conselheiro Pedreira e depois a Praça tranqüila do sorveteiro, do pipoqueiro, dos fotógrafos lambe-lambe e dos cinemas, onde as famílias se encontravam e os jovens namoravam, hoje é muito mais do que isso. É um centro comercial, local de footing intenso, onde desfilam os rapazes cabeludos e jovens de mini-saia e onde os novos moradores passeiam ante os olhares desconfiados das famílias tradicionais"

"A antiga chácara hoje é um alinhamento quase contínuo de edifícios... e onde os psicanalistas começam a aparecer."

O Lambe-Lambe

Coincidentemente, foi também no ano de 1911 que a Revista FON FON, de 17 de maio, anuncia as primeiras "*machinas photographicas*".

O nome lambe-lambe é decorrente da técnica utilizada. Os primeiros fotógrafos de praça, na hora da revelação, tinham de lambe-lambe suas chapas. Após a revelação com sulfato de ferro, o fotógrafo lambia a chapa, fazendo com que a imagem se destacasse do fundo preto asfáltico pela ação do cloreto de sódio existente na saliva.

Os lambe-lambe consertam com as próprias mãos suas máquinas. Constróem as caixas com madeira e alumínio, quando não todo o equipamento, partindo às vezes de uma simples lente estrangeira, velha e arranhada.

O Jornal do Brasil de 03.04.73 publica: "Se as pessoas que pagam Cr\$ 6,00 por meia dúzia de 3 ´ 4 ao mais velho lambe-lambe do Rio soubessem que ele regula a luz com o polegar manchado de revelador e se compreendessem o que isso representa, pediriam-lhe que assinasse as fotos e reconheceriam nelas obras de arte.

... Com um gesto de polegar, ele controla a quantidade exata de luz que deve atravessar as lentes para gravar no filme a imagem que seu caixote com fole de flanela focaliza (a indústria vem gastando milhões para superar o problema, resolvido aqui na base da intuição)."

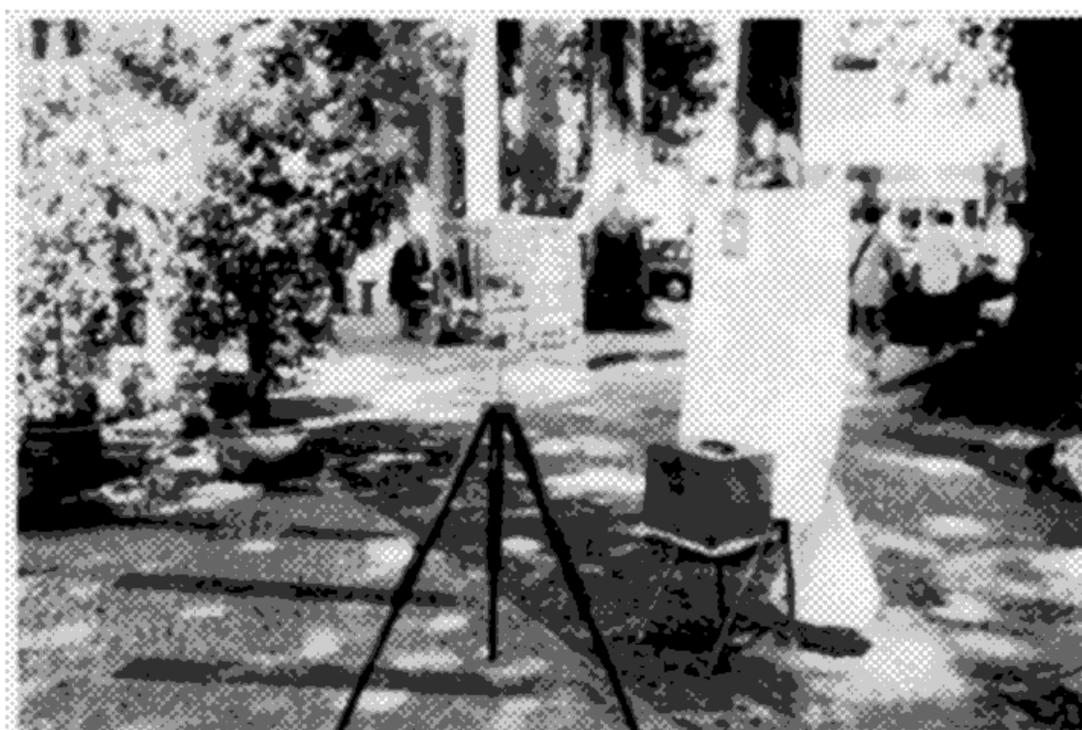
É na base da intuição que os lambe-lambe se entendem com suas máquinas toscas e pesadonas. Com um balde d'água, indispensável ao processamento das fotos, com ripas, panos, barbantes, numa cadeira para as poses, alguns armam na praça um pequeno estúdio versátil.

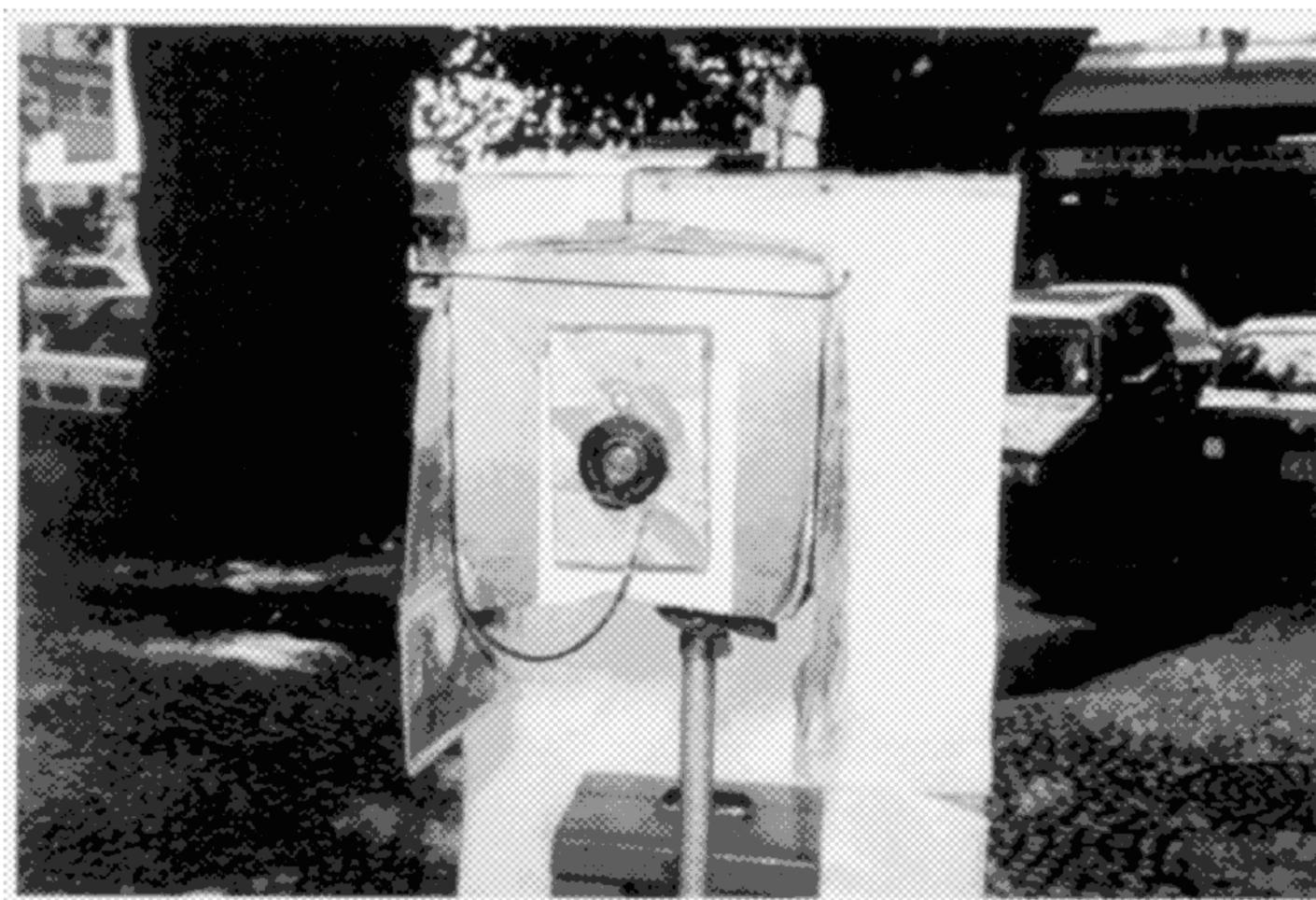
Batida como a de qualquer câmara nova, a foto do lambe-lambe é porém revelada e copiada dentro do mesmo caixote que sustenta a lente. Por dentro, na verdade, o que existe no caixote é um laboratório mirim. Ao entrar na "casaca", o pano preto, o fotógrafo vai obter seu negativo no escuro. A rotina é a mesma de um laboratório comum, mas a escala é infinitamente menor, e só uma incrível paciência permite a necessária destreza. Depois de banhar o filme em sua "química" — os líquidos revelador e fixador — o lambe-lambe lava o negativo e seca ao vento. Numa segunda etapa, mas também dentro do milagroso caixote, procede a transferência da imagem para o papel. A cópia dos negativos, sempre no mesmo formato, é feita por um sistema idêntico ao dos contatos de filmes. Só que o "amplificador" do laboratório-mirim do lambe-lambe é um buraco. Aberto em cima do caixote, ora coberto por um vidro fosco, ora por vidro ou papel vermelho, ele tanto dá a luz da impressão — que é assim natural — quanto a luz de quarto-escuro para tratamento das fotos. No controle da luz solar que passa por esse buraco e atinge o filme, para levar a imagem do negativo ao papel, é que o lambe-lambe demonstra seu instinto maior, já que o tempo de exposição se sujeita às múltiplas variações de um dia. É preciso ficar de olho nas nuvens para ser um bom retratista.

A Praça e o Lambe-Lambe

*prática: a etnografia de um espaço social não pode ser senão a etnografia do que se passa nele.*¹

Neste ponto, tomamos o caminho inverso, onde, na construção da figura do lambe-lambe, alocamos o mesmo em uma praça específica, a Praça Saens Peña. Buscamos assim, um pouco de sua história que corre paralela à do fotógrafo de jardim. Esse "artista" tem lugar em muitas praças, como as retratadas por Henri Cartier Bresson na Place Saint Sulpice e em Montreuil — Paris. As fotos que seguem mostram a máquina que ainda sobrevive, fazendo em sua grande maioria fotos 3 ´ 4 para documentos. O lambe-lambe se transforma na mesma proporção das mudanças ocorridas na Praça. Primeiramente em relação às imagens, das fotos de família passam a fotos de formato menor, chegando ao 3 ´ 4. Posteriormente, modificam aos poucos suas máquinas, adaptando novas lentes e utilizando diferentes tipos de papel fotográfico.²





A cor do Instantâneo

Roland Barthes, no seu livro *"A Câmara Clara"*, transcreve o seguinte diálogo:

"A condição prévia para a imagem é a visão," dizia Janouch a Kafka. E Kafka sorria e respondia: *"Fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito."*³

Para Barthes, a vidência do fotógrafo não consiste em *"ver"*, mas em estar lá. Ele analisa uma fotografia que representa um rabequista cigano, cego, conduzido por um garoto.

*"Ora, o que vejo, por esse 'olho que pensa' e me faz acrescentar alguma coisa à foto, é a rua de terra batida; o grão dessa rua terrosa me dá a certeza de estar na Europa Central; percebo o referente (aqui, a fotografia se supera verdadeiramente a si própria: não é essa a única prova de sua arte? Anular-se como medium, não ser mais um signo, mas a coisa mesma?), reconheço com todo meu corpo, as cidadezinhas que atravessei por ocasião de antigas viagens pela Hungria e Romênia."*⁴

Na contramão do discurso de Barthes podemos registrar a opinião de Griaule:

*"O signo transcende a um significado único. De acordo com a sociedade ou contexto, ele pode variar."*⁵

Simplificando o conceito de signo e explicando parte da colocação de Barthes, escolhemos Coelho Netto citando Pierce:

*"Um signo para Pierce é aquilo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém."*⁶

Martine Joly, no seu livro *"Introdução à análise da Imagem"*, refere-se ao "ato fotográfico" de Phillippe Dubois, explicando que ele é, obrigatoriamente, o resultado de um encontro, de uma co-presença entre aquele que tira a fotografia e aquele que é fotografado e, onde esse encontro ocorre em um momento único e instantâneo. Indica a descrição como uma etapa aparentemente simples e evidente, porém capital, que, para maior exatidão, pode ser feita em grupo. Esse ponto é importante, indicando até que ponto a visão de cada um é, ao mesmo tempo, coletiva e pessoal.⁷

Dessa forma, através da projeção da imagem de um lambe-lambe atual, estabelecido na Praça Saens Peña, pudemos coletivamente fazer uma breve análise. O grupo que participou da explanação da história da praça e do retratista de jardim, ao final, teve a oportunidade de opinar sobre a imagem colorida do foto instantâneo. Foram expostas as dificuldades de se fazer uma etnografia da imagem, bem como as diferenças entre a foto tirada pelo pesquisador e aquela artística de um fotógrafo profissional. Nossa pergunta é, não poderia deixar de ser esta, a foto do pesquisador, também participante de uma etnografia? Vamos à sua análise.

*"A memória do filme substitui o livro de anotações... o registro contribui como um fator de controle para observação visual. Além de ser um controle da memória visual, também permite um controle absoluto da posição e identificação numa situação de mudança cultural."*⁸

Temos na imagem a seguir, o resultado das modificações sofridas na Praça e refletidas no foto do lambe-lambe. A foto tirada pelo pesquisador é colorida, tanto quanto a do retratista de jardim. "Fotos na hora", diz o reclame, e a polaroide agora substitui as antigas máquinas. Fotos reveladas quase que automaticamente, em poucos segundos surge o rosto 3 ´ 4. Mantendo a tradição da propaganda, agora as imagens são fixadas na cabine onde o freguês se senta e o fotógrafo faz o "click". São fotos de clientes, escolhidas aleatoriamente, gente que tem pressa e já não passeia pela praça. O lambe-lambe faz alusão à concorrência dos automáticos espalhados pela cidade. No caso do lambe-lambe da foto, ele está na Praça Saens Peña há quase vinte anos. Anuncia também a possibilidade de fazer "Books" e aguarda calmamente sua freguesia.



Conclusão

Aproveitando a citação de Collier, podemos constatar, através das imagens apresentadas, a *"mudança cultural"*, as transformações da praça refletindo-se no trabalho dos fotógrafos lambe-lambe.

Ao apresentarmos a história da Praça Saens Peña, oferecemos ao leitor a possibilidade de acompanhar também a trajetória desse retratista de jardim. Para Martine Joly, as fotografias são ícones puros, ainda mais confiáveis, porque são registros feitos a partir de ondas emitidas pelas próprias coisas. O lambe-lambe tradicional tinha a seu favor ainda a excelente qualidade do papel fotográfico utilizado, aumentando sensivelmente sua durabilidade. Suas fotos eram *"artesaniais"* e podiam ser encontradas em quase todas as praças. Hoje, convivem simultaneamente os fotógrafos com suas máquinas caixotes e aqueles com suas polaroides, ambos ainda com os mesmos objetivos, fotografar pessoas que transitam nas praças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARTHES, R. (1984) *A câmara clara*. nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

- COELHO NETTO, J. T. (1980) *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva.
- COLLIER, J. J. (1973) *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Universidade de São Paulo. (Coleção Antropologia e Sociologia).
- FROES, L. (1978) *Os lambe-lambe*. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE. (Coisas Nossas).
- GRIAULE, M. C. (1985) *Ethnologie et language. Rapports de la parole et de l'expression plastique*. Paris.
- JOLY, M. (1996) *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus. (Coleção Ofício de Arte e Forma).
- SANTOS, C. N. F.; A. Vogel et alli. (1981) *A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. In: *Quando a rua vira casa*. Rio de Janeiro.
- ¹ SANTOS, Carlos Nelson Ferreira; VOGEL, Arno et alli. *A apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de Bairro*. In: *Quando a rua vira casa*. Rio de Janeiro, 1981.
- ² Guilherme Wessel foi o fundador de uma das primeiras casas de material fotográfico em São Paulo, no ano de 1900. Seu filho Conrado, foi o fundador 1ª fábrica de papel fotográfico no Brasil, em 1923. A Kodak adquiriu posteriormente as ações da companhia, onde no rótulo dos envelopes ainda constou por muito tempo a marca Kodak-Wessel.
- ³ BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ⁴ Ibid.
- ⁵ GRIAULE, M. Calame. *Ethnologie et Language*. Rapports de la parole et de l'expression plastique. Paris, 1985.⁶ COELHO NETTO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- ⁷ JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1996.
- ⁸ COLLIER, John Jr. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973. (Coleção Antropologia e Sociologia).