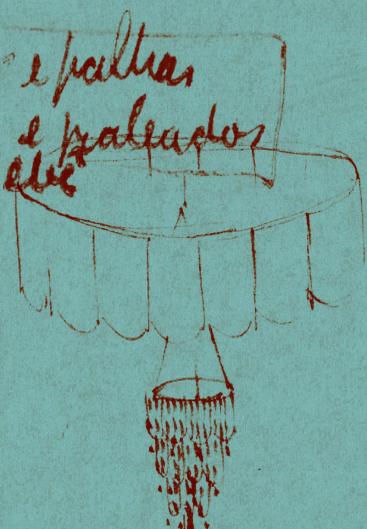
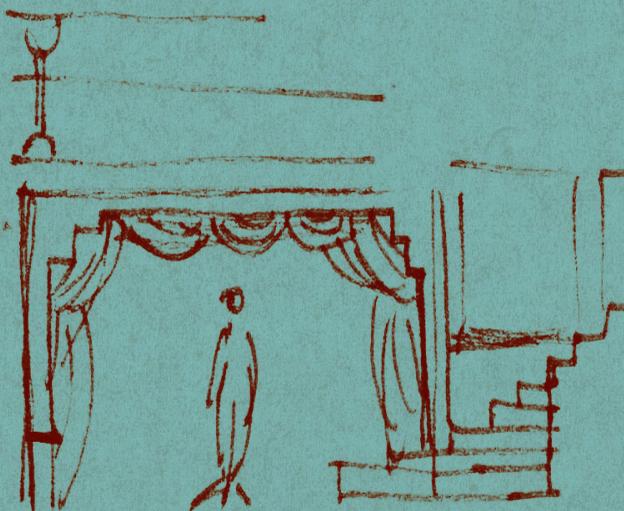


LUIZ CARLOS MENDES RIPPER: POESIA E SUBVERSÃO

HELOISA LYRA BULCÃO

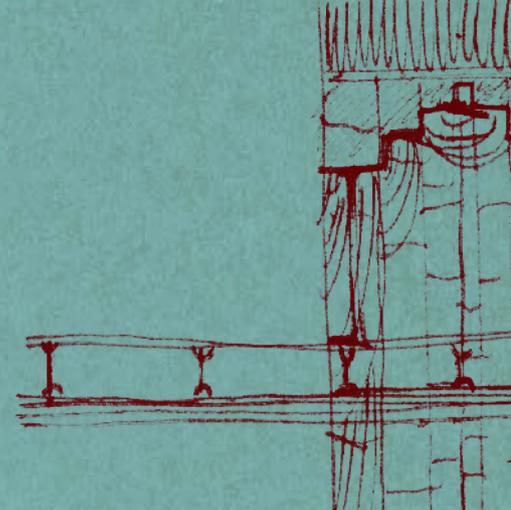


*o chale espanhol
e retratos pintáveis*

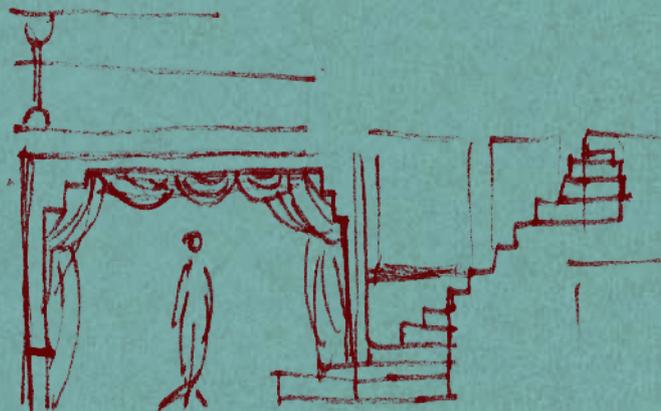


FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

LUIZ CARLOS
MENDES RIPPER:
POESIA E
SUBVERSÃO



hiano chale espanhol
portas retratos escalablos





avator é a ce
divina da ua
re manifesto

into nascimento

sausa, coute e

dis cernir de

lyria vai de

LUIZ CARLOS MENDES RIPPER: POESIA E SUBVERSÃO

HELOISA LYRA BULCÃO

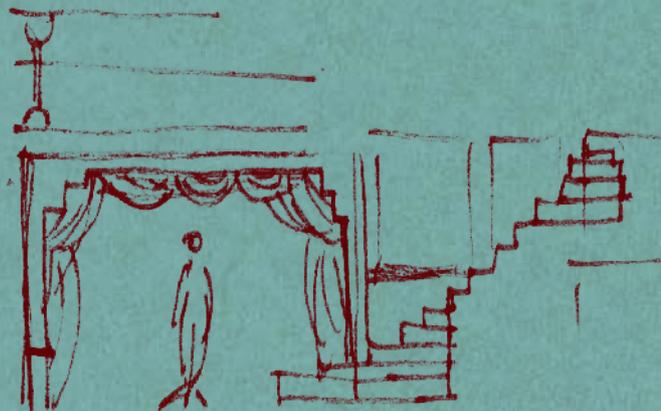
letração da fisionomia
túreza / onde

O grande ciclo
O infinito do ciclo
a eternidade do ciclo
amor e morte

laurent onde é importante
a alegria ou a fúria que
mona boca os mesmos
gatos.

hiano chale espanhol
portas retratos Kablelos

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte



Presidenta da República

Dilma Rousseff

Ministro da Cultura

Juca Ferreira

Fundação Nacional de Artes – Funarte

Presidente

Francisco Bosco

Diretor Executivo

Reinaldo da Silva Verissimo

Diretora-Substituta do Centro
de Programas Integrados

Maristela Rangel

Diretor do Centro de Artes Cênicas

Leonardo Lessa

Gerente de Edições

Filomena Chiaradia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Bulcão, Heloisa Lyra.

Luiz Carlos Mendes Ripper: poesia e subversão / Heloisa Lyra Bulcão –
Rio de Janeiro: Funarte, 2015. 176 p.: il. color.; 21 cm

ISBN 978-85-7507-171-7

1. Ripper, Luiz Carlos Mendes, 1943-1996. 2. Cenógrafos –
Brasil – Biografias. I. Título.

Copyright © Heloisa Lyra Bulcão

Todos os direitos reservados.

Fundação Nacional de Artes – Funarte

Rua da Imprensa, 16 – Centro – Cep: 20030-120

Rio de Janeiro – RJ – Tel. (21) 2279-8071

livraria@funarte.com.br – funarte.gov.br

Pesquisa de imagem

Heloisa Lyra Bulcão e Teresa Souza

Edição

Filomena Chiaradia

Produção editorial

Jaqueline Lavor Ronca

Produção gráfica

Julio Fado

Produção executiva

Gilmar Cardoso Mirandola

Capa e projeto gráfico

BR75 Produções | Luiza Aché

Preparação de originais

BR75 Produções | Silvia Rebello

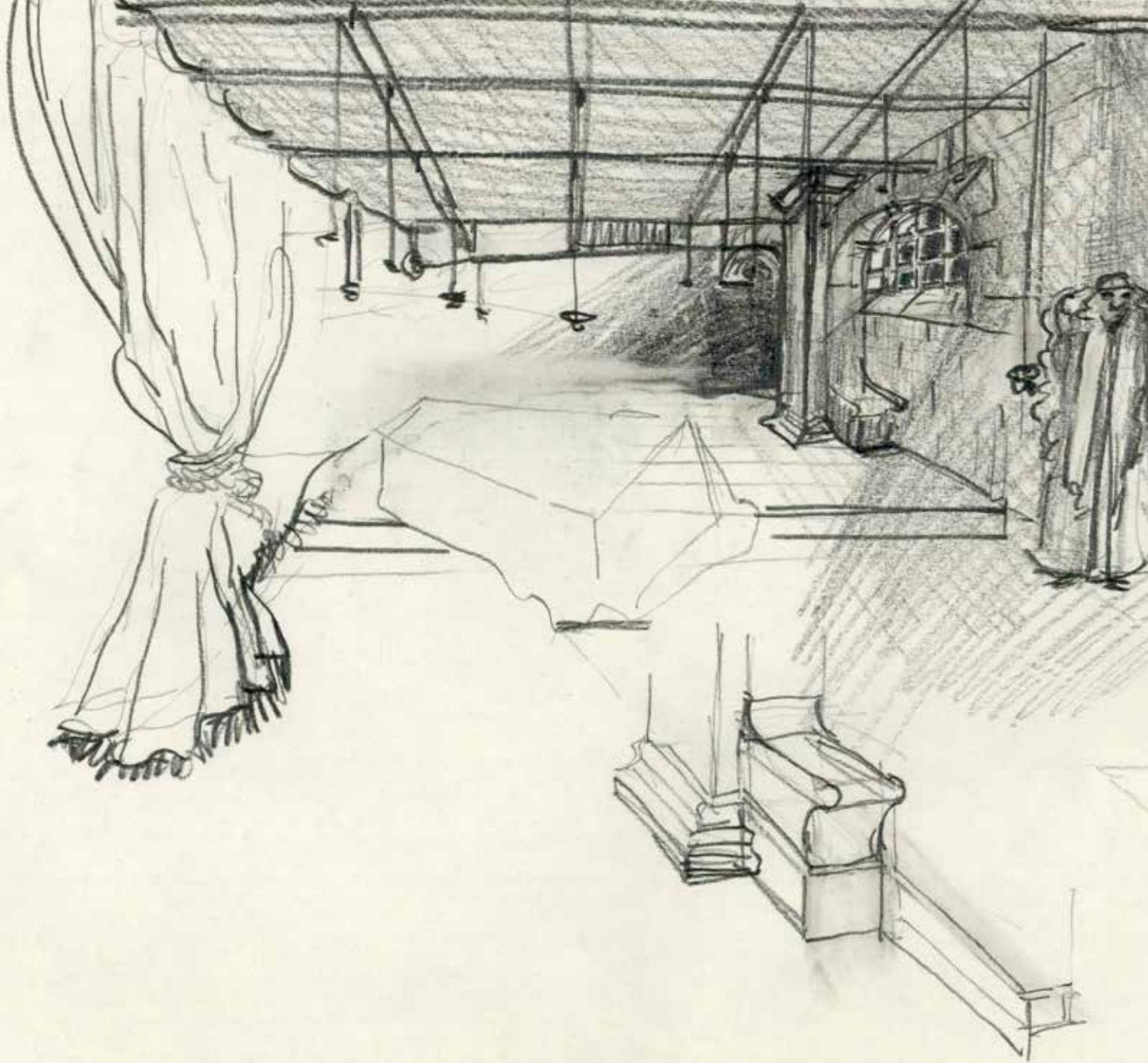
Revisão

BR75 Produções | Clarisse Cintra

CDD 927.92025

Sumário

Uma chama acesa por José Dias	7
Projeto para a montagem de <i>Avatar</i> por Luiz Carlos Ripper	11
Um mestre	15
Arte desde o nascimento	15
Em Brasília, atendendo ao chamado	19
Imagens do Brasil	28
O cinema na sociedade e a artesanaria	50
O tropicalismo no palco	61
Cenário ambiente	69
A brasilidade em cena	74
A ocupação total do espaço teatral	79
Identidade com a América Latina	83
Na cena musical	86
Espiritualidade e ancestralidade na criação	90
A riqueza do traço e o risco da experimentação	92
O educador em cena	103
A roda gira...	130
Uma imagem para Ripper por Fernando Marés	145
Luiz Carlos Ripper no cinema: Sinopses e fichas técnicas dos filmes	148
Luiz Carlos Ripper nas artes cênicas: Fichas técnicas das peças e shows	157
Bibliografia	170
Notas	172



Uma chama acesa

José Dias

Fruto de um trabalho feito com o coração, sério, sistemático, pesquisado com carinho e elaborado com grande competência, este livro é sobre uma das mais admiráveis figuras da classe artística brasileira: Luiz Carlos Mendes Ripper, artista múltiplo em suas atividades como desenhista, figurinista, diretor, educador, diretor de arte e cenógrafo — arte na qual foi um revolucionário no país.

Aqui, profissionais e estudantes de todas as gerações poderão conhecer e relembrar aquele que, entre nós, teve a ousadia de mostrar um outro conceito, rompendo com o espaço cênico e forjando incontáveis iniciativas e pensamentos artísticos, sempre irrequieto e ousado.

Falar da obra de um artista sem passado é fácil. Difícil é falar de um homem das artes como Luiz Carlos Mendes Ripper, que começou, desde cedo, ainda no convívio familiar, o contato com as artes visuais. Um artista com talento e vocação ao estilo dos anos 1960 e 1970, sempre com sede de experimentação — desde a época do Movimento Tropicalista, muito importante para ele, na medida em que representou uma revolução cultural em todos os sentidos.

Após a passagem pelo Instituto de Belas Artes (IBA), onde começou sua formação artística estudando xilogravura e pintura, foi em busca de novos meios e materiais que respondessem a suas expectativas de expressão através de formas, texturas, cores e movimentos, em clara identificação com os vanguardistas da época.

Suas inquietações, ainda como estudante de arquitetura na Universidade de Brasília (UnB) — onde teve o privilégio de ter Nelson Pereira dos Santos como grande mestre —, o motivaram a dar os primeiros passos no Cinema Novo. Esse foi o alicerce fundamental para a estruturação do campo da direção de arte no Brasil da década de 1970.

Luiz Carlos Mendes Ripper sempre trabalhou com diversos profissionais conceituados nas diversas áreas do fazer artístico para conceituação de seus projetos, mas sempre fez isto mantendo os artesãos em destaque. Afinal de contas, tudo tinha que ser artesanal, como os botões de barro em *Xica da Silva*.

No cinema, *São Bernardo* (1972) foi seu melhor trabalho — o de que ele mais gostava. Era o iní-

cio de tudo, a consolidação da direção de arte no Brasil. Seus filmes têm uma visualidade única, mostrando o país e sua cultura. A busca constante da brasilidade, das referências regionais, a integração com a natureza e o ritual de sua ligação com a terra. E, para isso, ele preferia a locação externa ao estúdio, porque seu trabalho, muito peculiar, era artesanal. Um exemplo: a presença constante da moringa com arruda!

Em seguida veio o teatro, quando ganhou o prêmio Molière com *Hoje é dia de rock* e *Doroteia vai à guerra*. E até para receber prêmios ele transcendia: se produzia como se fosse uma alegoria. Seus trabalhos artesanais aplicados à cenografia eram a expansão do seu espaço de tensões, ampliando suas referências a uma identidade com a América Latina. Era ousado, não tinha medo de errar.

Esta obra de Heloisa Lyra Bulcão resgata, portanto, a trajetória de um dos maiores cenógrafos deste país, precursor da direção de arte no cinema brasileiro e consagrado com diversos prêmios Coruja de Ouro. Com isso, mantém vivas as referências de vanguarda na década de 1970, traçando um panorama de suas criações no cinema e no teatro, seguindo sua espiritualidade, sua ancestralidade e os valores que o guiaram no processo criativo e na liberdade de pensamento.

Heloisa foi discípula deste mestre e sabe melhor do que ninguém falar sobre o processo da construção, da desconstrução e de todo o desenvolvimento criativo deste grande educador, profissional de teatro e cinema, sempre preocupado com a formação, com a base da criação e do desenvolvimento da arte.

Em suas linhas, Heloisa soube tecer cada palavra com cuidado — e, dessa forma, nos brindou com uma obra que é agora referência para quem estuda cenografia, mantendo viva a imagem de um dos melhores profissionais do país. Um trabalho árduo que marca a própria vida da autora, desde sua formação artística, como assistente de Ripper, até os dias de hoje, quando ela dá continuidade às ações do artista.

Em sua primeira publicação — *Luiz Carlos Ripper para além da cenografia* —, a autora mostra o comprometimento social, político e cultural que revela a prática pedagógica de Ripper (Escola de Artes Visuais, Centro de Artes do Tempo, Escolinha de Arte do Brasil e Centro Técnico Pernambuco de Oliveira) e apresenta ao leitor um dos aspectos mais importantes deste artista múltiplo, figura marcante de toda uma geração.

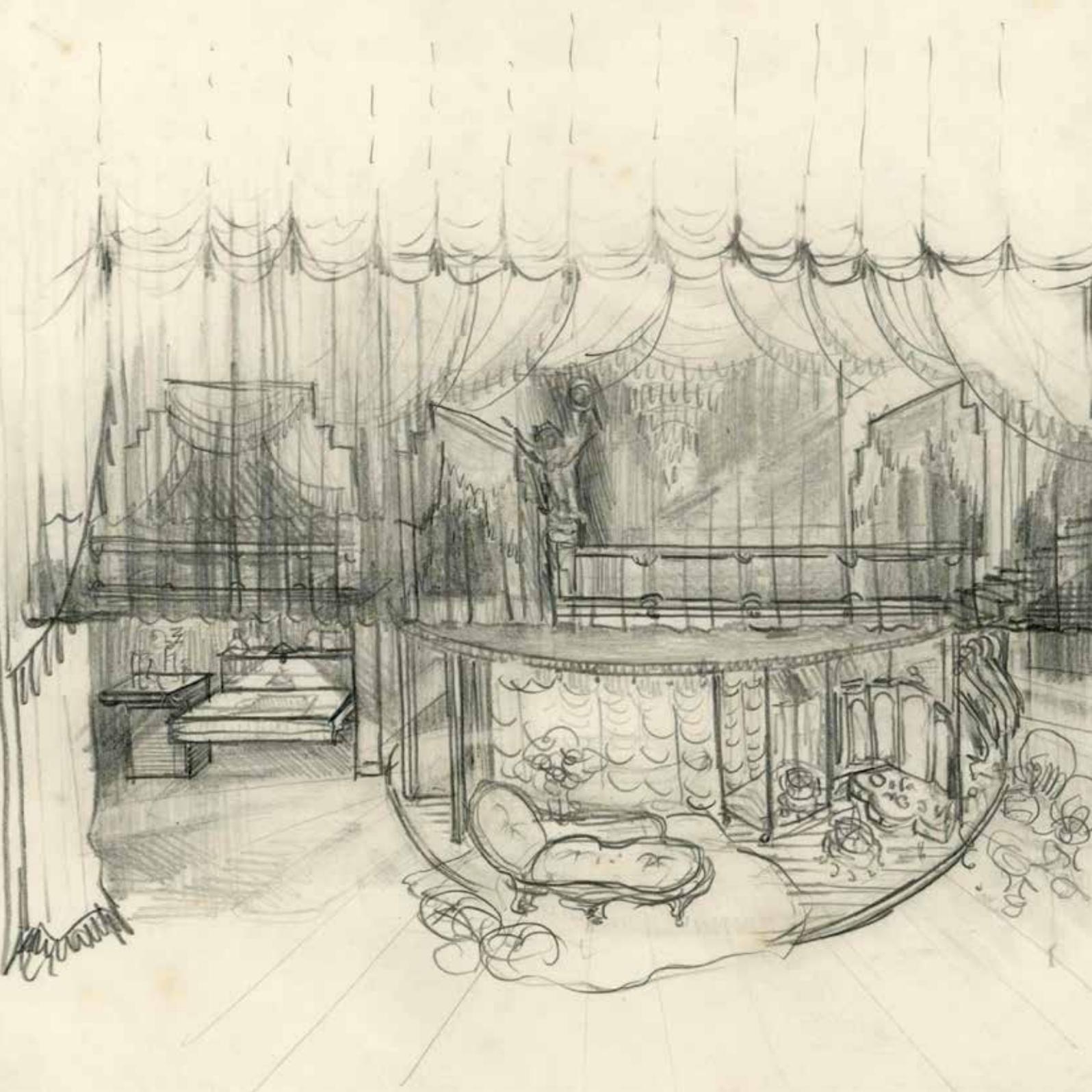
Com este novo livro, *Luiz Carlos Ripper: poesia e subversão*, Heloisa revela em detalhes os caminhos

por onde passou o cenógrafo, em sua prática artística inovadora e sempre comprometida com o desenvolvimento artístico e social.

Só temos a agradecer a Heloisa Lyra Bulcão por manter acesa a chama que sempre irradiou dos trabalhos de Luiz Carlos Mendes Ripper.



Luiz Carlos Ripper fala sobre a cenografia em cursos por diversas cidades brasileiras — Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão



Projeto para a montagem de *Avatar**

Luiz Carlos Ripper

Escolhemos *Avatar* por ser um texto brasileiro e novo e no qual a nova geração poderá encontrar uma resposta globalizante para certas perguntas que têm sido relegadas a segundo plano pelas grandes manifestações da nossa cultura de consumo e pela importação desordenada de valores estrangeiros a que estamos submetidos...

Após as primeiras leituras, *Avatar*, ele mesmo, nos apontou o método para sua abordagem, nos apontou a natureza imediata das árvores, do mato, do mar, do rio, do vento, dos insetos e dos pássaros como nosso local de trabalho numa ambientação sonora ideal. E, assim, confiantes no nosso começo, nos afastamos da sociedade tecnológica e partimos para o vento, para o sol e para as nuvens sem chuva, onde

cumprimos as primeiras tarefas exigidas por um texto que expõe a Idade da Pedra a pessoas citadinas como nós.

Imediatamente descobrimos que a história de *Avatar* era um minidrama ecológico, onde o doce charme da agricultura seria o próximo passo do personagem, ainda manifestando a última etapa evolutiva de uma “sociedade coletora”. Por isso, *Avatar* é uma peça romântica que manifesta aquele ideal antigo do homem harmonizado com a natureza. Este é o núcleo do nosso drama e é o que confere o “status” contemporâneo a *Avatar*, porque, em *Avatar*, a natureza é maior que o homem e a peça é a história desse homem, é a história do respeito que os homens devem ter pela natureza ao considerá-la seu meio ambiente. Por isso, gostamos de, ao nos referir ao nosso trabalho, dizer carinhosamente que *Avatar* é um drama ecológico mesmo.

Kempô — arte milenar chinesa de abordagem da natureza, da técnica de movimentação primeira em que o equilíbrio do corpo e da mente tem como começo a prática de determinadas disposi-

* Este texto é parte do projeto de montagem da peça *Avatar*, de Paulo Afonso Grisolli, produção, direção, cenografia e figurino de Luiz Carlos Ripper, montada em 1974 na Sala Corpo e Som do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aqui transpira o espírito presente no espetáculo *Avatar*, que remete a valores que guiaram o artista por toda sua vida, como cenógrafo, arquiteto teatral, diretor e educador.



Cena de *Avatar*, com Isabel Ribeiro e Jorge Gomes — Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão

ções corporais e mentais propostas pela própria observação dos movimentos dos animais, do vento nas árvores, do rio em seu leito de pedras, das ondas do mar na praia.

A expressão corporal foi substituída pela capoeira e pelo maculelê baianos, que nos ensinam uma ginga brasileira espontânea, e pelas danças de roda dos terreiros de macumba e candomblé, que é a rítmica mãe do samba com sua linguagem gestual extremamente objetiva e significativa na cultura brasileira.

A preparação musical está sendo orientada por Cecília Conde no sentido de dispor o grupo de determinados recursos sonoros que conduzem naturalmente as falas do texto para o canto do sentimento dos personagens. Por isso a fala de cada um em cada espetáculo é uma improvisação sobre uma partitura livre. O mesmo se dá com a *mise-en-scène* que procura dar às marcações mais que uma visão coreográfica arbitraria, mas que procura através da dança atingir a uma linguagem espaço-gestual no teatro brasileiro. O que o espetáculo *Avatar* propõe é uma abordagem da



Detalhe da cenografia e iluminação da peça *Avatar* — Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão

dinâmica do filho híbrido do branco, do negro e do índio.

O texto *Avatar* foi liberado pela censura federal sem cortes para maiores de 14 anos. O espetáculo está assim sendo impostado para a ampla faixa de idade que vai dos catorze aos oitenta anos e deverá atingir especialmente esses limites devido à acerbação do novo, positivo e otimista lirismo romântico num mundo em que preserva-se da poluição caótica os harmônicos extremos do velho que já sabe de tudo, compreende e confia, e do jovem que quer

saber de tudo, entender e confiar. Porque trata-se de uma história de amor, um amor abstrato e concreto ao mesmo tempo, entre um pássaro-homem e uma jovem viúva. É uma história sobre a condição frágil de duas mulheres num mundo remoto e primitivo. Uma história da condição humana sem tempo preciso, nem geografia definida. Poderia se passar 5.000 anos antes ou depois de Cristo, ou hoje em dia, ou algum dia na Amazônia, ou no Nordeste, ou no Pantanal Matogrossense, na Índia ou na Austrália, na Grécia ou na África, na Lua ou em Marte¹ ...



Ripper em imagem do *Jornal Mesmo* — Dossiê Ripper Cedoc/Funarte

Um mestre

Que prazer falar de Luiz Carlos Mendes Ripper, grande mestre de quem fui aprendiz pelos anos em que trabalhei com ele em pesquisas e criações e de quem continuo a absorver e compartilhar os ensinamentos... Depois de escrever sobre Ripper para além da cenografia² — onde trouxe a amplitude de sua obra em diversas frentes, com a perspectiva da educação e da organização do conhecimento, sempre interligadas à sua produção artística — volto o olhar para toda a sua obra cenográfica nos palcos e nas telas.

Traço um perfil daquele que foi um marco na cenografia do cinema brasileiro, considerado por Nelson Pereira dos Santos como quem inaugurou a direção de arte no Brasil. Também nas artes cênicas, Ripper é um dos que romperam com barreiras nos palcos, buscando uma arte originada no cotidiano e na diversidade de expressões e valores de nossas matrizes culturais.

As palavras de Ripper em entrevistas, matérias e nos programas das peças trazem a marca de seu pensamento amplo, espiritualizado e democrático, presente na sua obra cenográfica. Trago também histórias familiares e outras narrativas levantadas ao longo dos anos em que mergulho meu olhar na produção deste artista, matando a

sede de dar continuidade às suas iniciativas, despertada desde que trabalhei com ele. Como em toda narrativa, a verdade está no significado que as histórias têm para quem as relata, recriando em cada versão uma nova realidade que nos faz compreender qual o significado da obra de Ripper hoje para os que conviveram com ele e os reflexos que ela ainda imprime. E os Ripper sabem que quem nasceu ligado ao cinema recebe, desde aquele momento, um chamado ao qual é difícil deixar de atender.

Arte desde o nascimento

Ripper nasceu no Rio de Janeiro, no dia 16 de julho de 1943. Como ele gostava de lembrar quando era entrevistado, “nasceu numa noite de sábado em frente ao Cine Metro Copacabana, onde naquela noite a fila era longa para ver *E o vento levou*”.³ Ele conta que o médico que ia fazer o parto de sua mãe estava na sessão, foi localizado pelo lanterninha e pelo gerente, a pedido de seu pai, mas não chegou a tempo de fazer o parto. Teria assim iniciado a sua ligação com o cinema.⁴

Filho mais novo de Maria do Carmo Mendes Ripper e de José Meurer Ripper, Luiz Carlos era nove anos mais novo que seu irmão, o arquiteto e pro-

fessor José Luiz Ripper, que diz ter sido seu segundo pai, até o fim da sua infância. José Luiz fala que a família era muito completa, muito dada, que se relacionavam muito intensamente e nos dá outra versão para a história do nascimento do irmão. “Ele nasceu na rua Raimundo Corrêa, que nós morávamos ali. Antigamente nascia em casa e se chamava a parteira ou o médico e, nesse caso, foi o médico que a gente chamou. Nosso telefone estava com algum problema e nós fomos telefonar do Cinema Metro, que era ali na frente da Raimundo Corrêa. E eu me lembro, que ficou marcado. Estava de madrugada, e nós encontramos o telefone porque *E o vento levou* durava quatro horas. Então, ainda estava passando o filme. A gente telefonou de dentro do cinema. Não tinha orelhão e a gente não queria incomodar vizinho.”⁵

Nas duas versões, lá estava o cinema ligado à sua vida desde o momento de seu nascimento, uma história dotada de sentido especial, simbólico, na narrativa da família.

José Luiz acha que a ligação com a arte pode ter tido influência sua, pois vivia desenhando e pintando, até se formar em arquitetura e começar a trabalhar. E, quando a família estava para se mudar para a rua Rainha Elizabeth, Luiz Carlos,

adolescente, com a ajuda do irmão, já arquiteto, fez muitas modificações na planta do apartamento, ainda em construção. “Eu falando com você, fico pensando: quem sabe se foi aí que ele começou nessa coisa de espaço”, reflete.

Vivendo em familiaridade com a arte, Ripper começa sua formação artística no Instituto de Belas Artes, no Rio, onde estuda xilogravura e pintura. Com 18 anos vai para Brasília para estudar na recém-criada Universidade de Brasília, projeto de Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro. O próprio se recorda que os pais queriam que ele fosse arquiteto, como o irmão, mas o que ele pretendia, inicialmente, era pintar. “...brincando criança fiz artes com meu irmão José Luiz Mendes Ripper, hoje arquiteto, designer e professor, e meu padrinho escultor José Dutra Mendes, [...] eram deles minhas primeiras folhas de papel, os primeiros saberes, as primeiras ferramentas...”,⁶ diz Ripper no convite de uma exposição de desenhos seus em 1982.

O cenógrafo fala que a família, espírita e “meio naturalista”, proveu a ele uma educação com uma moral ampla, longe do maniqueísmo católico, onde não havia uma separação muito grande entre o bem e o mal. “É uma coisa que me deixa muito contente, não ter tido uma educação convencional, rígida.



Ripper com assistentes em set de filmagem —
Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão



Croqui de pesquisa de época para o filme *Como era gostoso o meu francês*,
de Nelson Pereira dos Santos — Acervo Cedoc/Funarte



Croqui de pesquisa para o filme *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos — Acervo Cedoc/Funarte

O espiritismo dá pra você uma liberdade de pensamento muito maior”,⁷ conta o cenógrafo, e se refere a esta formação como responsável por ter dado a ele uma compreensão mais abrangente do ser humano.

Durante sua viagem à Europa, em 1973, após o recebimento do prêmio Molière pelos melhores figurinos dos espetáculos *Hoje é dia de rock* (1971-1972) e *Doroteia vai à guerra* (1972), Ripper recebe muitas cartas de seu pai. Nesta ocasião já altamente conceituado e premiado por seu trabalho no cinema, alcançava o mesmo êxito no teatro. Percebemos a relação cheia de afeto e confiança. José Meurer Ripper sempre assinava as cartas como “seu pai e amigo de sempre”. Também pelas cartas, percebemos o apoio que davam ao filho caçula — como a mãe sempre se refere — nas suas atividades artísticas, orgulhando-se do reconhecimento artístico conquistado e ajudando nos contatos profissionais enquanto ele não retornava.

Em Brasília, atendendo ao chamado

Aluno de Nelson Pereira dos Santos, em disciplina do curso de cinema da UnB, onde antes cursava arquitetura, Ripper tem sua primeira experiência como assistente de direção do professor no filme *Fala, Brasília* (1965), documentário sobre os diferentes acentos nas falas dos migrantes que chegam

à cidade de diversos pontos do país. Aluno que chama a atenção do mestre, fica como pesquisador, cenógrafo e figurinista na equipe dos filmes criados por Nelson no Rio de Janeiro, após a fuga coletiva, em 1965, por conta da invasão militar na universidade livre de então.

A UnB exerce grande influência sobre Ripper, não apenas ao abrir os caminhos para o mundo do cinema, mas pelo convívio com o ambiente artístico e político, como ele expressa em entrevista ao cenógrafo Campello Neto, em 1984. “Fui estudante da Universidade de Brasília e estive lá de 1962 a 1965. Talvez isso tenha me ajudado a me colocar nesses trilhos [...], esse trilho brasileiro, de país em desenvolvimento. Fui pioneiro em Brasília. Larguei Copacabana e fui pra Brasília com 18 anos. [...] Andei antes do *hippie*, de pé sujo e de sandália no meio dos candangos em Brasília. Foi lá, sozinho, que estudei, trabalhei e fiz *Fala, Brasília* com o Nelson. Esse momento foi muito importante junto com o Athos Bulcão, com o Ceschiatti, com a Marília Rodrigues, com a Amelia Toledo. [...] E eu convivi com esses ‘monstros’ no começo da minha vida profissional. Isso foi muito importante para a minha identidade profissional, porque nesse momento, quando você não tinha a faculdade, você pegava na pá e na enxada e ia construir a sala de aula. Meus colegas fizeram isso, e isso foi muito importante para eu me situar

MARINHEIROS PORTUGUESES



Croquis de pesquisa de figurino para o filme *Como era gostoso o meu francês*, mostrando marinheiros portugueses — Acervo Cedoc/Funarte

neste mundo. E dizer *não* para uma série de valores do mundo que não me interessavam. Eu tive bastante coragem de dizer *não*, e essa postura é muito mais de negação dos valores que estão por aí do que de afirmação dos brasileiros.”⁸

Nelson Pereira dos Santos lembra que Ripper era um aluno que se destacava dos demais e fala de um exercício que propõe para trabalhar o es-

paço, a partir de uma fotografia ou reprodução de quadro. Após seccionar espaços da imagem, os alunos deveriam religá-los com uma história. “Ele fez um trabalho excepcional. Ele, praticamente, na agregação dos espaços seccionados, criou um outro espaço como se estivesse desvendando o que estava escondido naquela primeira fotografia. Com isso, fiquei entusiasmado com o Ripper”,⁹ narra Nelson a Elizabeth Jacob.



Já no Rio de Janeiro com Nelson Pereira dos Santos, o convite para fazer a cenografia e o figurino de *Como era gostoso o meu francês* é o primeiro desafio para o iniciante Luiz Carlos Mendes Ripper, que começa nos caminhos da profunda pesquisa das matrizes culturais que compõem a nossa cultura, com a colaboração de seu irmão José Luiz. Nelson faz uma adaptação dos relatos do alemão Hans Staden no Brasil, que no filme



é um francês. Pesquisando durante seis meses sobre o ano de 1580 — e para um dos primeiros filmes coloridos no Brasil — Ripper ressalta, na entrevista ao colega cenógrafo Campello Neto, a importância da experiência nos seus caminhos.

“Esse trabalho e sua relação com a cor, e o que eu entendi do Hans Staden, dos cronistas e das cartas foram fundamentais para a compreensão do

que podiam vir a ser as cores a partir de mim, do que eu estava entendendo. Esse projeto foi a matriz da própria noção de cor no cinema e na minha obra como um todo. E eu peguei o começo do Brasil, o espanto que o português tem quando chega aqui e vê um mundo que poderia ser Marte se nós chegássemos lá agora, não é? Então, essa relação com a maravilha de um mundo desconhecido. A perplexidade diante desse mundo que precisa ser constantemente descoberto, de uma identidade que precisa ser constantemente integrada. Eu me coloco diante das coisas tentando definir essa imagem.”¹⁰

O filme só consegue apoio financeiro três anos depois, quando Ripper já estava na equipe de *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor, o que o impede de realizar a cenografia de *Como era gostoso o meu francês* (1971) depois de pesquisa tão aprofundada. O cenógrafo é pioneiro na reconstituição de época no Brasil, o que realiza com rigor estético e ideológico. Nelson Pereira diz que Régis Monteiro, cenógrafo que assumiu o posto no filme, usou todas as referências levantadas e estudadas por Ripper.¹¹



Pesquisa de época para o figurino de *Como era gostoso o meu francês*, de Nelson Pereira dos Santos — Acervo Cedoc/Funarte



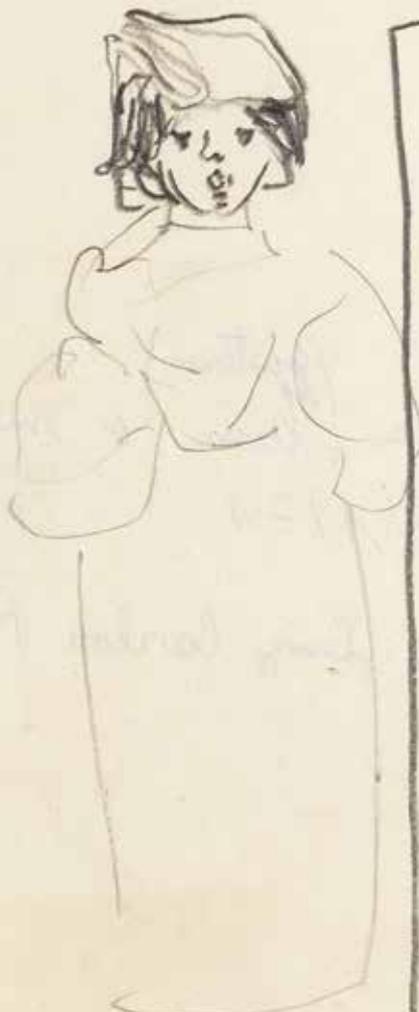






Estudos detalhados para figurino de época de *Como era gostoso o meu francês* — Acervo Cedoc/Funarte

= a(8) + draperiu usor



1
detinut

Ri / ca



— manșonuri
grosă & trancuș

— corbuză verde
de brâu & galben, amarelor

— coroană
& hirtă

— cinto coroană & lăncuș



— cîntărea
măș
măș

THE DAZ - 2000

Compania de Tranzit

1000000000

BRAND DE

— așel suruș

— așel claruș

Imagens do Brasil

El justicero, lançado em 1966, é a primeira cenografia de Ripper que vai para as telas, com criação integrada à direção de Nelson Pereira dos Santos. O filme, “uma grande gozação”, como fala Nelson Pereira dos Santos em entrevista à revista eletrônica *Contracampo*, se passa no começo da ditadura, entre o golpe militar e o AI-5. Ainda havia, naquele período, alguma liberdade de imprensa e o filme — a história de um surfista, filho de general sobre quem um intelectual de esquerda quer fazer um filme — era uma sátira urbana, crítica “à moral e aos bons costumes” da classe média e ao governo militar.

Nelson chama seus alunos da UnB, dentre eles Ripper, que faz a direção de arte. No filme, em preto e branco, Ripper traz a exuberância das imagens por meio de grafismos, do uso de listras e bolas, em contraste com formas orgânicas nas paredes e divisões de espaços. Nelson comenta sobre a estética de Ripper:

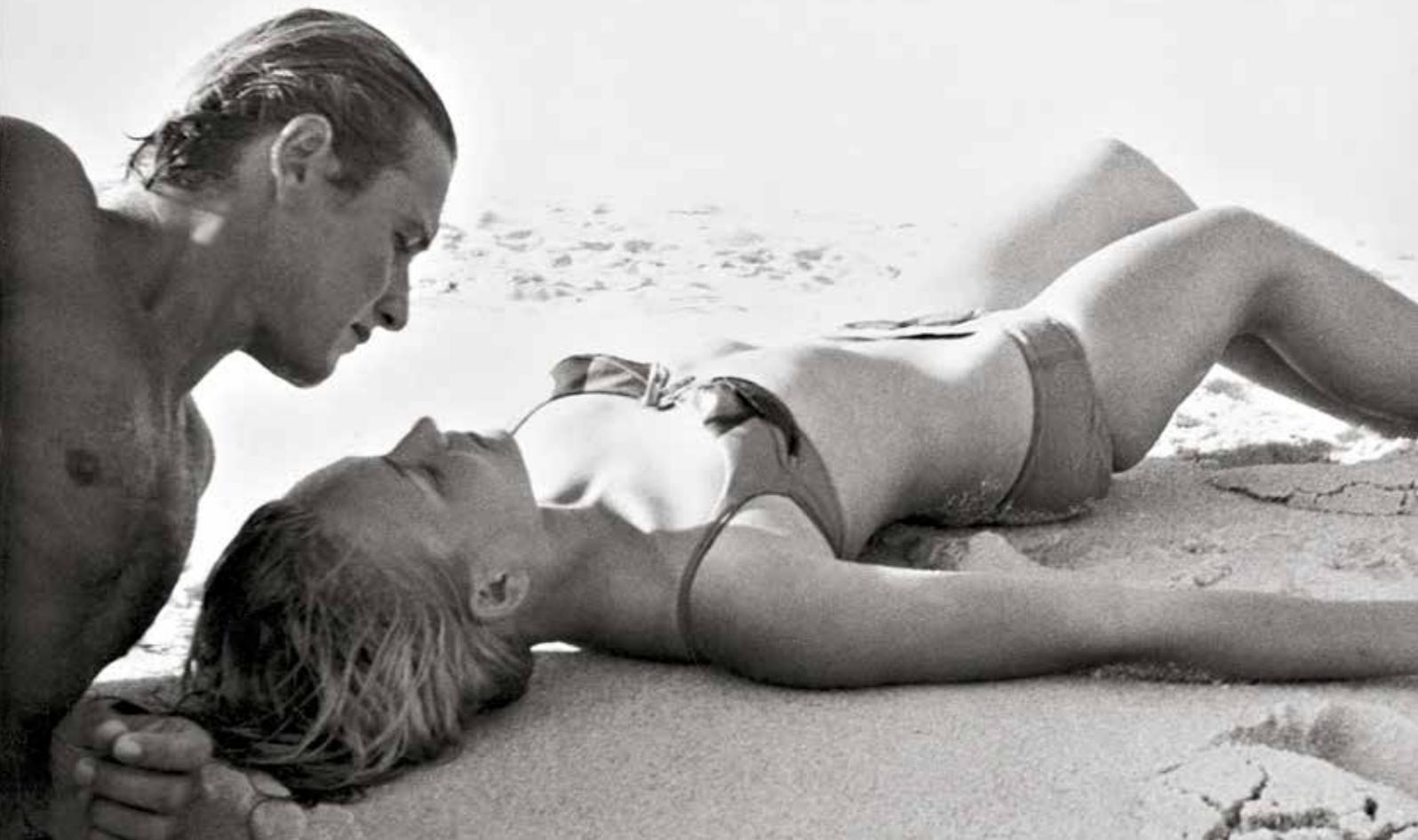
“E por que me interessava todo aquele grafismo? Porque o filme era preto e branco, então ele enriquecia a imagem, porque não havia a possibilidade de enriquecê-la com a cor — e a cor te dá mais perspectiva, presença no espaço. O trabalho do Ripper, o grafismo, me dá um espaço rico, bo-

nito, me traz movimento. Era por isso que ele vinha com essa imagem, com mais elementos.”¹²

Ripper usa, nas locações do filme, obras de artistas, arquitetos e designers, ícones da história da arte brasileira à época, como Franz Weissmann, Rubens Gerchman, Sergio Rodrigues, Roberto Cruz, Edgard Duvivier e Farnese de Andrade, todos envolvidos com a representação da cultura e dos valores nacionais. “Ele enriqueceu a imagem do filme com as obras desses artistas que ele conhecia e admirava. E isso dá uma levantada fantástica! Além da ironia — aquele jovem que gosta daquilo tudo e tal e é um machista em crise”¹³ — lembra o cineasta.

Neste filme, além dos elementos arquitetônicos e de design e das obras de arte, Ripper trabalha com estampas e materiais construtivos e decorativos modernos como acrílico, cromados, pintura epóxi, concreto, tijolos e pedras aparentes, explorando conceitos da arquitetura modernista. Na disposição das obras de arte refinadas, objetos utilitários, obras de artesanato brasileiro e frutas tropicais, Ripper compõe o espaço de acordo com o tom bem-humorado e irônico do filme.

Na caracterização do personagem intelectual/biógrafo, Ripper encontra espaço para apresentar ele-



Arduino Colasanti e Adriana Prieto em cena do filme *El justicero* — Acervo Nelson Pereira dos Santos

mentos da cultura afro-brasileira, quase sempre presentes em sua obra, com o uso de cerâmicas e imagens de orixás, e da cultura do sertão brasileiro, fazendo referência à miséria e à fome.

Em diversas entrevistas o cenógrafo comenta sobre a abertura e a liberdade de interferência que

Nelson Pereira dos Santos dava em sua obra. “Ele me procura e me diz: ‘Tenho esse roteiro; quero que você faça a cenografia.’ O Nelson, quando confia em alguém, dá a essa pessoa um abacaxi para descascar. É um homem que confia nas pessoas. Não fosse ele, hoje eu seria arquiteto”¹⁴ — diz Ripper à revista *Filme Cultura*.



Arduíno Colasanti e Márcia Rodrigues em *still* do filme *El justicero* — Acervo Nelson Pereira dos Santos



Imagem do filme *El justicero* publicada na revista *Filme Cultura*

“O Nelson, por exemplo, analisa o filme com a gente de um ponto de vista geral, depois deixa trabalhar à vontade e usa aquilo que se fez segundo sua própria concepção. Ele trabalha com liberdade total e me dá liberdade total. Depois o trabalho é da câmera. Ela se torna um repórter, que entra em determinado lugar pela primeira vez, percorre os antros todos que encontra, sem raciocinar, descobrindo as coisas, revelando-as”,¹⁵ — fala o cenógrafo ao *Correio do Povo*. A fotografia de Helio Silva em *El justicero* enfatiza o grafismo proposto por Ripper na direção de arte do filme, mostrando-a também nos reflexos das árvores, nas calçadas e nas tramas das paredes.

Após fazer a pesquisa de época para *Capitu* (1968), de Paulo César Saraceni, que não sabemos se o cenógrafo Anísio Medeiros vem a usar, Ripper faz pesquisa de arte e cenografia para *Cara a cara* (1968) de Julio Bressane, este bastante marcado pelas preocupações e pela estética do Cinema Novo. Volta a trabalhar com Nelson Pereira dos Santos em *Fome de amor* (1968), no qual, além da cenografia e figurinos, assina a autoria do roteiro junto com o diretor. A dupla recebe o prêmio da crítica do Estado da Guanabara de melhor roteiro.

Cara a cara, primeiro longa de Julio Bressane, filmado em poucos dias, é marcado pela transição



Croqui a caneta esferográfica, parte da pesquisa de arte para o filme *Capitu*, de Paulo Cesar Saraceni — Acervo Cedoc/Funarte

entre os chamados Cinema Novo e Cinema Marginal. O roteiro é a história de um funcionário público que vive com a mãe doente e é apaixonado pela jovem filha de um político corrupto e, em desespero por sua realidade opressora, revolta-se e parte para a violência.

Como locação para o escritório do político, são escolhidos terraços e telhados da cidade, criando uma ambientação única. No alto de um edifício, a câmera vai mostrando antenas e caixas d'água, com cadeiras e outros objetos. Conversei sobre o filme com Julio Bressane, que conta que as locações

escolhidas para *Cara a cara* — o terraço do edifício no Leme, a varanda de um castelinho no Flamengo e a Mesa do Imperador na Floresta da Tijuca — buscavam um clichê de filmes políticos da época. “Reproduzi, no personagem de Paulo Gracindo, o formalismo de clichês. O cara era um político, então usei o clichê de *Terra em transe* como citação, como lugar comum de um filme político.”¹⁶

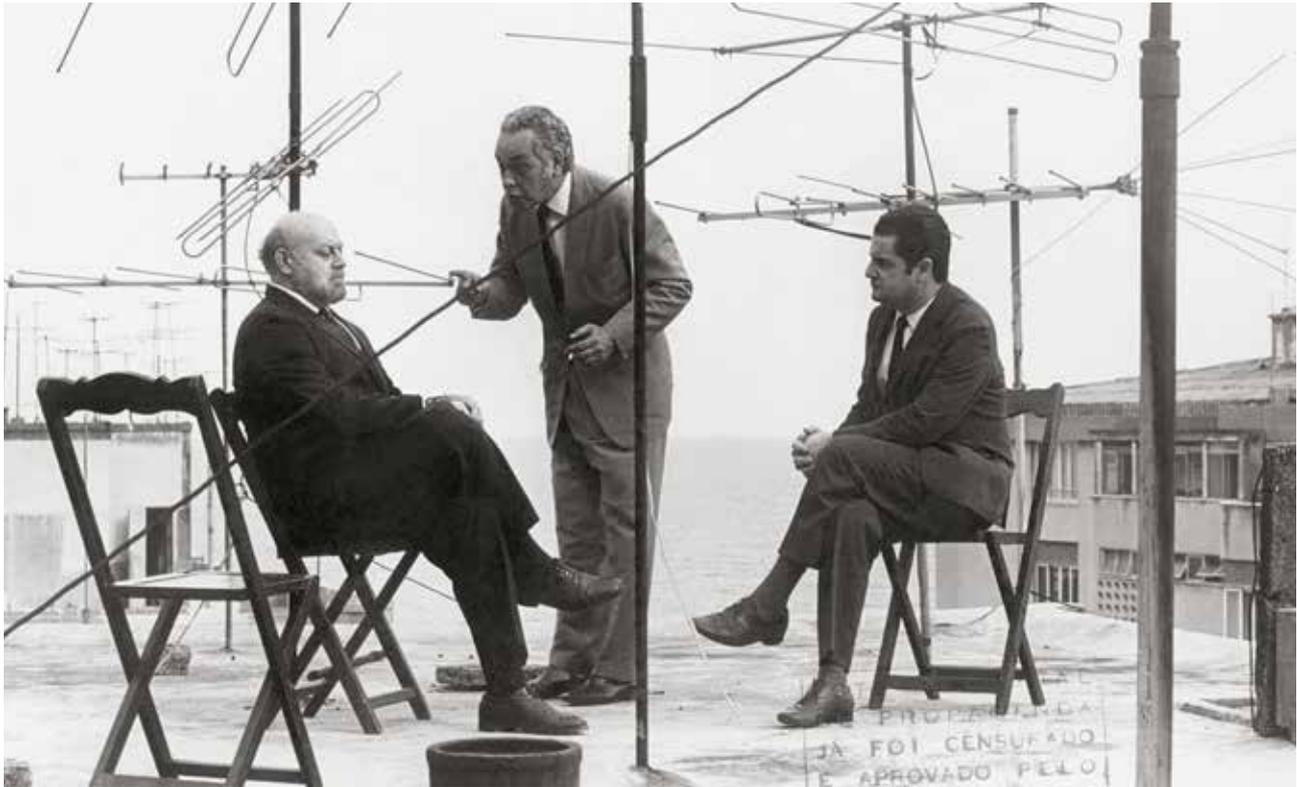
O cineasta diz que Ripper, que o havia procurado, interessado em fazer a cenografia de seu primeiro filme, trabalhou na visualidade de todas as cenas internas. Uma das locações era uma casa em ruínas na Zona Norte do Rio de Janeiro. Ripper fica fascinado com o local e cria a cenografia da casa decadente. Aluga móveis e objetos, como uma ânfora com bacia, lembra Bressane, criando, no tom realista e sombrio do ambiente de trabalho e da casa do funcionário, um contraste com a leveza e a inconsequência da vida da moça, representada nas vestimentas e nos ambientes que ela frequenta, com a estética característica dos anos 1960.

Fome de amor (1968), de Nelson Pereira dos Santos, assim como *El justicero*, é um filme que trata de forma debochada do subdesenvolvimento em meio a um progresso ilusório em que se encontrava o país, sob o comando militar com a derrota

da esquerda, e a pobreza de recursos é a linguagem adotada.

O filme gira em torno de dois casais que se encontram em uma ilha. O primeiro é formado por um cientista cego, surdo e mudo, militante revolucionário, e uma mulher moderna que ama a vida, ambos em busca da liberdade. O segundo, um artista plástico sem sucesso, ex-garçom em Nova York, divide sua vida com uma pianista frustrada, rica e interessada por música experimental. Do confronto entre os quatro, surge uma trama de amor, mistério e morte. O confinamento em uma ilha é a metáfora para a derrota da esquerda.

Nelson queria que Ripper dirigisse o filme enquanto ele estava em Nova York, mas não houve entendimento com os produtores, Herbert Richers e o ator Paulo Porto. Ripper chegou a fazer um roteiro, que foi sendo adaptado durante as filmagens. Nelson diz a Elizabeth Jacob que Ripper foi recusado por querer coisas demais e também por ser ainda frágil. “Muito jovem para aquela gente que fazia chanchada. Ao ouvir a proposta do Ripper, eles não entendiam nada. Aí quando eu voltei, reassumi a direção e o Ripper fez a direção de arte, que é maravilhosa!”¹⁷ lembra o cineasta. Ripper já havia desenvolvido a cenografia, a partir do seu próprio roteiro, contando com a colaboração de



Napoleão Muniz Freire, Paulo Gracindo e Paulo Padilha em cena do filme *Cara a cara* de Julio Bressane — Acervo Cinemateca do MAM

seu irmão José Luiz, arquiteto e professor da Escola Superior de Desenho Industrial.

Lembrando que o filme, realizado na Ilha Grande, no litoral do Rio de Janeiro, contava com poucos recursos, Nelson Pereira dos Santos comenta sobre a atuação de Ripper.

“Ele tinha que inventar, não tinha as coisas, ele usava os elementos disponíveis ao seu alcance para criar alguma coisa combinando isso com aquilo. A cebola? Podia ser que ele estivesse procurando uma fruta, um elemento menos prosaico do que a cebola para exercer esse papel decorativo, mas ao mesmo tempo ele faz da cebola outra coisa,



Croquis de cenografia de cenas internas para o filme *Fome de amor*

atribuindo a ela essa função decorativa. Era bacana isso.”¹⁸

Exaltando também a habilidade e a dinâmica da fotografia de Dib Lutfi como grandes aliadas do trabalho, que corria em interação entre todos os setores, Nelson fala de proposições do cenógrafo que trouxeram um diferencial para o filme: “Grande contribuição de Ripper, como diretor de arte, a ideia de ter aquela casa do irmão dele, experimental, assim meio que ao lado do colonial, aquele espaço verde, o mar, tudo isso veio dele, e o figurino.”¹⁹

Conversando com José Luiz Ripper, ele conta sobre o domo geodésico — estrutura esférica utilizada como uma das casas na cenografia.* Era uma estrutura desmontável e Ripper a cobriu de fibra de vidro.

“A história era justamente a oposição entre uma casa antiga, em que ficava o Arduino Colasanti e a Irene Stefania, que eram um casal. E de repente chega outro casal todo excêntrico [Leila Diniz

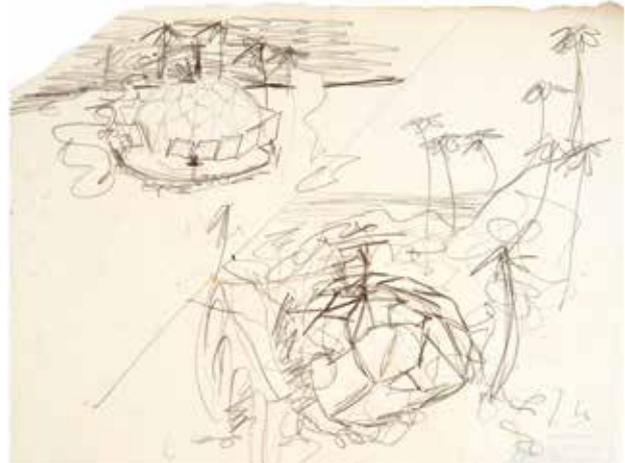
* O domo havia sido construído pelo mestre de oficina da Escola Superior de Desenho Industrial, Edgard Duvivier, e Ripper pediu ao irmão, também professor da ESDI, para usá-lo no filme.

e Paulo Porto]. É aquele negócio da linguagem mesmo, do Nelson Pereira dos Santos. O filme é todo simbólico. E aí montamos aquele domo, como uma coisa vinda não sei de onde. Vinda de outro mundo, de outro país... Era uma incógnita, uma coisa enigmática, pra esse casal. Ele teve essa ideia de levar o domo e eu montei lá.”

José Luiz conta que a estrutura dava a ideia de uma coisa viva. “Naquela época não se falava em selo verde, biológico, em automanutenção da vida. Aliás, se falava num círculo muito fechado.”²⁰

A casa aparecia por dentro, com a estrutura aparente, bem ao estilo da arquitetura modernista. Ripper joga com as estantes retas dentro da estrutura curva, compondo com plantas tropicais, sacos plásticos inflados com folhas dentro pendentes da estrutura que, junto com garrafas e objetos de vidro, refletem a luz, causando um efeito poético e inesperado.

Objetos dispostos de maneira inusitada e expressiva são uma constante na direção de arte de Ripper, assim como o figurino que, variando em cada cena, revela diferentes perfis de cada personagem. Ripper explora as texturas, matérias e padrões que refletem a cultura, a materialidade e a natureza brasileiras.



Croquis de externas para o filme *Fome de amor*, com o domo geodésico e a casa antiga — Acervo Cedoc/Funarte



Leila Diniz no filme *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos —
Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC



Irene Stefânia e Paulo Porto em *Fome de amor* —
Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC

Se tornando o principal cenógrafo do Cinema Novo e participando ativamente de sua estética, com sua busca por uma linguagem que traduzisse uma identidade brasileira a ser descoberta e imaginada, Ripper é considerado o pioneiro na direção de arte no Brasil. Alternando entre a busca de reprodução da realidade e a alegoria, lançando mão, em algumas ocasiões, do antagonismo entre os dois tipos de representação ou, algumas vezes, carnalizando a imagem, Ripper ultrapassa as barreiras entre a cenografia e a direção do filme, desenvolvendo o potencial poético da imagem.

O termo direção de arte ainda não era utilizado e a cenografia do cinema brasileiro era restrita ao

projeto de cenas de interiores, construídas com técnicas teatrais, não havendo um olhar integrado à linguagem cinematográfica. Ripper consta nos créditos dos filmes como cenógrafo e figurinista, mas seu trabalho é mais abrangente, tem outra dimensão. Nelson Pereira conta que dizia a Ripper: “Você inaugurou uma carreira no cinema, Direção de Arte, e o fez brilhantemente.”²¹ O cineasta ressalta que a atuação de Ripper não só interferiu no desenvolvimento da direção de arte como de uma visualidade específica do cinema brasileiro, com uma “fantástica” contribuição para seus filmes e para todos em que atuou. O cenógrafo José Dias também diz que Ripper foi o primeiro a imprimir uma concepção plástica una a todo o filme, determinando a linguagem



Irene Stefânia e Arduino Colasanti no filme *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos — Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC



Irene Stefânia e Arduino Colasanti em *Fome de amor* — Acervo Nelson Pereira dos Santos

visual, em total entrosamento com a fotografia e a direção.

Sobre *Pindorama* (1971), de Arnaldo Jabor, da linha das alegorias históricas sobre o Brasil colonial, junto com *Como era gostoso o meu francês*, Ripper narra à revista *Filme Cultura* que construiu uma cidade, vista por três planos gerais:

“E a cidade estava pronta, com todos os detalhes possíveis. Construí uma cidade primitiva, porque não temos uma cidade com esse caráter pindorâmico. Construímos esse caráter pindorâmico. O que é Pindorama? A resposta está lá. Jabor teria que assumir proposições cenográficas, teria que ser um pouco eisensteiniano. Eu preparei a cidade: o

primeiro plano, o segundo plano, o plano geral da cidade, numa relação de escala. A fim de que a direção acionasse estes planos e atingisse o plano geral da cidade com figuração em movimento.”

É evidente o envolvimento do cenógrafo com a direção e com a construção de uma visualidade que expressa o que ele idealiza como sendo o “caráter pindorâmico”, que seria um dos componentes da identidade brasileira. Com uma poética do delírio, a teatralidade é presente na estética do filme, que traz fragmentos de realidade, mostrando uma nação consumida, que busca por novas formas e novas políticas. Por meio do uso do grotesco, há um rompimento com os padrões burgueses de beleza e, portanto, com a imagem do poder constituído.



Croquis de cenografia para *Pindorama*, de Arnaldo Jabor — Acervo Cedoc/Funarte

A recriação, a partir da pesquisa iconográfica, de forma crítica e muito própria, se apresenta no uso das cores intensas, com laranjas, roxos e turquesas, que se afastam da referência original, trazendo o grotesco e o ridículo como alegoria de um Brasil onde impera a corrupção e a injustiça. “A terra das árvores altas ou terra das palmeiras, agora se chama Brasil. Pindorama foi saqueada e esquecida”,²² diz André Leite Ferreira sobre o filme.

O país estava em plena ditadura militar e os cineastas se viam pressionados pelas restrições impostas pelo regime, que limitava as temáticas dos filmes a temas históricos ou adaptações de textos literários de autores já falecidos. Leon Hirschman, em sociedade com Marcos Farias, cria a produtora Saga Filmes com a ideia inicial de produzir cinco filmes com uma visão crítica sobre o cangaço. Apenas dois se realizam e contam com a cenografia de Luiz Carlos Ripper, em dobradinha com a fotografia de José Medeiros:

A vingança dos doze, de Marcos Farias (1970) e *Faustão, o cangaçeiro do rei*, de Eduardo Coutinho (1971). Aproveitando-se de estruturas dramáticas clássicas, o primeiro é uma transposição dos “doze pares de França”, a tropa de elite do imperador Carlos Magno, para o Nordeste brasileiro. O último, inspirado em *Henrique IV*, de Shakespeare, onde o personagem Falstaff torna-se Faustão, é passado no cangaço brasileiro e fala da luta de classes e de gerações.

Depois dos dois filmes sobre o cangaço, Leon Hirszman vai filmar *São Bernardo*, mais uma vez com a direção de arte de Ripper.

Ripper tem uma preocupação com o desenvolvimento da técnica do cinema brasileiro. Com toda a ousadia presente em suas direções de arte, trabalha com extrema criatividade numa realidade de poucos recursos e pretende promover ações que colaborem com a ampliação das possibilidades para o desenvolvimento de novas produções. Ripper sonha com dirigir um filme e busca alargar seus conhecimentos, como narra à revista *Filme Cultura*:

“Gostaria de dirigir um filme despojado, duro, seco, muito contido. Em cenografia e figurinos o trabalho seria mínimo. Eu não chamaria um cenógrafo. Talvez porque não confiasse especialmente em ninguém. Em toda a minha carreira confiei somente



Croquis de figurino para *Pindorama*, de Arnaldo Jabor — Acervo Cedoc/Funarte

numa pessoa: meu irmão. É a única pessoa que ouço, de quem aceito críticas, de quem recebo conselhos.”

“Quero ir à Europa com o dinheiro do Prêmio INC. Pretendo fazer um estudo profundo sobre ce-

nografia e figurinos em cinema e teatro. Quero ver como trabalham, para tornar funcional a cenografia e os figurinos dentro do conjunto de um filme. Na Alemanha quero ver o “cinema novo” de lá, que tem muitos problemas parecidos com os nossos. É um cinema inteiramente independente e quase amador. Parece muito com o nosso antigo Cinema Novo. Quero ver e sentir toda a mecânica moderna de estúdios que nós não temos. Não conheço estúdios de cinema. Talvez seja esse o motivo de certo medo que tenho quando penso em trabalhar num estúdio. Prefiro, por isso, trabalhar fora de estúdios, fixar minhas bases na natureza, que é onde me sinto mais seguro. Talvez eu volte dessa viagem com uma formação diferente.”

“Em minha opinião, uma das coisas mais difíceis é o plano geral com figuração, com ação. Aque-la sequência de Paulo José subindo na estátua e fazendo um discurso, em *Macunaíma*, é fácil”, diz Ripper, e provoca:

“Agora, vamos vestir uma figuração, vamos encenar, vamos filmar. Isto eu quero descobrir como fazem lá fora, pois acho que aqui ainda não conseguimos. Eu gostaria de trabalhar num filme planejado, elaborado, bem protegido pela produção. Um filme que fosse preciso fechar a avenida Rio Branco em pleno dia de trabalho, com um cordão de isolamento.



Cena de *A vingança dos doze*, filme de Marcos Farias — Acervo Cinemateca MAM/RJ

Acho que não adianta a gente querer fazer um filme pretensioso sem o conhecimento desta técnica, desta mecânica de produção, e sem tempo e dinheiro suficientes para aplicá-la.”

Em relação aos figurinos, Ripper reforça: “Nos filmes em que trabalhei o guarda-roupa foi sempre um só. O que tornava diferentes as roupas era um arranjo, uma programação di-



ferente do material disponível. É importante frisar que se gasta inutilmente em figurinos, no cinema brasileiro, por falta de um acervo que possa ser utilizado de formas diversas, de acordo com as necessidades. [...] Em minha viagem à Europa vou procurar verificar como se organiza um acervo deste gênero. Em geral, trabalho e gosto de trabalhar com material já usado em outros filmes. Para *Faustão*, confeccionei um

guarda-roupa de época (década de 1930) e de cangaceiros que poderá servir para muitos outros filmes. A mesma coisa pode ser dita sobre a cenografia.”²³

Em 1971, Ripper é consagrado com os prêmios Coruja de Ouro do Instituto Nacional de Cinema — de melhor cenografia e figurino por *Faustão*, de Eduardo Coutinho, *Pindorama*, de Arnaldo



Cena de *Faustão*, o cangaceiro do rei, longa de ficção de Eduardo Coutinho — Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão

Jabor, e *Azyllo muito louco*, também de Nelson Pereira dos Santos.

Para fugir da repressão, alguns cineastas, como Glauber Rocha, se autoexilam, e os que ficam recorrem a um estilo alegórico, como forma de burlar a censura. *Azyllo muito louco* (1969), de Nelson Pereira dos Santos,

e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, ambos com direção de arte de Ripper, são exemplos daquele momento.

Nelson fala a Roberto Ramos sobre *Azyllo*: “Fiz uma adaptação livre do conto de Machado. Simão Bacamarte, o alienista, tornou-se no filme um padre cientista, acumulando à ciência o poder es-



Croquis de figurino para *Azilo muito louco*, filme de Nelson Pereira dos Santos — Acervo Ripper Cedoc/Funarte



Croqui de figurino para *Azilo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

piritual, o que o faz autoridade indestrutível. Ao lado de Dona Evarista, a poderosa patrona da cidade de Serafim, pode realizar todas as experiências com o povo e a elite da terra. Uma metáfora da história política brasileira.”²⁴

A paleta de cores, em tons fortes de rosa e lilás, com verdes e azuis, e a “angulação inteiramente singular na reconstituição de época” como diz o crítico de cinema Alberto Silva, para o *Correio da Manhã*, aliados à fotografia pictórica de Dib Lutfi e o tom alegórico e farsesco adotado por Nelson Pereira dos Santos, são os fatores que conferem ao filme o título de um dos mais instigantes do cinema brasileiro. Além da própria interpretação dos personagens, o exagero de cores e a aparência escancaradamente cenográfica dos figurinos e ambientes, especialmente no interior da Casa Verde, colaboram com a metáfora da “loucura” que se instalara pelo governo militar, detentor do poder no país.

O tom alegórico adotado em diversos filmes da época se aproxima da estética tropicalista. Ripper comenta: “Eu fiz um filme chamado *Brasil ano 2000*, depois fiz *Os herdeiros*, numa época em que o Movimento Tropicalista, a Tropicália, estava ligado a esses dois filmes. Então, espiritualmente, eu participei disso”,²⁵ diz Ripper em palestra na

Universidade Santa Úrsula. O crítico e professor de cinema Ismail Xavier²⁶ também se refere à proximidade desses filmes da estética tropicalista e alegórica, mencionando o espírito de colagem e fragmentação presente no espaço de *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr. Xavier diz que, no filme, em meio à descontração do gênero musical, há uma síntese das ideias-força da arte na época, com a sátira ao desenvolvimento militar, a discussão da desagregação da família, tomando o índio como alavanca para discutir, também, a identidade nacional, tema constantemente trabalhado na produção de Ripper.

Os herdeiros (1970), de Cacá Diegues, fala da trajetória de uma família e de figuras políticas em meio à modernização do país de Getúlio até a Brasília dos anos 1960. Como diz Ismail Xavier,²⁷ o filme, que tende à abstração e é povoado de figuras simbólicas, está atento ao lado *kitsch* da cultura populista desde a era do rádio e, adotando a teatralização da política, caminha “na esteira” de Glauber Rocha.

As questões ligadas à identidade brasileira eram uma constante na produção artística em todas as fases do Cinema Novo. Glauber se refere a Luiz Carlos Ripper como um dos profissionais de alto nível que surgem à época, apesar da falta de técnicos perfeitos na América Latina.²⁸



Isabel Ribeiro e elenco, em *Azyllo muito louco* —
Acervo Nelson Pereira dos Santos



Gabriel Archanjo e Arduino Colasanti em *Azyllo muito louco* —
Acervo Nelson Pereira dos Santos



Sergio Cardoso e Odete Lara em cena de *Os herdeiros* – Acervo Carlos Diegues

“Em cenografia, também, procuram-se concepções integradas às ideias culturais do Brasil: Luiz Carlos Ripper, que trabalhou em *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr., e em *Brado retumbante*, de Cacá Diegues, é um artista a quem basta entregar um roteiro para que faça os desenhos imediatamente. Sabe o que o diretor quer, sabe

que a cenografia de um filme meu é diferente da de um filme do Nelson”,²⁹ afirma.

O *Brado retumbante*, a que Glauber se refere, é o filme *Os herdeiros*, de Cacá Diegues, que teve o primeiro nome proibido pela censura devido à referência ao Hino Nacional. O cineasta diz ter

trabalhado junto com Ripper em *O dragão*, mas na ficha técnica do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) a cenografia consta como sendo do próprio Glauber. Quem sabe o que ocorreu? Histórias que ficam incompletas... Ripper havia feito com seu irmão o cartaz de *Terra em transe* (1967), de Glauber, a partir de imagens selecionadas com Fabiano Canosa.

O olhar de diretor de arte de Ripper, que procura gerar a atmosfera do filme, interferindo na imagem cinematográfica a partir das minúcias presentes nos corpos e espaços, aparece quando fala sobre o modo como vê sua relação com a direção nos filmes de que participou. Lembrando que para *Pindorama* ele teve que construir uma cidade e vestir 250 pessoas, Ripper comenta:

“Geralmente me consideram louco durante as filmagens, porque procuro o detalhe. O detalhe é um todo que escapa e que vai se manifestar através do detalhe no cinema. Porque no primeiro plano ele é efetivo. Meu trabalho é triplicado, pois eu proponho uma total liberdade ao diretor. Uma liberdade absoluta. Esta preocupação com o detalhe é para suprir determinada deficiência. É através do detalhe que, muitas vezes, chego àquilo que quero. Geralmente, isso é o resultado de uma pesquisa enorme. Com três



Croqui de figurino para o filme *Os herdeiros*, de Cacá Diegues — Acervo Cedoc/Funarte



Isabel Ribeiro em *Os herdeiros* — Acervo Carlos Diegues

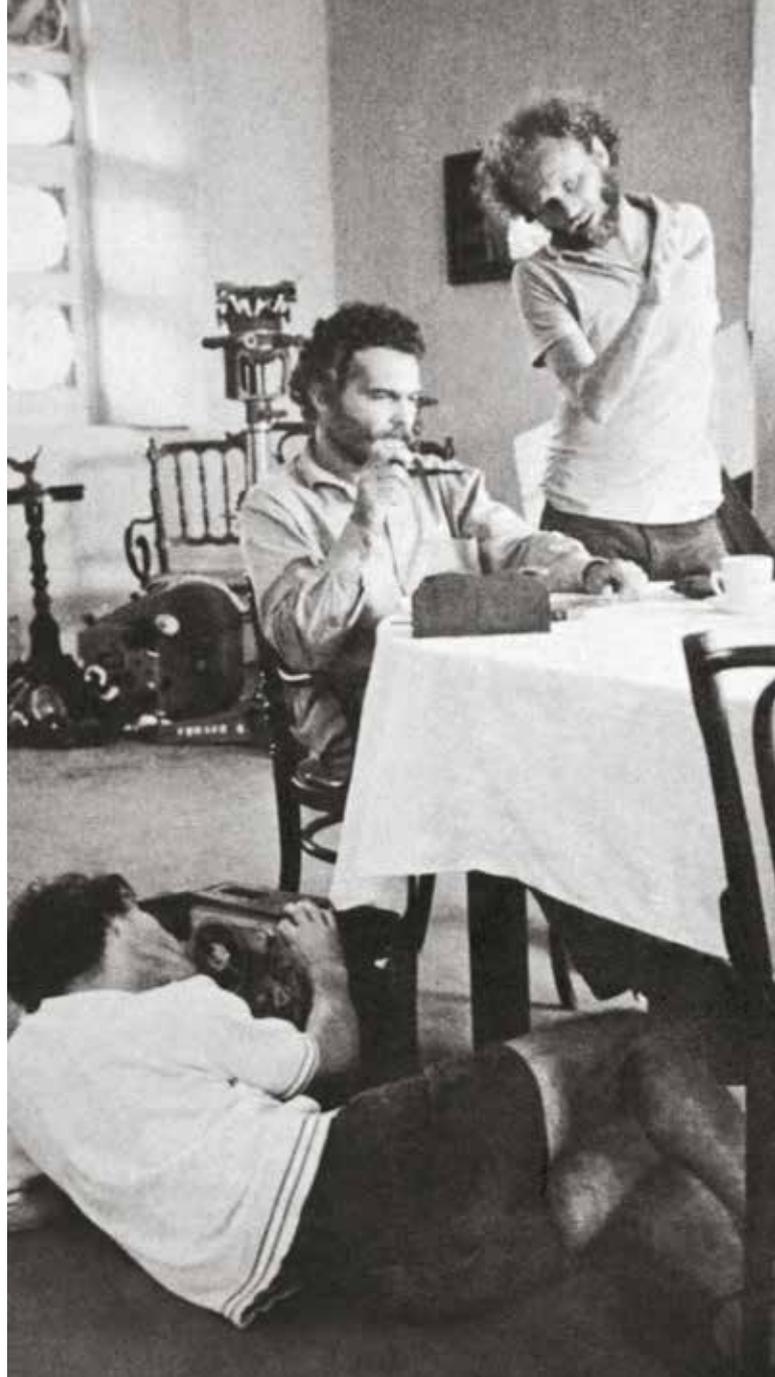
detalhes pode-se pintar a época, de uma forma moderna, sem ser naturalista ou realista. O detalhe é a nova objetividade, é a nova figuração. Você não precisa reconstruir a verdade até o fundo, você apenas esboça. Não é preciso mais nada: o restante é suposto, é o prolongamento do detalhe.”³⁰

No início dos anos 1970 começava a busca por uma visualidade própria do cinema brasileiro, um esboço de construção de novas línguas, comum às vanguardas do período. A referência de Ripper à “nova objetividade”, à “nova figuração”, não pode deixar de ser atribuída à ligação com os ideais propostos por Hélio Oiticica, no texto que faz parte da mostra *Nova objetividade brasileira*, realizada no Museu de Arte Moderna em abril de 1967, na qual foi exposta a obra/ambiente *Tropicalia*. As propostas artísticas e a posição de Ripper na sua obra cinematográfica se aproximam em diversos aspectos das formulações presentes no texto de Oiticica para uma arte brasileira de vanguarda. É prevista a participação do espectador, tanto corporal, tátil e visual, quanto semanticamente, a tomada de posição frente a problemas políticos, sociais e éticos, as proposições coletivas que fujam dos movimentos delineados, além de novas formulações do conceito de “antiarte”.

Sobre *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, Ripper menciona à *Filme Cultura* que foi o trabalho que mais gostou de fazer.

“Acho que nele consegui atingir a maturidade. O delírio de *Pindorama* terminou. O gozo de *Azyllo muito louco* já acabou em transe de loucura. E de repente *São Bernardo* surge como um amadurecimento em termos de trabalho e profissão, de utilização da cor e outros elementos. A ação de *São Bernardo* se desenrola nas primeiras décadas do século. Dei ao filme o que ele requeria, numa medida justa, dentro das limitações minhas e da produção. No cinema brasileiro, sem dinheiro, sem estúdios, é praticamente impossível uma reconstituição precisa de época.”³¹

Em *São Bernardo*, na cenografia e no figurino, Ripper adota uma fidelidade às características regionais, de acordo com o tom realista da movimentação e da fala dos atores nos papéis de pessoas do campo, escolhido por Leon Hirszman para a condução do filme.



Em making of de *São Bernardo*, Leon Hirszman dirige a cena com Othon Bastos – revista *Filme Cultura*

O cinema na sociedade e a artesanania

Xica da Silva (1976) é o segundo filme de Cacá Diegues com direção de arte de Ripper. Com uma brasilidade muito própria e referências ligadas à cultura afro-brasileira ou indígena presentes nos ambientes, nos objetos e em cada material e técnica utilizados na cenografia e no figurino, a direção de arte não busca a reconstituição realista da época. Com a recriação ficcional dos fatos históricos, o filme traz uma crítica aos detentores do poder.

Pela estética carnavalesca e pelo tom alegórico adotado, o filme foi duramente criticado pela esquerda na época, em plena ditadura militar. Travou-se uma polêmica entre os que criticavam e os que defendiam o filme. Roberto DaMatta, Caetano Veloso e Glauber Rocha estão entre os que o defendiam. O crítico e teórico de cinema Ismail Xavier diz que *Xica da Silva* é uma “encenação de um episódio de resistência à dominação branca”³² e ressalta que o filme é um projeto de espetáculo popular que celebra a personagem numa mascarada carnavalesca cheia de cores, adornos e alegria. A alegria era mal vista pela esquerda de então.

O filme, que alcança grande sucesso de público, lotando salas, com um público dançante e interativo, hoje é visto com outros olhos. Como

diz Cacá Diegues, um dos pontos importantes foi ter aberto um caminho, hoje trilhado por muitos cineastas, fortalecendo a imensa diversidade temática da produção cinematográfica brasileira atual.

Antes das filmagens, não havia muitas referências para guiar a reconstituição nem dos fatos nem da estética — *Xica* é uma personagem mitológica da cidade. Ripper entrevista os moradores de Diamantina, cidade onde viveu a personagem e onde foi feito o filme, e percebe que a cidade precisa do mito para integrar a sua identidade. Com a consciência da interferência que o filme trazia à população local, que nunca havia participado de uma produção do gênero e fica animada com o evento, o cenógrafo busca a colaboração dos artesãos da região e diz que “a população da cidade é que fez o filme”.

“Eu sempre faço isso: produzir o que tenho de fazer com a comunidade. E nunca levo as coisas prontas. Por exemplo, os tecidos foram comprados no depósito do armário. Alguns eu comprei em Belo Horizonte. Mas, na realidade, fiz tudo lá, com as costureiras de lá, com os carpinteiros de lá. E normalmente faço isso. *Pindorama* foi a mesma coisa.



Zezé Motta e elenco em *Xica da Silva*, de Cacá Diegues — Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC



Walmor Chagas e Zezé Motta em *Xica da Silva*, de Cacá Diegues — Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC



Diante das contradições extremamente fecundas, nós nos sentimos bastante livres para acrescentar mais um ponto nesse conto”,³³ conta Ripper ao colega Campello Neto.

O diretor também tem marcada na memória a participação da população na estética do filme conduzida por Ripper: “E o Ripper teve a sabedoria de fazer toda a cenografia do filme com as pessoas do local mesmo. As pessoas do local trabalhando. Toda a parte de tecido, toda a parte de palha e de tudo que a gente fez lá, de barro, coisa e tal, ele reconstituiu tudo. Foi muito legal, mesmo! E era bacana porque como ali tinha aquele Museu do Diamante, a fonte da pesquisa estava lá mesmo. E a gente estava morando no lugar que ia filmar. E aí, como a cidade é muito pequenininha, a gente acabou fazendo amizade com todo mundo”, conta Cacá numa agradável tarde em sua produtora na Gávea, durante minha pesquisa de doutorado.

Diante da escassez de iconografia e referências, Ripper toma a liberdade de apresentar Xica da Silva como uma Carmem Miranda do século XVIII.

“Ela usaria de uma maneira completamente arbitrária valores da cultura negra ou da cultura branca. Ela os usaria como se fosse de fato uma artista que, de repente, tivesse dinheiro e pudesse dar-se ao luxo.

O ponto de vista dela a respeito do mundo seria uma festa colorida e de luxo e, por fim, até poderia ser o samba do crioulo doido. Ainda assim, no entanto, estávamos longe do realismo, usando artificios e ganchos que justificassem o nosso trabalho. A postura mais crítica em relação à abordagem, vamos dizer, mais científica da nossa história, eu acho que só poderá ocorrer no futuro. Hoje ainda não há capital acumulado para isso”,³⁴ diz Ripper a Campello Neto.

Após os Coruja de Ouro, prêmio do Instituto Nacional de Cinema, recebidos até 1971 — o de melhor figurinista por *Os herdeiros* em 1970 e os de melhor cenógrafo e melhor figurinista por três filmes de 1971 —, Ripper recebeu os de melhor cenógrafo e melhor figurinista por *São Bernardo* em 1973 e de melhor cenógrafo por *Xica da Silva*, em 1976. Além de outras premiações como melhor figurinista, sua colaboração também foi importante para alguns filmes conquistarem prêmios nos festivais internacionais dos quais participaram. *Brasil ano 2000* foi contemplado com o Urso de Prata no Festival de Berlim e *Azyllo muito louco* com o Prêmio Luis Buñuel da crítica espanhola, tendo representado o Brasil no Festival de Cannes.

Em 2001, o Grande Prêmio Cinema Brasil para melhor direção de arte passou a ser chamado Prêmio Luiz Carlos Ripper.

A direção de arte de Ripper, em *Xica da Silva* e em *Quilombo*, buscando no que entendia como matrizes culturais brasileiras as suas referências estéticas e construtivas, trabalha com uma perspectiva da cultura “não oficial” e impacta a construção do imaginário coletivo.

Em toda a sua produção, seja para o teatro ou para o cinema, vemos a atenção voltada para a busca de uma linguagem que pudesse transpirar e inspirar a cultura do cotidiano. Quando se refere à dita brasilidade, Ripper se dirige às manifestações populares espontâneas, como as festas e feiras populares, os mitos e rituais indígenas e afro-brasileiros, e também a um Brasil produzido por sua imaginação de criador, que parte de um imaginário coletivo, de suas referências culturais.

O cenógrafo fala sobre a leitura de brasilidade que faz a partir do cotidiano vivido pela população: “Com a precariedade de recursos que possuímos, por maior que seja uma superprodução brasileira, ela é sempre insuficiente para fazer a reconstituição de um período, como ocorreu, por exemplo, com *Xica da Silva*. Falta-nos mão de obra, metodologia, falta tudo, e a gente só pode trabalhar com improvisações. No entanto, o que deve nos guiar sempre, e o que busquei realizar sempre, foi um cinema-matriz, e não cópia, e este é o nosso esfor-



Vera Fischer no filme *Quilombo* — Acervo Carlos Diegues

ço contínuo, ligarmo-nos com nossa cultura. As pessoas ainda não se convenceram disso, e esta é a grande batalha do nosso cinema. Nós só podemos fazer superproduções segundo o terceiro mundo, não segundo outros cinemas. O que quero dizer é que se torna muito discutível o tal padrão da televisão Globo para reproduzir a realidade brasileira. O que importa é manipular a realidade já existente. Fomos fazer *Xica da Silva* na cidade de Diamantina, filmamos na sua própria casa! Iríamos usar estúdios? Claro que não! É que nossa realidade, no final das contas, está de nosso próprio lado, ela é mais dinâmica. Está mais real para nós.”³⁵

O cenógrafo se refere à televisão dos anos 1970, especialmente a Rede Globo, que assumia uma função conservadora, reproduzindo o discurso do governo no período do “milagre econômico”, fase do auge da repressão política.

Ripper recorre no cinema a efeitos de teatralidade, ao uso de matizes cromáticas incomuns, o que causa um estranhamento na linguagem visual, provocando uma aparente dissonância em relação à dramaturgia e à interpretação. Durante a produção de *Xica da Silva*, o cenógrafo já experimentara a vivência do teatro e trouxera influências



Zezé Motta em *Quilombo*, de Cacá Diegues — Acervo Carlos Diegues

desta relação para o cinema. Esta atitude, contrária à direção de arte no cinema dominante à época, que buscava uma reprodução da realidade, potencializa a dramaticidade da cena, ampliando os sentidos e trazendo o público a participar mais crítica e ativamente. Ripper subverte a estética cinematográfica, trazendo poesia à visualidade.

Quilombo é mais um exemplo disso. Com a costureira ousadia e o constante rompimento com o padrão adotado nas produções cinematográficas nacionais, Ripper, seguindo a proposição de Cacá Diegues, busca recriar a partir de uma

fidelidade à suposta realidade de época. Como sempre, se queixa de que não há referências para uma reconstituição de época da vida dos negros e índios do período retratado.

Em junho de 1978, portanto entre a produção de *Xica da Silva* e *Quilombo*, em uma palestra na Universidade Santa Úrsula, comparando os processos criativos no teatro e no cinema, Ripper diz:

“No cinema, você tem a realidade do jeito que ela está, você se apropria dela, você a manipula, você mistura o que você cria com o que já existe, com

aquilo que está acontecendo naquele momento. Por exemplo, você põe uma atriz dando uma bofetada num ator; no fundo, você vai ver a praça XV e o pessoal que mora em Niterói indo tomar a barca. Então você está interferindo na realidade, você está misturado a ela.”

“Eu acho que, nessa medida, o cinema brasileiro atinge muito bem, sobretudo o cinema que é feito fora do estúdio. Ele foi reinventado fora do estúdio, na rua. Antes do movimento do Cinema Novo, nós tínhamos a Vera Cruz, o cinema de São Paulo, que era, justamente, o oposto do que está acontecendo. Um cinema que importou técnicos, diretores, cenógrafos, maquiladores, figurinistas da Itália e de outros países, montou um estúdio, pegou um roteirista e foi fazer ‘filmes brasileiros’. Está aí o Brasil? Não está aí de jeito nenhum. A gente não sabe o que é Brasil. A gente, quando cria, tem que ser um pouco Pedro Álvares Cabral: tem que descobrir o Brasil. A nossa terra fica cada vez mais soterrada pelo progresso, cada vez mais distante de nós, do feijão com arroz. A gente come hambúrguer. É ótimo, não é? E o feijão com arroz? E a feijoada? É um paladar distante da gente. O cinema está ligado a isso, queira a gente ou não. Quando a gente vai para a rua, você filma e está lá a relação que vai existir entre um viaduto e um coqueiro e uma

ponte que vocês utilizam para vir para a universidade”,³⁶ fala o cenógrafo aos estudantes presentes na universidade.

O filme *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues, traz uma representação idílica da comunidade de escravos refugiados, o principal símbolo da resistência à servidão colonial. A projeção da utopia está presente na dinâmica de cores, na festa e no discurso heroico.

Cacá Diegues recorda: “O *Quilombo* era uma coprodução com uns franceses, e houve um momento em que os nossos parceiros franceses ofereceram uma contrarregra deles, espadas, lanças, e o Ripper ficou revoltado! ‘Se aceitarem, isso, eu vou-me embora’. E eu achei que ele tinha razão, tanto que eu não aceitei. Eu me lembro a emoção do Ripper e minha também quando a gente construiu a primeira espada na Uzina Baraventó, muito antes do filme começar, meses antes do filme começar. Era uma emoção muito grande, porque a gente estava vendo ali uma coisa sendo construída segundo as pesquisas que ele mesmo fez, com os desenhos que ele foi buscar não sei onde, na Biblioteca Nacional”.³⁷

A referência aos mitos originais da cultura negra, associando os negros livres aos orixás, o desali-

nho provocado nos colonizadores pela evidente inadequação dos figurinos ao clima e a simplicidade da indumentária dos escravos e dos brancos pobres eram considerados elementos que colaboravam também com a constituição dos personagens. Cacá e Ripper tinham longas conversas sobre este tipo de orientação, que era passada para a equipe.

Zezé Motta, que faz a personagem Dandara, narra a Elizabeth Jacob: “Eram muito importantes aquelas maquiagens que se fazia quando iam pra guerra. A própria lança, isso tudo ajuda muito na postura. Tinham uns penteados afro — um trabalho também muito primoroso, sofisticado, grandioso. O Ripper era o máximo! Tudo era muito rústico mesmo, tinha muito barro; até no cabelo da gente ele botava barro. Tinha uns implantes, era tudo muito, muito interessante. E, sem dúvida, essa criatividade era toda dele. Ele era um iluminado e essa coisa ajudava muito na construção do personagem.”³⁸

A atriz, comentando sobre a perfeita parceria de Ripper com o diretor de fotografia do filme, Lauro Escorel, em que um tinha mais o “pé no chão” e o outro “viajava mesmo nas ideias dele e às vezes faltava chão”, lembra que Cacá dava to-

tal liberdade a Ripper. “Você tem que dar apoio para o sujeito que é genial. Podia ser genioso também, mas era genial no sentido de que tinha que ter alguém diferente para criar um universo diferente que era aquele Quilombo dos Palmares”, diz Zezé.

Ripper, unindo o sentido utópico de sua produção, em total sintonia com o filme, com sua preocupação com o desenvolvimento das técnicas cinematográficas e com a formação de profissionais, monta em Xerém, no Estado do Rio de Janeiro, uma central técnica para a confecção de todo o material a ser usado no filme. O nome, Uzina Barravento, era uma homenagem a Glauber Rocha. Trabalhavam mais de 200 pessoas em oficinas de barro, de metal, de tingimento, palha, couro, coordenados por artistas que trabalhavam com os artesãos locais, num processo de pesquisa de técnicas apenas com material orgânico. Ripper fazia questão de usar de recursos que pudessem ter sido os originalmente usados à época retratada no filme.

A ideia do cenógrafo era que, após as filmagens de *Quilombo*, a Uzina Barravento se constituísse como uma central permanente de produção técnica, memória e formação profissional para o cinema brasileiro.



Zezé Motta como Dandara, no filme de Cacá Diegues — Acervo Carlos Diegues



Ripper pinta o rosto de Toni Tornado, para caracterização de Ganga Zumba no filme de Cacá Diegues — foto de Cristiana Isidoro e Geraldo Melo do livro *Quilombo*, de Nelson Nardotti

A cenógrafa e figurinista Tetê Amarante, que depois de ter sido aluna de Ripper foi sua assistente no filme, lembra que Ripper reunia a equipe para conversas e ressalta: “O Ripper tinha uma coisa de mestre mesmo. Tanto que no *Quilombo* era mais importante pra ele estar falando aquelas coisas completamente conceituais. Ele não

estava falando de nada que fosse pra ser aplicado no filme. Ele estava falando ali pra fazer as pessoas pensarem de uma outra forma. E isso foi muito bom.”³⁹ Tetê comenta que isso tinha forte ligação com a característica muito própria do filme de ter todos os elementos feitos ali na Uzina Barravento.

Em seu livro de memórias, Cacá Diegues aponta para as dificuldades do processo de Ripper, carregado de obsessão artesanal, com a celeridade comum a uma produção cinematográfica, mas lembra que “logo éramos apresentados a algo novo e belo que acabara de sair da Uzina com o brilho de seu gênio. Valia a pena aceitar seu ritmo”. “Era um artista inspirado e visionário, capaz de criar as mais belas imagens cenográficas”,⁴⁰ insiste Cacá.

Sempre integrando a genialidade criativa com suas perspectivas de vida, atitude comum à vanguarda dos anos 1970 e posição da qual nunca abre mão, Ripper se envolve integralmente em todos os projetos dos quais participa. Como vemos nas produções de *Xica da Silva* e *Quilombo*, o que vai se repetir na sua atuação no teatro, o posicionamento que adota como criador é frequentemente ligado às questões educativas e à preocupação com o desenvolvimento da arte brasileira. É marcante a atenção que dá ao papel das artes no desenvolvimento da sociedade e na emancipação social e cultural no país.

Quando Ripper busca o contato com o teatro, tendo em mente o projeto de se dedicar à direção cinematográfica, sua intenção é conhecer mais sobre a formação do ator, pois achava que a teatralidade da encenação, tão presente especialmente no cinema de Fellini, como ele comenta, poderia trazer mais vida aos filmes.

O tropicalismo no palco

Tem banana na banda, estreia de 1970, é a primeira experiência de Ripper como cenógrafo e figurinista no teatro. Com Leila Diniz, Norma Sue-li, Tania Scher e Nestor de Montemar em cena, Ripper enche o Cine-Teatro Poeira de cores e frutas tropicais. Com telões ao fundo e inúmeras cenas de plateia, em que Leila Diniz improvisa sobre o texto, a peça é uma (re)visita ao Teatro de Revista. Com textos de Millôr Fernandes, Luiz Carlos Maciel, José Wilker e Oduvaldo Vianna Filho, sob a direção de Kleber Santos, era um trabalho despretensioso, no qual Ripper segue, também no teatro, em sua busca pela brasilidade, pelas vias tropicalistas. Ele mesmo comenta sobre a encenação:

“[...] essa revista recuperava mesmo os valores tropicalistas. Era uma Leila Diniz que a gente vestia de Carmem Miranda, com frutas na cabeça, com uma liberdade de cor muito grande, conscientes da necessidade de recuperar a brasilidade que estava perdida na chanchada, lá na revista nos anos 1960. *Tem banana na banda* foi talvez o primeiro trabalho em teatro mesmo em que a minha postura era a de um cenógrafo de revista. Uma postura, digamos, muito livre, solta, brincalhona, sem nenhuma teoria sustentando nada.”⁴¹



Norma Suely em cena de *Tem banana na banda* —
Acervo Memorial Norma Suely

No ano seguinte, em contato com o Teatro Ipanema, Ripper estreia no grupo fazendo a cenografia e o figurino para *Hoje é dia de rock*. Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque planejavam a montagem do um texto de José Vicente e convidam Ripper para



Cartaz da peça *Tem banana na banda* — Acervo Fabiano Canosa

entrar na equipe, que trabalha em total interação. Cecília Conde diz que a ideia era que todos da equipe entrassem em cena, mas ela e Ripper acabaram desistindo e apenas Klauss Vianna, responsável pela expressão corporal, fica no elenco com os atores.

Rompendo com os preceitos do teatro tradicional, Ripper propõe a quebra da relação frontal com a cena, existente no Teatro Ipanema, retira as cadeiras da plateia e, com a colaboração de seu irmão José Luiz, monta um palco-passarela ao longo do teatro, aproximando e integrando o público ao ritual presente na encenação. Com as cadeiras dispostas em arquibancadas nas laterais do palco, o impacto já se faz quando o público chega ao lugar. Os que esperam entrar num “teatro” encontram uma disposição diferente, ao entrar pela área da encenação, e são convidados a partilhar a experiência da cena.

Ripper conta ao jornal *O Globo*⁴² (1972) que transformou o espaço do Teatro Ipanema em “uma espécie de rua”, que serve de ligação, de encontro entre o mundo da fantasia, o palco, e o da realidade. Ele se refere ao sentimento místico presente na prática original ao ar livre do teatro nô japonês, que, ao dispor o público ao redor da plataforma de encenação, apresentava a cena como um componente da natureza.

Yan Michalski pergunta a Rubens Corrêa se a modificação do espaço cênico foi decidida especialmente para o espetáculo ou se pensaram mais a longo prazo, ao que o diretor responde:

“Não acreditamos muito nas medidas a longo prazo; as ideias pintam e se relacionam com as trans-

formações que a gente enfrenta. O esplêndido espaço criado por Luiz Carlos Ripper é absolutamente transformável, dentro das limitações do nosso teatro; Ripper é uma mistura de monge obcecado e cientista mágico. Ele nos abriu um caminho cenográfico maravilhoso. Deve ser por isso que o espaço cênico por ele criado para *Hoje é dia de rock* sugere tão fortemente uma estrada. E é por ela que nós vamos.”⁴³

Há, naquele momento, uma busca de expansão e ocupação de espaços pelo teatro e de maior contato deste com o cotidiano, como forma de liberdade de expressão, e Ripper é dos que ousam nesse caminho. Ele reflete a respeito da experimentação presente na encenação em diversos aspectos, inclusive nas técnicas de interpretação: “*Hoje é dia de rock* era uma coisa mais de busca. Foi uma tentativa de sepultar definitivamente Stanislávski, o que era uma bobagem, como descobri anos depois. O fato é que a gente tinha que virar as coisas pelo avesso... e eu acho que a gente virou. E em *Hoje é dia de rock* a gente chegou a uma dimensão ainda mais profunda.”⁴⁴

O ambiente em *Hoje é dia de rock*, de harmonia, lirismo, sonho, tinha uma postura propositadamente simples e aberta e envolvia desde o início o público, que era convidado a partilhar pedaços de pão e a participar da música de roda com que se iniciava o espetáculo.



José Vicente, autor de *Rock*, conversa com Isabel Ribeiro e Isabel Câmara enquanto Ripper, ao fundo, observa o novo espaço do Teatro Ipanema sendo ocupado — Acervo Luiz Sergio Lima e Silva

Em meio à repressão política que reinava no país, impondo silêncio, desaparecimento e morte, o grupo pertencente à corrente chamada *contracultura* se interessava em pesquisar como contornar o sistema por meio de uma forma de contestação diferente, uma tomada de posição política a partir do comportamento, no lugar da luta armada ou da busca por novas palavras de ordem, onde cabia a alegria.

Após um ano em cartaz, na última apresentação de *Hoje é dia de rock*, o elenco convida o público a

ocupar o espaço da cidade e sai em cortejo pelas ruas do bairro, chegando até a praia.

O crítico Yan Michalski considera o espetáculo o primeiro a cristalizar uma essência lírica de brasilidade. “[...] uma maneira lírica de sentir, reagir, e se comportar inconfundivelmente brasileira, dentro de uma ótica contemporânea: nenhum vestígio das rançosas convenções do teatro brasileiro antigo, nenhum regionalismo, nenhum folclore; apenas uma indefinível autenticidade humana que simplesmente só seria possível aqui e agora. É como se o pessoal do Teatro Ipanema resolvesse fechar os olhos para tudo que foi realizado em nossos palcos e começar no momento presente uma nova história do teatro brasileiro, partindo apenas das suas próprias vivências e visões.”⁴⁵

A montagem seguinte do Ipanema, *A China é azul*, texto de José Wilker, dirigido por Rubens Corrêa, com os próprios Rubens e Wilker, além de Tetê Medina no elenco, estreia em 1972. Adotada a mesma configuração espacial de *Rock*, a peça conta, mais uma vez, com cenografia e figurino de Ripper. Yan Michalski descreve o impacto causado pela cenografia, que o deixara “sem respiração”.

“O resultado é uma deslumbrante orgia de formas, cores, sons, movimentos e tonalidades lumi-



Susana Faini e Nildo Parente em meio ao público no palco-passarela de *Hoje é dia de rock* — Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão

nosas, que agarra o espectador pelos olhos, pelos ouvidos e pela alma, o deixa fascinado, e o obriga a uma plena entrega emocional. O espectador é permanentemente submetido a uma saraivada de imagens, que se renovam de momento em momento, numa caleidoscópica sucessão de surpresas. É indescritível a imaginação e a originalidade de Ripper, responsável pela ambientação visual do espetáculo; e não sei o que mais se deve admirar: se a generosidade onírica da sua concepção geral, se a inventividade e a amorosa plasticidade dos pequenos detalhes.”⁴⁶

Roberto de Cleto vê o espetáculo como uma continuidade de *Hoje é dia de rock*, o fechamento de um ci-

clo, e fala que Ripper se afasta de qualquer indício de realismo, promovendo um clima totalmente onírico, levando o público a uma espécie de “maravilhamento”. “A sucessão de imagens e efeitos dá às vezes a sensação de que se está num circo, mas um circo de sonho, alguma coisa que seria o equivalente brasileiro a certas proposições de Fellini. Para isso também contribui a escolha dos materiais e sua utilização, que dão um ar altamente barroco ao conjunto, fazendo com que o espectador novamente se localize e se perca dentro do conhecido e ao mesmo tempo irreal.”⁴⁷

Apesar de adotar o mesmo espaço cênico de *Hoje é dia de rock*, Ripper em *China* constrói um ambiente completamente diferente, com “uma magia ao

mesmo tempo soturna e exuberantemente colorida”, como vê Yan Michalski.

No mesmo ano, Ripper é convidado pelo diretor, Paulo José, para fazer a cenografia de *Doroteia vai à guerra*, de Carlos Alberto Ratton, com Ítalo Rossi e Dina Sfat no elenco. A peça, que inaugura o Teatro Cachimbo da Paz, num subsolo da Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema — hoje

extinto —, tem uma cenografia em estilo bem diferente dos realizados para o Teatro Ipanema.

Para *O Jornal*, Ripper diz sobre o cenário: “Isto, essas duas paredes, uma branca e outra com muita coisa vitoriana ou mesmo orientalista, bem ao estilo de Sarah Bernardt, com um luxo decadente, cria um contraste e uma força plástica que dão o clima da peça.”⁴⁸

No Teatro Ipanema, cena de *A China é azul*, com Tetê Medina, José Wilker e coro — Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão



Ripper traz poesia à cena, seja pelo onírico, seja pelo caminho do barroco, do excesso, como ele mesmo descreve, em entrevista a Roberto de Cleto:

“A cenografia deve ser espaço em mutação, porque o mundo real tem, pra mim, a dinâmica dentro da estática. E para que se dê cada mudança, tem que correr sangue. [...] Na cenografia as áreas e os volumes devem ser tão capazes de transmutação quanto a palavra e a emoção da palavra, porque a razão aí passa a ser a razão poética. Por isso eu me salvo quando crio. Os figurinos também devem realizar essa substância. Eles são o liame que liga tudo isso ao personagem e ao corpo do ator. O figurino tende a ser abstratizante, ora ele tende para a ideia de contrarregra (a ideia de posse), ora está implícito na visão da cenografia — ele toma parte na mutação, ou então ele é o imprescindível caracterizante do personagem.”

E continua, falando dos demais elementos de cena. “A contrarregra é autônoma, ela é a posse. Acho que tende a ser superada cada vez mais porque o teatro avança na medida do homem que vai se libertando da necessidade da posse burguesa. No *Rock*, a contrarregra era uma bagagem que se acumulava na estrada e ia sendo abandonada. Em *Doroteia* a contrarregra é uma doença, um mundo terrível, porque os personagens são muito materiais. Ela é um delírio, uma inflamação; se prende nas pare-



Dina Sfat e Ítalo Rossi em *Doroteia vai à guerra* — Dossiê Cedoc/Funarte

des, dentro das coisas sempre existem outras coisas e assim sucessivamente. Na *China* ela passa a ser um elemento extremamente rarefeito, ela é o sintoma da abertura do personagem. Passa a ser cenografia e personagem, porque é mágica e tem seu lado do avesso, como um homem, se constituindo assim



Dina Sfat e Ítalo Rossi caracterizados para *Doroteia vai à guerra* — Acervo Paulo José

numa linguagem interna da cenografia e da peça. É a grande poesia das coisas”,⁴⁹ reflete o cenógrafo.

A originalidade e a criatividade presentes em suas criações, bem como a harmonia e a integração com o trabalho das equipes e, conseqüentemente, com

as proposições das encenações, que tanto encantavam a crítica e o público, trouxeram seguidas premiações. Ripper, que menciona em entrevistas que o mais importante é o processo e não o resultado, recebe o Prêmio Molière de melhores figurinos de 1972, por *A China é azul* e *Doroteia vai à guerra*.

Cenário ambiente

Em sua viagem pela Europa, em grande parte com a amiga Cecília Conde, ambos planejam a montagem de um texto de Paulo Afonso Grisolli, *Avatar*. Após a visita ao Teatro Epidauro, em Atenas, Ripper, em sua primeira incursão pela direção teatral, pensa em montar a peça em um espaço ao ar livre, como lembra a amiga. Nas cartas a Cecília, quando se separaram na viagem, Ripper pensa, como alternativa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o MAM, pelo que representa nas artes naquele momento e por ser um lugar onde a natureza se faz presente, com a integração dos jardins e do mar com a arquitetura do museu.

Já de volta da viagem, iniciando o processo de criação da encenação, o primeiro encontro para o trabalho se dá numa clareira da Floresta da Tijuca. Durante seis meses Ripper e Cecília Conde coordenam laboratórios com o elenco em praias, trilhas em florestas, dentro da piscina da casa de Caique Botkay no Alto da Boa Vista. Experimentações sensoriais com água, com o pisar na terra, na areia, com folhas e galhos, provocam, de forma lúdica, uma acurada percepção dos sons, cheiros, texturas e dos corpos no espaço. Além das leituras de textos como de Krishnamurti e Claude Lévi-Strauss, as práticas corporais com um mestre de kempô, Jô, um de

capoeira, Nestor Passos, Ausônia Bernardes na expressão corporal e Seu João e Dona Yolanda, nos passos de macumba – como conta Cecília – os preparam para a estreia na Sala Corpo e Som do MAM, em 1974.

A cenografia é composta a partir dos laboratórios, com elementos naturais como troncos, bambus, pedras, areia, palhas, água e fogo, assim como o figurino, que é feito de algodão, penas e redes. Em conjunto com a movimentação do elenco e a sonoridade composta por Cecília Conde, estes formam o ambiente criado por Ripper para receber o público, que, sentado sobre pedras, se posiciona em torno do palco/mandala triangular.

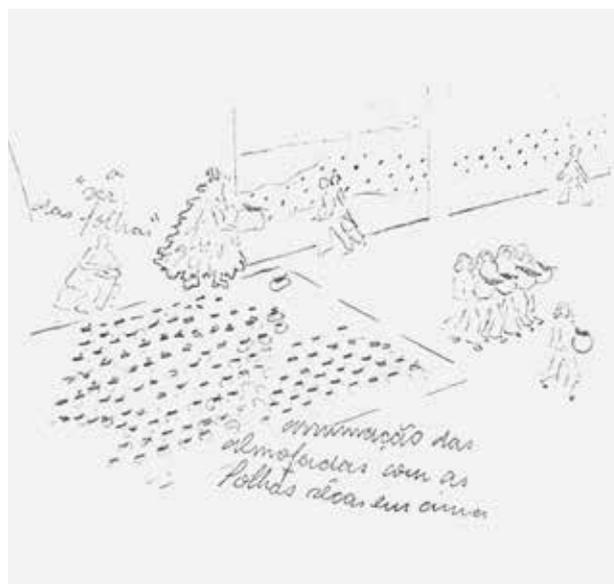
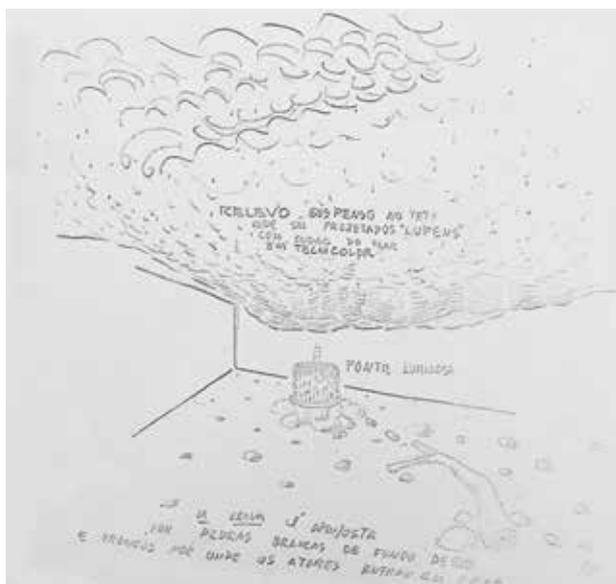
No texto da *Proposta para a produção de Avatar*, Ripper finaliza: “A areia, a pedra, imóveis, mais a água, a luz, o fogo em movimento, mais a vida, do vegetal vivo (bambu) e do animal vivo (tartaruga, peixe, cactua) mais o som disto tudo e mais a envolvimento de uma pista sonora resultarão num ‘AMBIENTE’ utilizado como espaço cênico de ‘AVATAR’ à cada noite, mas que permanece durante o dia. É uma trajetória visual interdependente do ‘DRAMA’. É o lugar do ‘antes’, do ‘durante’ e do ‘depois’ do fato dramático. E tem que ser entendido como independente deste fato, como um acontecimento em si. Se colo-

ca por isso dentro da chave contemporânea de arte-ambiente-conceitual”.⁵⁰

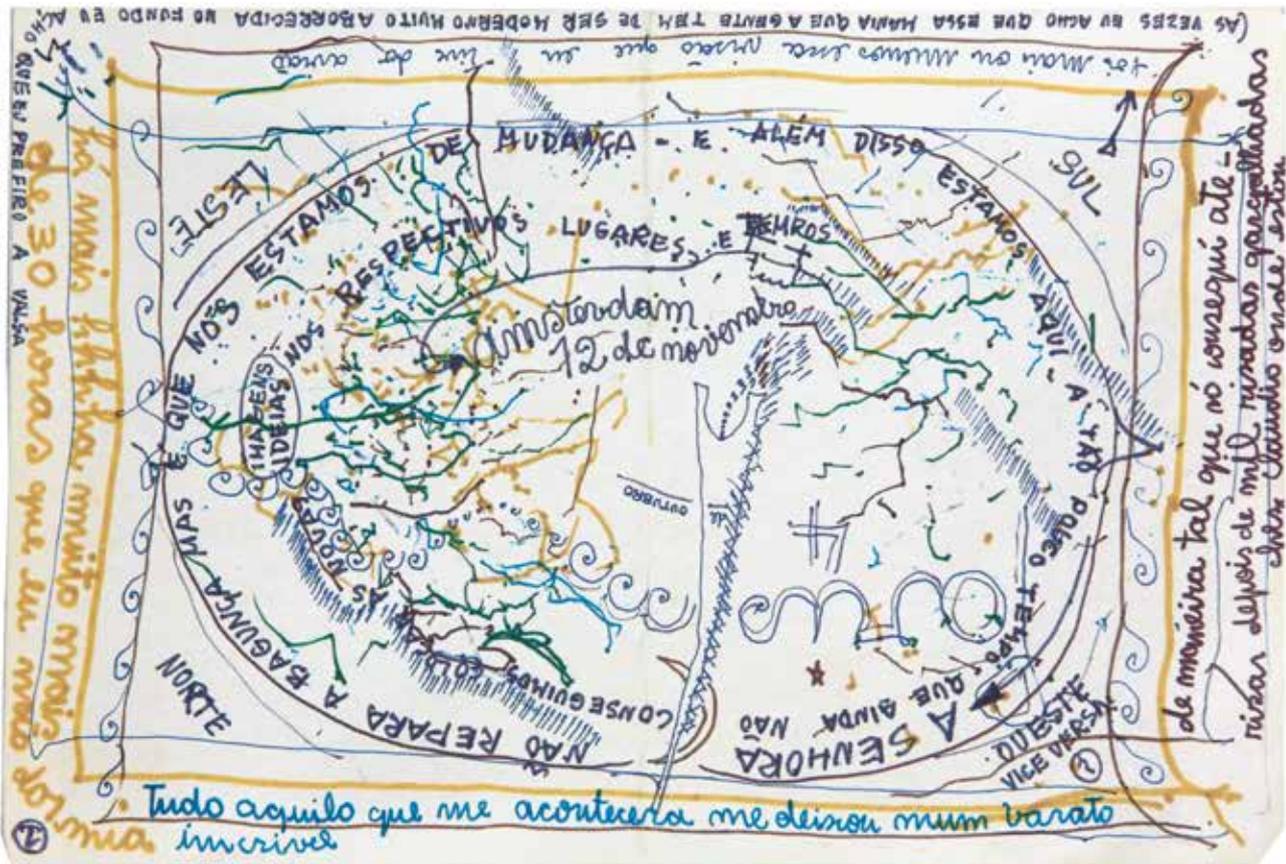
Nas críticas, Flávio Marinho, Macksen Luiz e Aldomar Conrado observam, na montagem de Ripper, a superação da exuberância estética dos espetáculos do Teatro Ipanema e falam da atmosfera mágica, da unidade entre todos os aspectos da montagem, em um espetáculo interiorizado

e plasticamente belíssimo, formando um balé de cor, luz, sons e expressão corporal.

Também no teatro, vemos, desde as primeiras participações de Ripper, sua face educadora presente, buscando uma formação ampla, baseada nas matrizes brasileiras, sem negar as experiências de fora. Durante o processo de criação de *Avatar*, é feito um registro de todas as atividades realizadas ao longo



Croquis do projeto de montagem de *Avatar* – Dossiê Cedoc/Funarte



A carta de Ripper para Cecília Conde transborda em espiral para o envelope — Acervo Cecília Conde

dos meses de ensaio. Ripper planeja a continuidade do processo de troca de experiências.

“O trabalho deste grupo pretende ser um tubo de ensaio, um teatro-viveiro onde possamos analisar, pesquisar e assimilar livremente as formas de ex-

pressão cênica do nosso povo e relacionar mais intimamente o ator e a sua representação com o meio ambiente natural de uma maneira mais ampla.”

“A equipe é constituída por jovens atores e por jovens que estão tendo conosco sua primeira expe-



Isabel Ribeiro em meio ao cenário ambiente de Ripper para *Avatar* — Dossiê Cedoc/Funarte



Jorge Gomes de asas abertas em cena de *Avatar* — Acervo Cecília Conde

riência. Por isso, ao planejar o futuro, após uma temporada de três meses no Museu de Arte Moderna, planejamos uma viagem através do Brasil, cujo roteiro será traçado tendo em vista o empreendimento comercial nas capitais, e o empreendimento cultural nas pequenas cidades, onde levaremos e de onde traremos cultura brasileira.”⁵¹

É presente e marcante também em sua exigência estética a ligação que tinha com a materialidade, com os detalhes do fazer que impregna no objeto a técnica e as mãos do artesão, bem como a ligação ritualística, espiritual que promovia a integração entre todos da equipe e com o sentido do espetáculo.

Jorginho de Carvalho, iluminador que participou do processo de *Avatar*, diz que, como ser humano, Ripper era uma pessoa comum, com defeitos e problemas iguais aos de todo mundo, mas no campo da criação, “sua genialidade não era dessa galáxia, não podia ser. [...] é muito engraçado dizer que Ripper inovou em relação ao espaço. Porque tudo em que ele botava a mão era diferente”,⁵² conta Jorginho.

No ano seguinte à estreia de *Avatar*, Ripper foi convidado para fazer a cenografia e o figurino da montagem de *O dragão* (1975), de Eugene Schwarz, no Tablado, sob a direção de Maria Clara Machado. Em

contraste com a realização anterior, que se dava em um ambiente distante da estrutura rígida do palco italiano, a criação de Ripper para o palco do Teatro Tablado causa grande impacto por sua poesia.

Yan Michalski, tecendo elogios à cenografia, lembra que, de acordo com a proposta de encenação conservadora, sem desprezar recursos que a tornam atualizada, Ripper se inspira na iconografia clássica dos contos de fadas e realiza uma cenografia maravilhosa, com não menos excelentes figurinos. Com sua “imaginação admirável”, sua “aguda clareza interpretativa” e “notável força pictórica”, ele mostra, por meio da cenografia, a verdadeira personagem principal da peça, a cidade dominada por dragões, diz Yan em sua crítica para o *Jornal do Brasil*. A cidade, formada sutilmente por caixas colocadas ao fundo do palco, em determinado momento se movimentava em direção à plateia, tomando um vulto antes inimaginável.

Gilberto Braga, em sua crítica para o jornal *O Globo*, ainda sobre *O dragão*, fala que Ripper, mais uma vez, dá “um forte show de criatividade, com cenários e figurinos que mostram uma imaginação inesgotável”.⁵³ A enorme sensibilidade de Luiz Carlos Mendes Ripper se faz sempre presente e provoca encantamento. Mesmo em um espaço convencional Ripper quebra fronteiras estéticas por meio da imaginação.



Cena de *O dragão*. Ao fundo, a cidade que se torna personagem — Acervo O Tablado

O músico Caique Botkay, falando sobre sua relação com o Ripper criador e educador, diz que tudo começou no Conservatório Brasileiro de Música, no curso de musicoterapia, onde Cecília Conde era o “eixo da engrenagem”. Era uma escola onde “tudo era driblado, todo mundo era de esquerda, ninguém tinha compromisso nenhum com aquela educação da ditadura”. Caique conta que Ripper circulava pela escola e dava palestras. O momento que considera o mais importante foi quando foi convidado por Cecília Conde para fazer *Louvação* (1975), um espetáculo criado com Fernando Lébeis, com músicas religiosas e cantos de trabalho. E foi aí que “ingressou na arte popular”.

Os figurinos e a ambientação cênica deste evento foram criados por Ripper e Caique se lembra que “[...] era uma coisa meio medieval, mas de juta, era como se fosse material de saco, mas com um corte..., era um negócio lindo! E a gente fazia em igrejas e o que a gente pode chamar de cenário, que era do Ripper, não era cenário. Em uma das músicas a gente apagava todas as luzes e a gente já tinha preparado umas 400 velas espalhadas pela igreja. Era quando a gente cantava as sete incelenças. Então apagava a igreja inteira. Era uma coisa muito emocionante, como tudo que aquela geração botava a mão. Eu tive a sorte de ser iniciado por eles. Eu fui de uma geração, educada por

esses papas, Klauss Vianna, Ripper, Cecília Conde, Fernando Lébeis, pra dar continuidade, Ilo [Krugli], Pedro [Domingues]... E eu até hoje sou filho dessa gente”,⁵⁴ conta Caique.

Cecília Conde não deixa de se encantar com a amplitude de atuação do amigo: “O Ripper era uma pessoa antenada demais! Era uma pessoa do século XXI. Mas era, ao mesmo tempo, um homem da Renascença no século XXI, com toda a novidade, barroco, ao mesmo tempo ele pegava um clássico, ele entendia perfeitamente. Ele pesquisou todas as épocas. E moderno, não é, porque ele rompia com as coisas tradicionais. Mas inicia com o tradicional. Ele bebia nessa fonte”,⁵⁵ puxa da memória a musicista, sempre com emoção ao lembrar da falta que faz o amigo.

A brasilidade em cena

Mais uma vez assumindo a direção, além da cenografia e do figurino, Ripper monta *A rainha morta*, de Heloisa Maranhão, que estreia no Teatro Glauco Gil no dia 1º de janeiro de 1976. A peça, tida pela autora como “ecumenicamente brasileira”, foi inicialmente montada como leitura dramatizada e fez turnê por várias capitais do país.

Sobre a estreia, Yan Michalski fala, na crítica para o *Jornal do Brasil*, de uma linguagem própria que



Em *Louvação*, Cecília Conde, Caique Botkay e Fernando Lébeis interpretam as incelenças no interior de uma igreja em Juiz de Fora, com figurinos de Ripper — Acervo Cecília Conde

Ripper desenvolve, não apenas na cenografia, mas também na direção.

“Com a encenação de *A rainha morta*, Luiz Carlos Ripper leva adiante a sua sofisticada pesquisa formal iniciada com *Avatar*, e mostra que é talvez o

único dos nossos diretores em atividade a dispor de um código de signos inteiramente pessoal, que lhe permite elaborar sucessivos espetáculos unidos por rígida coerência estilística. Já podemos falar num ‘estilo Ripper’, entre cujos ingredientes é fácil detectar uma curiosa síntese entre in-

fluências do teatro oriental e rituais de macumba, valorizada por uma exuberante inventividade visual controlada por um extremo bom gosto. Vista sob este ângulo, como um exercício de apuro de linguagem cênica, *A rainha morta* é um trabalho riquíssimo.”⁵⁶

O crítico comenta que a estética prevalece em relação ao efeito dramático, ressaltando a qualidade da cenografia e de toda a concepção visual, da qual a movimentação faz parte e cria um “permanente encanto visual”.

Flávio Marinho comenta que Ripper preenche, com o tom da farsa, a fragilidade e as lacunas do texto. “A lentidão do espetáculo, porém, é regiadamente compensada pela beleza plástica da encenação, que desde, justamente, *Avatar*, não vemos em nossos palcos. Conseguindo fantásticos efeitos visuais apenas através do uso de palhas, esteras e luz, o diretor consegue criar um espetáculo que prima pelo bom gosto no emprego de uma vasta gama de tons pastéis. [...] Pintando imagens ricas em poesia e lirismo, o espetáculo é concebido com o maior cuidado nos mínimos detalhes”,⁵⁷ diz o crítico ao jornal *O Globo*.

Gilberto Braga, que em sua crítica também diz que a concepção visual é o grande trunfo da

montagem, ressalta: “O palco do Gláucio Gil é transformado num oásis de brasilidade. Portugal pouco tem a ver com a busca de Ripper; Brasil e África são claramente os donos da noite.”⁵⁸

Pouco após a montagem de *A rainha morta*, Ripper fala do que seria para ele o “teatro brasileiro” que tanto buscava e qual o caminho possível para encontrá-lo:

“O teatro de José de Anchieta, como primeiro exemplo de um teatro realmente brasileiro, é ideal. Foi uma tentativa de compreensão do índio, de uma civilização inteira. As suas peças são uma tentativa do casamento entre duas culturas, um casamento que hoje em dia não se faz mais. Nos tornamos extremamente ocidentais. E acho que a nossa fisionomia, a nossa identidade, aquilo em que somos ímpares no mundo, deve surgir daí, deste casamento. Então, a nossa atitude atual seria uma atitude arqueológica em relação a nós mesmos, às nossas raízes, aos nossos ancestrais, aos nossos afetos culturais, numa tentativa de superar toda uma formação ocidental, e tentar buscar em algum lugar uma representação espontânea e importante. Eu, por exemplo, saio de Ipanema e vou para Jacarepaguá. Lá encontro alguma coisa de autêntico, sincrético, algo fundamental, talvez tão fundamental quanto na Grécia, tão fundamental quanto no Oriente. Então, no meu trabalho, o ponto de referência,

minha órbita de inspiração, é sempre este aspecto sincrético da cultura brasileira. Este casamento de três raças. Acho que o teatro brasileiro tinha que surgir daí.”⁵⁹

Como a maioria dos intelectuais da época, o cenógrafo considera, a partir de Darcy Ribeiro,

Gilberto Freire e Sérgio Buarque de Hollanda, a fundação da cultura brasileira como fusão de negros, índios e portugueses.

Ripper diz que é imperioso a pesquisa sobre esses ritos, “meter as mãos neste enorme material etnográfico. O personagem brasileiro é um personagem

Elke Maravilha, Rosita Thomaz Lopes e Zezé Motta entre o elenco de *A rainha morta* — Dossiê Cedoc/Funarte





Caique Botkay em *Nau Catarineta*, peça dirigida por Paulo Afonso Grisolli — Acervo Celina Lyra



Cartaz/programa de *A rainha morta*, criado pelos irmãos Ripper — Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão

que se desconhece. Estamos aqui com os representantes de uma cultura vencedora. E me pergunto se ainda há tempo de se recuperar alguma coisa”. Este pensamento se afina com estudos atuais do campo da etnocenologia, que ampliam a compreensão do teatro no ocidente, considerando as práticas espetaculares, particularmente as originadas do rito, do cerimonial, das práticas culturais, se afastando da visão eurocêntrica dominante.

Em continuidade com as encenações baseadas em obras do universo popular e da tradição oral da cultura brasileira, Cecília Conde, ainda com Fernando Lébeis, Lourenço Baeta e Caique Botkay, contam com Ripper para trazer também à visibilidade da cena as matrizes culturais brasileiras. Após encenarem *A barca* em locais não convenionados para artes cênicas, o grupo, com texto de Paulo Afonso Grisolli, a partir da pesquisa de Fernando Lébeis baseada em Mario de Andrade, monta *Nau catarineta*, que se apresenta no Teatro Fonte da Saudade e na Sala Cecília Meireles, com cenografia de Ripper e direção de Grisolli. Cecília Conde recorda as imensas velas que se abriam em cena na ambientação criada por Ripper.



Imagem da peça *Nau catarineta* do Caderno B, *Jornal do Brasil* — Acervo Caique Botkay

A ocupação total do espaço teatral

Em 1976 Paulo José chama Ripper novamente para desenvolver a cenografia de um espetáculo sob sua direção. *Gata em telhado de zinco quente*, de Tennessee Williams.

Flávio Marinho, em matéria sobre a estreia da peça para o jornal *O Globo*, descreve o que vê:

“Luiz Carlos Ripper dá os últimos retoques em seu belo cenário, ajoelhado sobre os metros de panos que inundam a espaçosa sala de espera do Teatro Copacabana. Com cuidado para não pisar na invenção de Ripper, Paulo Gracindo [também produtor da montagem] e eu acabamos encontrando um cantinho que não atrapalhasse a mais

recente criação daquele gênio louco. O ator está empolgado: — Ficou uma beleza.”

Estava, na ocasião, havendo uma série de montagens de textos de Tennessee Williams e Flávio Marinho comenta que o dramaturgo, que tinha sido convidado a vir conhecer o carnaval carioca, queria muito saber o porquê daquele “Festival Tennessee Williams” no Brasil — queria assistir a todas as montagens cariocas. O crítico, comparando a cenografia de Ripper com a da montagem de Elia Kazan na Broadway, acha que o dramaturgo se encantaria com a “tradução” da montagem a uma linguagem brasileira, da direção e interpretação à visualidade da cenografia. “Esta nova versão de ‘Gata’, no entanto, promete ser das mais ‘abrasileiradas’”, diz Flávio Marinho.

No programa da peça, Ripper fala sobre a arquitetura neoclássica predominante nos Estados Unidos, construída com mão de obra escrava, que reflete o “sonho americano”, e assume a cenografia realista que opta por desenvolver.

“Tennessee Williams me permite esta ‘fuga’ — ser realista em 1976 é, para mim, ser hiper ou suprarrealista. — É nesta medida que ele se justifica. Depois do experimentalismo dos anos 1960, Tennessee nos possibilita uma volta a

determinadas abordagens e temáticas, que têm algo a ver conosco, aqui e agora, quando de repente descobrimos que para seus personagens o ideal não está no futuro, mas é uma harmonia perdida na passagem do passado para o presente. Isto não é nostalgia, não. É uma tomada de consciência das devastações que o ‘progresso’ causa na natureza e na cultura, à sua volta. Tem muito a ver com a perda da nossa memória cultural, da nossa identidade, tem muito a ver com o caráter do domador, que temos ao domesticar a fera natural. Um dia ela nos engole”, diz o cenógrafo no programa da peça.

Uma das características mais marcantes de Ripper era a ocupação do teatro que fazia a cada montagem da qual participava. Como lembra o designer Valério Rodrigues,⁶⁰ que foi seu assistente em algumas cenografias, ele não admitia montar o cenário em um galpão e transportá-lo para o teatro já pronto. Ele considerava a construção e a montagem como parte do ritual de preparação para a encenação e achava que os teatros deveriam abrigar essas atividades em seus espaços. Sempre comportando uma equipe de assistentes e aprendizes, fazendo do espaço teatral um espaço também de formação de artistas por meio da relação mestre-aprendiz, sendo o aprendizado originado na prática, no fazer em conjunto.



Única imagem disponível da cenografia de *Gata em telhado de zinco quente* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

É importante ressaltar que Ripper foi responsável por inúmeros projetos de criação ou de reforma de espaços teatrais, em parceria com seu irmão José Luiz Ripper, com o arquiteto Robson Jorge, ou com Oscar Niemeyer. Neles é sempre presente a perspectiva da integração do espaço com a natureza e o ambiente do entorno, a diversidade de ocupações e a ocupação do espaço com a função educacional.

Em 1977, a atriz e produtora Ruth Escobar, em uma de suas inúmeras investidas num teatro inovador e transgressor das formas estabelecidas, convida Ripper para assumir, além da cenografia e dos figurinos de *Torre de Babel*, também a direção, em parceria com o autor, o dramaturgo espanhol Fernando Arrabal.

A produção conta com grandes recursos, o que permite a Ripper ousar na ocupação do teatro



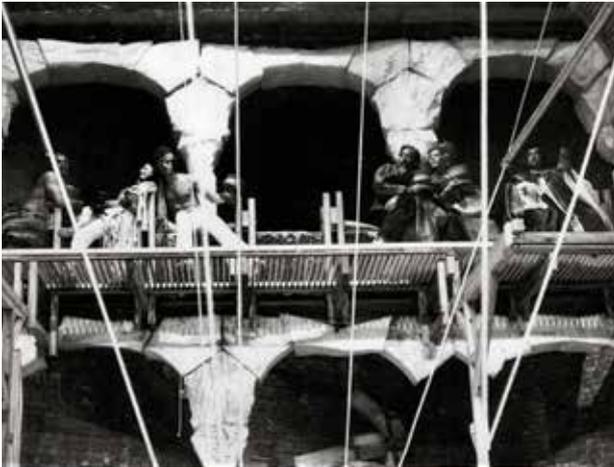
Ocupação total do Teatro Ruth Escobar, com a atriz e produtora como protagonista de *Torre de Babel* — Dossiê Cedoc/Funarte

e na monumentalidade dos cenários. Retirando as poltronas e demolindo paredes do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, o cenógrafo sente-se um arquiteto medieval. Na peça, uma condessa cega tenta defender seu castelo em ruínas, corroído por cupins, de um bando de nobres corruptos. Em sua constante busca pela brasilidade, Ripper busca na montagem a ligação com a realidade brasileira. E diz que, ao longo do processo, teve que mudar o cenário para “trazer a peça para o espaço brasileiro, transformar os personagens espanhóis na nossa busca desesperada de assegurar uma identidade ameaçada, a nossa fisionomia. O que nos difere do panorama espanhol é que não temos memória, não temos baús e livros aos quais recorrer”, conta Ripper em entrevista para o jornal *O Estado de São Paulo*.

Apesar dos desentendimentos entre o diretor-autor e o diretor-cenógrafo, para quem a fidelidade ao texto não era o mais importante em uma montagem, Arrabal, que se afasta por um tempo e retorna para a estreia, gosta do resultado alcançado por Ripper. A montagem é polêmica e impactante, a estreia é adiada algumas vezes e, por fim, chega a primeira apresentação. O cenário, que ocupa o teatro do urdimento ao porão, com plataformas que caem, esqueletos

que sobem e descem, pendurados em cordas, provoca aplausos calorosos em cena aberta e catalisa a atenção do público.

Sábato Magaldi, então crítico no *Jornal da Tarde*, considera que *Torre de Babel* situa novamente o teatro no centro das preocupações e da realização artística, em meio a um momento de carência de audácia por motivos políticos e econômicos. Ele fala da riqueza de imagens e de estímulos contraditórios, que não deixam que o espectador pense durante o espetáculo, de uma intensidade “atroz” e “uma fascinante metáfora do subconsciente”.



Elenco em cena de *Torre de Babel* — Dossiê Cedoc/Funarte

Identidade com a América Latina

Após dirigir o primeiro espetáculo para o qual não faz a cenografia — *Unhas e dentes*, com cenografia e figurino de Fausto Balloni —, para ter a liberdade de escolha do texto e fugir do esquema comercial de produção corrente na época, Ripper une-se em cooperativa com Thais Portinho, Yara Amaral, Nildo Parente, Ada Chaseliov, Pedro Veras, Chico Ozanan e Heleno Prestes e montam *El día que me quieras*, texto do venezuelano José Ignacio Cabrujas. Além da cenografia e da iluminação, Ripper dirige e produz a montagem.

A cooperativa tem o apoio do Teatro Guaíra, de Curitiba, que envia dois estagiários para a montagem. O então jovem ator Fernando Marés, que havia conhecido Ripper em uma oficina de cenografia em Curitiba, é um dos que entra na equipe como assistente de cenografia. O trabalho é desenvolvido na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde Ripper era subdiretor e coordenador da oficina de cenografia, e professores e alunos da escola participam do trabalho, com pinturas de quadros e telão e confecção de objetos de cena. Uma floresta de samambaias é feita no terraço da EAV, ocupando depois toda uma sala da escola.

Ampliando para a escala continental a busca por uma linguagem brasileira para a cena, o grupo



Nildo Parente em cena *El día que me quieras* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

identifica temáticas em comum entre os países latino-americanos. Ripper ressalta que um ponto em comum em todo o continente é a falta de modelos latino-americanos, sendo esta a ponte entre a Venezuela de Cabrujas e o Brasil, que buscava também em modelos externos as suas referências. A peça trata do colonialismo cultural e ideológico.

Fernando Marés, que inicia sua carreira na cenografia como assistente de Ripper, comenta: “E aí ele fez aquele cenário maravilhoso, que era uma aula, tanto no aspecto criativo, quanto da utilização do espaço do teatro, do teatro à italiana enquanto lugar próprio para se fazer isso. Eu acho que ele é um exemplo de ludicidade dentro dessa brincadeira, dessa máquina, que é a ceno-



Heleno Prestes, Ada Chaseliov, Yara Amaral e Thais Portinho em *El día que me quieras* — Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão

grafia, que é uma maquininha animada. E ele tinha isso muito potente, e muito variado, pois ele não era um cenógrafo, mas vários. Era uma perspectiva aberta, onde cabiam a tradição e a subversão. Ele atuava tanto numa coisa que devesse ter um minimalismo, um formalismo, passando por uma vertente até exotérica, digamos, no modo de colocar as coisas em cena, idealizar o material,

até uma coisa extremamente barroca, de excessos, quase carnavalesca.”

Com estreia em 1980 no Teatro Dulcina, no Rio de Janeiro, e temporadas também em Curitiba, São Paulo e Salvador, a peça recebe prêmios no Rio de Janeiro e em São Paulo de melhor espetáculo e melhor cenografia.

Na cena musical

No mesmo ano de 1980, Ripper é convidado por Sergio Britto para fazer a cenografia da ópera *O guarani*, de Carlos Gomes, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Rose Esquenazi entrevista Ripper na ocasião para a revista *Domingo*, do *Jornal do Brasil*, e ressalta que, com seu “militante pensar ecológico”, ele sempre buscou elementos brasileiros em suas cenografias. Na entrevista, Ripper reflete: “Aqui no Brasil vivemos o mito de que lá fora está a solução de todos os nossos problemas.”

A primeira polêmica se faz quando Ripper percebe que a ideia era vestir o coro com malhas de cor da pele pintadas com grafismos indígenas. Sergio Britto, que já dirigira algumas óperas, diz em entrevista antes da estreia que “muitos cantores não têm idade nem corpo que lhes permitam ficar à vontade, sem roupa”. No entanto, em seu livro de memórias, ele afirma que Ripper não esperou que ele “brigasse” com a produção para lutar por um figurino mais fiel à realidade dos povos indígenas.

Conhecendo a trajetória de Ripper, é possível imaginar que ele seria o primeiro a preferir um figurino mais fiel à estética guarani. Não há no arquivo de Ripper material com o processo criativo e sobre o projeto cenográfico e de figurinos e o arquivo do Theatro Municipal se encontra inacessível. À estreia,

apenas o grupo de figurantes, que entravam no início da ópera em pequenas cenas do cotidiano dos indígenas, teve seus corpos mais desnudos, com figurinos mais próximos à realidade do povo guarani.

Além da experiência na ópera, sob a direção de Sergio Britto, Ripper investiu também na cenografia para os shows *Tamba-Tajá*, de Fafá de Belém (1976), com direção de Fernando Peixoto, *Tudo de novo*, de Caetano Veloso e Maria Bethânia (1978) e *Corpo e alma*, de Simone (1983), este dirigido por Flávio Rangel.

Em matéria do jornal *O Globo*⁶¹ sobre a estreia do show no Rio de Janeiro, temos uma parcela do cenário de Ripper: “Caetano para, olha para o cenário do show, com bandeirinhas lembrando o subúrbio carioca, jangadas e dois vasos de barro que revivem a Bahia.” Em entrevista ao *Jornal Hoje*, Caetano diz que o show na Bahia foi o que ele é: “Super doméstico. Tinha todo o pessoal da família ajudando o Ripper a montar o cenário. O pessoal ajudando na produção, minhas irmãs, meus irmãos, nossos sobrinhos que já estão grandes ajudando. Foi uma coisa doméstica.”

Quando perguntam a Ripper se o cenário de pipas e bandeirolas seria uma evocação à infância,



Ripper e a cenografia de *O guarani*, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em foto de Fernando Pimentel — Acervo Abril Comunicações S/A

ele responde que sim, “mas é também um fundo de quintal. É um emaranhado de pipas numa cerca de fundo de quintal. Eu acho que fundo de quintal é o lugar mais brasileiro que tem”.

Caetano neste show é dirigido pela irmã, que diz que este encontro das músicas dos dois é mais teatral, cênico. Aí se encontra a cenografia de Ripper.

O show *Corpo e alma*, de Simone, que estreia no Canecão em 1982 com direção de Flávio Rangel,

conta com matéria de estreia no jornal *O Globo*, em que Ana Maria Bahiana descreve o que vê.

“No palco seminu do Canecão, Flávio Rangel, diretor, e Luiz Carlos Ripper, cenógrafo, constroem os truques que farão de Simone, a partir de hoje, uma rainha por hora e meia. Há dois painéis laterais feitos de etéreos recortes de painos azuis, brancos e prateados que farão as vezes de cortina de boca. As estantes da orquestra e do grupo de acompanhamento — 23 pessoas ao todo



Corpo e alma, show de Simone, com direção de Flávio Rangel, no Canecão — Acervo Simone



Fafá de Belém no show *Tamba-Tajá* no Teatro Casa Grande — Acervo Fafá de Belém

— sendo pintadas de branco, o piano elétrico coberto de plástico aderente também branco. Ao fundo os carpinteiros concluem umas lâminas de compensado de vários tamanhos, cobertas de espelhos. No alto, recolhida, uma cortina de voil branco da qual pende, luminosa, uma chuva de franjas prateadas.”

Flávio Rangel diz, sobre o cenário de Ripper: “É o mais simples e depurado dos três que fizemos no Canecão. Optamos por uma cena fixa que so-

fre aqui e ali pequenas modificações, uma cortina azul, em tons *dégradé* de azul, um painel de espelhos, para que o público possa se fixar mais intensamente no trabalho da cantora.” Alguns críticos se queixam do excesso de movimento do cenário, mas Artur Xexéo, para a *IstoÉ*, comenta: “a bonita ambientação de Luiz Carlos Ripper espalhou alguns espelhos pelo palco. De vez em quando, uma cortina drapeada de barras douradas inter-vém em cena para mudar, com discrição, o clima do espetáculo.”



Caetano Veloso e Maria Bethânia no show *Tudo de novo* — Acervo Caetano Veloso

Espiritualidade e ancestralidade na criação

Em 1982, Ripper monta *A noite do Oscar*, de Vicente Pereira, assumindo direção, cenografia e iluminação. Na peça, do gênero chamado besteirol, uma brincadeira com a vida vivida e a sonhada num mundo irreal, Ripper reflete sobre os valores que regem a sua vida, no momento em que chega aos quarenta anos. A peça é bastante criticada pela fragilidade do texto e Ripper pela escolha deste. Yan Michalski, no entanto, ressalta a riqueza estética adotada pelo cenógrafo.

“Julgado apenas pela riqueza, inventividade e beleza da sua linguagem estética, o espetáculo atinge uma dimensão bem maior do que a que ele de fato possui enquanto tradução cênica de uma sucessão de acontecimentos e ideias. A magnífica cenografia do próprio Ripper, a deslumbrante iluminação que a toda hora instala no palco um novo clima visual, os divertidos e complexos efeitos especiais dignos de um Oscar de verdade”,⁶² são, para Yan, os pontos fortes da encenação.

A partir da religiosidade originada em sua convivência familiar, Ripper, em seu processo de criação, traduz e direciona as conexões e significados da obra às origens místicas do candomblé, do teatro grego — nascido dos rituais de culto a Dioniso —,

do xamanismo... Daí a importância que dá à ancestralidade e à ludicidade em sua prática profissional, sempre vinculada à vida, como vemos na história contada no programa do espetáculo *A noite do Oscar*.

“Geralmente faz calor na minha infância, especialmente nos almoços de sábado. Depois da feitura ensolarada, ficávamos todos, eu, meu irmão e minha mãe em volta de meu pai e ele se punha a descascar laranjas e contava, descascando na espiral matemática da casca, a simplicidade dos mistérios da evolução, o infinito, o absoluto, o karma, o caracol da vida e da morte... os novelas do eterno retorno na sua fala simples e preguiçosa. Mais adiante, maduro, adolescente, me rebelei contra este gosto infantil de fé, porque, então, Sartre era mais moderno. Depois, já homem feito, acho que nunca mais cresci fora da fé, da compreensão, da aceitação mesmo do significado excepcional dado àquele emaranhado de cascas, pelas grandes mãos e pelas palavras de meu pai.”

“E antes ainda, mais atrás, Vitória, remota bisavó portuguesa, ainda vinha de veleiro, encarniçou definitivamente em mim a essência do teatro numas certas brincadeiras de bonecas e comidinhas de capim e terra, agindo sua extrema senilidade,



Thais Portinho, Nildo Parente, Mário Borges e Duse Naccaratti em cena de *A noite do Oscar*, com direção, cenografia e luz de Ripper — Dossiê Cedoc/Funarte

tal qual eu agia minha infância extrema. Embora mais lenta, corria o mesmo castigo, pois se encontrava preenchida daquele ânimo lúdico que faz a gente descobrir o mundo. A velha Vitória

de 96 anos, enrugadinha, será sempre a menina com quem eu brinco quando mais seriamente trabalho, e o sonho do menino, que é meu pai, é aquilo que eu procuro quando eu penso.”⁶³

A riqueza do traço e o risco da experimentação

Em sua diversidade e enorme flexibilidade, Ripper, em 1983, mais uma vez e de novo no Teatro Copacabana, faz uma cenografia realista, remodelando inclusive o saguão do teatro, integrando-o com a arquitetura do ambiente sofisticado da peça, característico dos anos 1930. Convidado pela dupla de atores/diretores Marília Pêra e Domingos de Oliveira, cria para a produção requintada da peça *Adorável Júlia*, de Somerset Maugham, dois cenários de dois andares, detalhados em croquis a seguir.

Outro projeto para o qual é cenógrafo convidado, em que desenvolve sua criação com igual preciosismo e apuro técnico e estético, é *O encontro de Descartes com Pascal*, de 1987. Com direção e iluminação de Jean-Pierre Miquel e figurino de Kalma Murтинho, a peça faz temporada nos teatros da Aliança Francesa do Rio de Janeiro e de São Paulo.

As críticas exaltam a qualidade da cenografia de Ripper. “O cenário de Luiz Carlos Ripper é um primor de despojamento, todo horizontalizado para aproveitar o ingrato desenho do palco do Teatro da Aliança, e com um teatralíssimo painel ao fundo que marca os cálculos geométricos dos filósofos. A iluminação valoriza o ascetismo

e a beleza da cenografia”,⁶⁴ diz Maksen Luiz no *Jornal do Brasil*.

Barbara Heliadora, em crítica para a revista *Visão*, diz que “o cenário de Luiz Carlos Ripper é de grande qualidade imaginativa e técnica, lindamente completado pela delicada iluminação do diretor. Os figurinos de Kalma Murтинho são, igualmente, impecáveis”. No *Jornal da Tarde* de São Paulo, onde a peça entrou em cartaz no ano seguinte, Alberto Guzik comenta que “a criação de Miquel ganha moldura exata na cenografia de Luiz Carlos Ripper. Este faz do palco uma tela estreita, onde predominam tonalidades terra e gris. Não há luxos cortesãos no *Encontro*, mas a austeridade que convém a um diálogo entre tais filósofos”.

Inaugurando o Teatro Delfim, no Humaitá, em 1983, Ripper dirige e é cenógrafo de *Eu posso?*, texto do colunista social, autor e produtor Reinaldo Loy. Com um elenco encabeçado por Yara Amaral e Jardel Filho e preparação corporal de Angel Vianna e Rainer Vianna, Ripper adota o tom barroco da tragicomédia. Sobre o texto, que fala da elite econômica do país, Ripper comenta: “A peça fala das contradições do poder, de pessoas que,



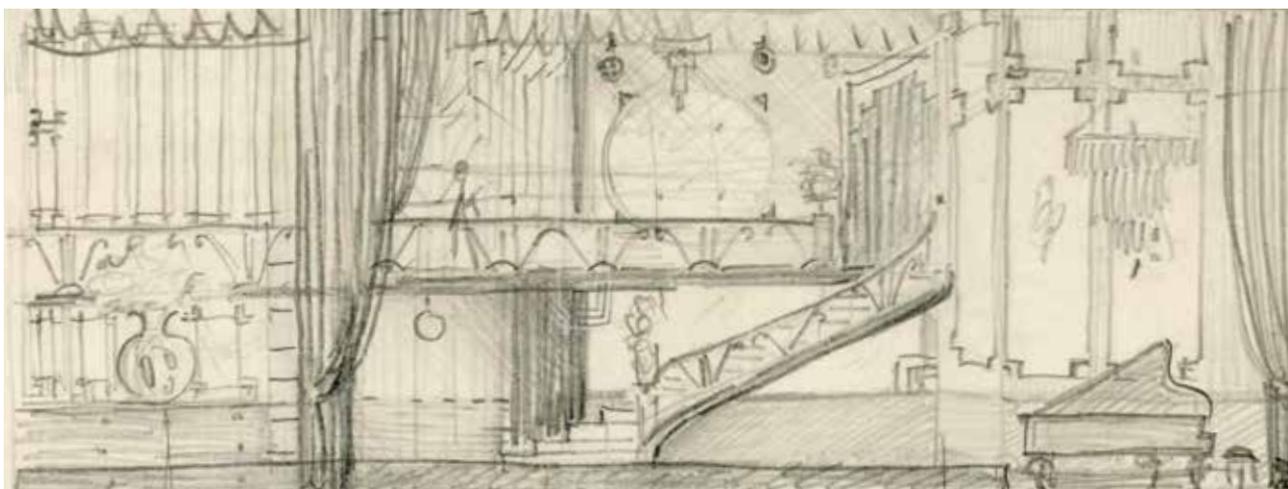
Fabio Junqueira e Marília Pera em cena de *Adorável Júlia* — Dossiê Cedoc/Funarte

para se salvar, ultrapassam os limites do bem e do mal, se perdem e se confundem”.

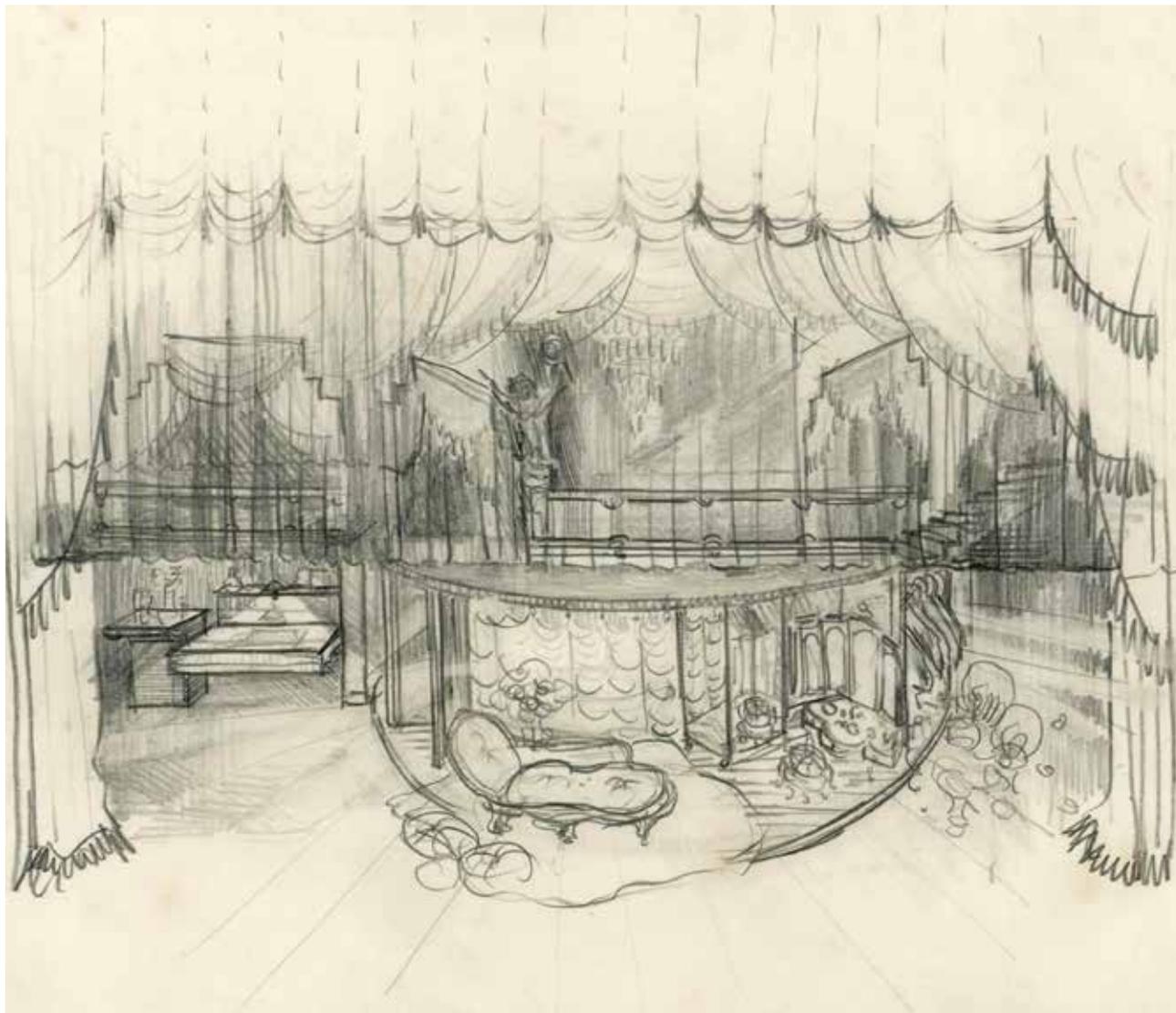
E sobre a cenografia, diz o cenógrafo e diretor a Flávio Marinho, em matéria sobre a estreia no jornal *O Globo*: “Ela é o luxo visto pelo olho de um personagem — Beto (Fábio Pillar) — que desconhece esse luxo. Então é um luxo transcendido, um excesso transcendido por esse personagem que é violado,

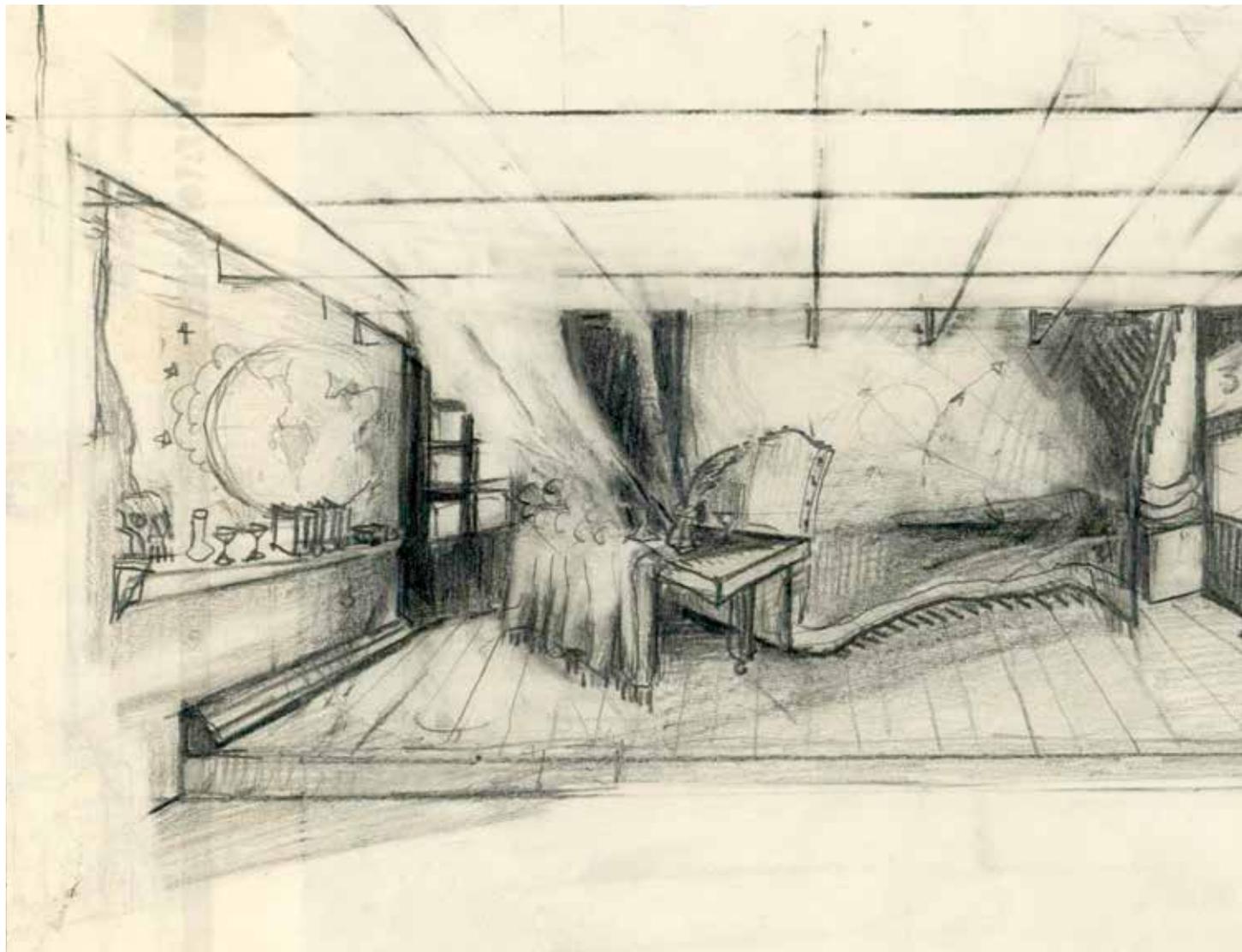
explorado, excluído pelos outros. Mas o público vai se identificar com ele. O cenário é exagerado porque o mundo dessas pessoas é exagerado. Tão exagerado quanto a sede de poder das personagens.”

Flávio Marinho diz que Ripper busca um estilo barroco-operístico para o espetáculo, que acaba por revelar uma dimensão que o texto não tem: “o trágico da condição humana”.



Croquis de Ripper para a peça *Adorável Júlia* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte





Croquis de Ripper para a peça *O encontro de Descartes com Pascal* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

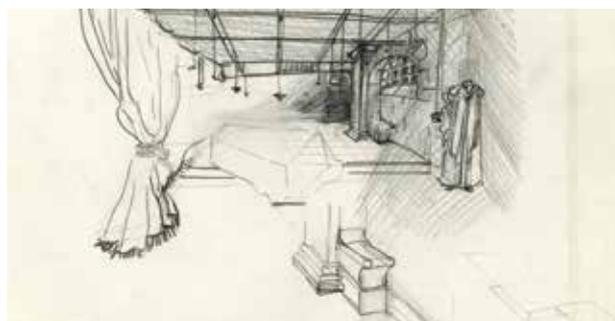
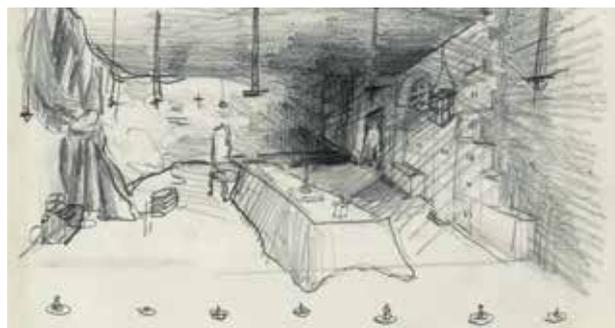




Foto do elenco da peça *Eu posso?* com cenário de Ripper — Dossiê Cedoc/Funarte

Em 1984, Vera Setta e Biza Vianna decidem produzir uma montagem de *Galvez, o imperador do Acre*, com adaptação por Luiz Carlos Góes do romance de Marcio Souza, e convidam Ripper para a direção e cenografia. Macksen Luiz pontua que a fraqueza da adaptação do ótimo romance torna extremamente difícil a tarefa de transformá-lo em espetáculo teatral e fala que “o diretor Luiz Carlos Ripper utilizou a sua condição de cenógrafo para retirar os melho-

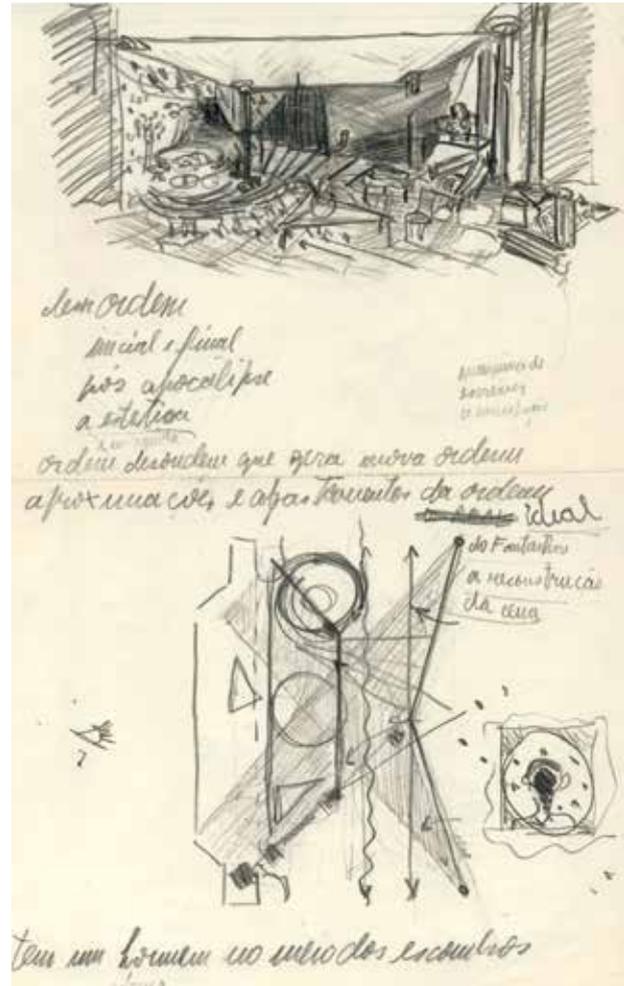
res efeitos de cena. Aproveitando a estrutura física que sustenta um palco — passarelas, a iluminação aparente, a parafernália técnica — Ripper situou *Galvez*, claramente, como uma representação teatral, quase operística, dos acontecimentos fantásticos da Amazônia na época da borracha. Essa opção se mostra correta na medida em que evidencia o caráter delirante da história e possibilita ao diretor recursos, truques e efeitos cênicos infinitos”.

O crítico do *Jornal do Brasil* aponta que mesmo assim Ripper não resiste à precariedade da adaptação.

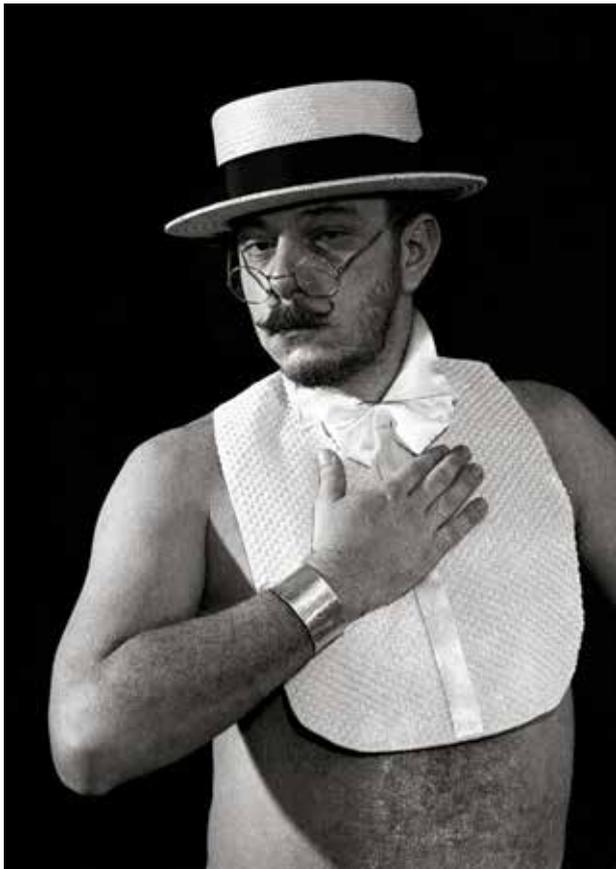
A peça, excessivamente longa e de difícil acompanhamento, não mantém o interesse do público. Apesar da beleza da iluminação do então estreante Maneco Quinderé, do figurino de Biza Vianna e da exuberante cenografia de Ripper, bem como da música de Eduardo Dusek, e do grande e ótimo elenco, o espetáculo fica pouco tempo em cartaz.

Outro espetáculo sob direção de Ripper que não contou com sua cenografia, além de *Unhas e dentes*, de 1979, foi *Rosa tatuada*, de Tennessee Williams, em 1985. Este teve como cenógrafo Paulo Flaksman, que havia sido assistente de Ripper em *Quilombo* e em algumas peças, e Rosa Magalhães como figurinista. A generosidade de Ripper é evidente quando convida colegas de profissão para desenvolverem cenografia de espetáculos dirigidos por ele. José Dias também se recorda de Ripper o convidando para fazer a cenografia de espetáculo que iria dirigir, o que acabou não acontecendo em função do estado de saúde do diretor.

No ano seguinte, Ripper monta *A honra perdida de Katharina Blum*, com Juliana Carneiro da Cunha e Herson Capri nos personagens principais, desta vez assinando também a cenografia. Desta mon-



Croquis e anotações de direção e cenografia de *Eu posso?* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte



Luiz Carlos Ripper posa para Paulo Jabur para o programa de *Galvez, imperador do Acre* — Acervo Paulo Jabur

tagem há muito pouca informação. Herson Capri diz que perdeu as fotos em suas mudanças e relembra: “*A honra perdida de Katharina Blum* foi um trabalho sensacional com o Ripper, uma experiência única, inesquecível pra mim. No entanto, criticava veementemente a imprensa e o seu poder manipulador. E é claro que, por isso, não tivemos nenhum respaldo, quase nada de matéria de lançamentos, apoio zero da imprensa.” Foi outra que ficou pouco tempo em cartaz.

A cenografia tinha uma mecânica complexa, à parte da maquinária disponível do teatro à italiana. Lembrando da posição de Ripper, de permanente experimentação, seu então assistente Sergio Silveira narra:

“Ele falava muito em ‘deus ex-machina’. Somos ainda prisioneiros desta concepção de instalação na cena da presença do divino, exatamente no espaço que outrora fora só dele. Tiramos o divino e deixamos a máquina. Olha aí em volta! Taí nossa civilização. Deste pensamento *naïf* contemporâneo, Ripper se apoderava e construía a máquina cenográfica, para restaurar nela, e sobre os personagens, a sua vontade divina. Ripper e a sua vontade divina. Não de querer ser Deus mas de ser um fundador, de poder viver construindo a cena.”



Paulo Jabur fotografa cenas de *Galvez, imperador do Acre* — Acervo Paulo Jabur

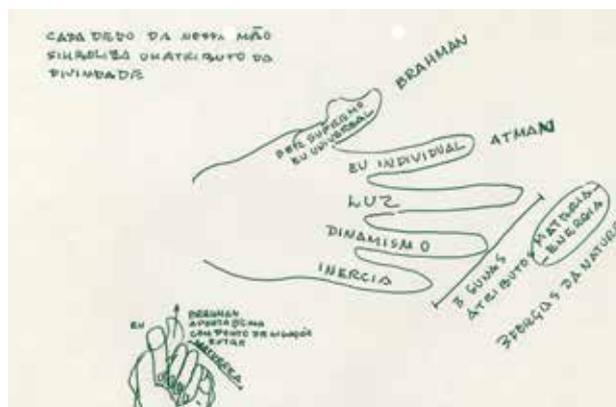
Ripper não cultivava uma imagem midiática e se envolve e investe em projetos nos quais acredita. Neste período se dedica muito também à função educacional, ministrando cursos em todo o país, inicialmente pelo Serviço Nacional de Teatro, que se torna Instituto Nacional de Artes Cênicas e depois Fundação Nacional de Artes Cênicas, onde, além

de compartilhar seu conhecimento e contaminar os estudantes com sua paixão e ousadia, percebe que vai conhecendo mais o país. Além dos cursos pelo país, Ripper é professor de Cenografia na Faculdade de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula e dá palestras sobre cenografia e espaço cênico em diversas capitais do país e no exterior.



Paulo Vilaça, Ivone Hoffmann e Herson Capri em cena de *A honra perdida de Katharina Blum*. Fotografia de Paulo Medeiros publicada na revista *IstoÉ* — Dossiê Cedoc/Funarte

- cabe assimov?
 - ^{gli}
 - autovamine aqui eubaixo
 - aminas o qui, aminas pã
 ovi
 - imo é um manifestato,
 moa especie de abaixo
 aminado
 - ~~me~~ indicando o qui?



Manuscritos do processo de criação da montagem de *A honra perdida de Catarina Blum* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

O educador em cena

Em 1979, convidado por Rubem Breitman, inicia uma parceria na direção da Escola de Arte Visuais do Parque Lage, como subdiretor, além de coordenador da oficina de cenografia. Em sua gestão, que vai até 1980, procura unir a formação dos futuros artistas às práticas profissionais, inserindo alunos em produções de teatro e cinema.

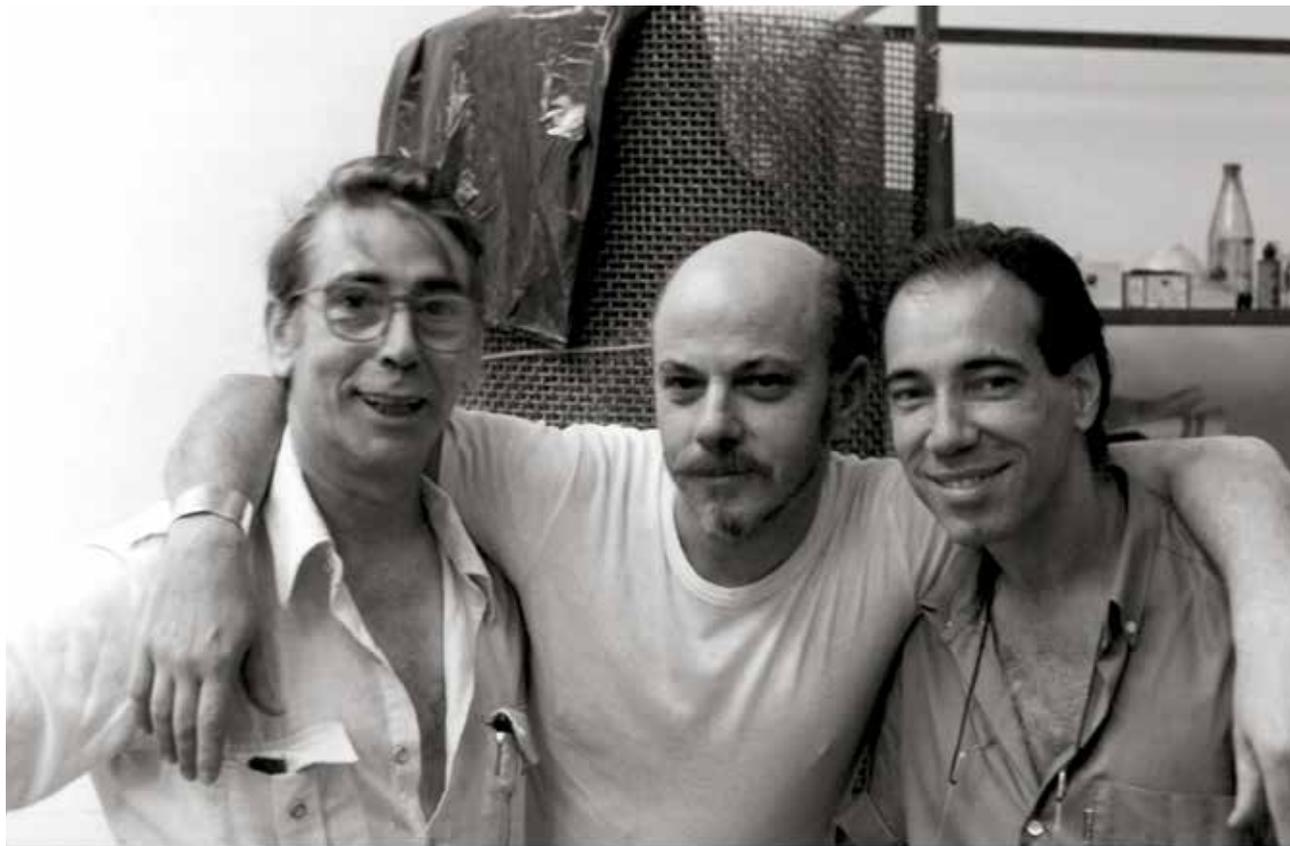
Após este período, Ripper implanta e dirige, em projeto conjunto com a bailarina e atriz Nadia Nardini, a primeira escola integrada de artes cênicas, com cursos de dança, música, produção, interpretação e cenografia. É o CAT, Centro de Artes do Tempo, que funciona em Botafogo durante dois anos, com projeto de integração entre estudantes e produções artísticas profissionais e com o ambiente e a população da favela Santa Marta, no mesmo bairro. Por fim, a casa é vendida e o projeto é interrompido. Ripper foi, também por dois anos, secretário da Escolinha de Arte do Brasil, onde buscou implementar mudanças na direção do que chama de uma cena ecumênica.

Em 1986, Ripper é convocado por Carlos Miranda, com o apoio de Orlando Miranda, para desenvolver o projeto do Centro Técnico da Fundacen, na recém-inaugurada Oficina de Cenotécnica Pernambuco de Oliveira. O primeiro projeto para a

instituição é a reunião de cenógrafos, arquitetos teatrais e cenotécnicos em um grande encontro nacional. Os profissionais, sem diferenciação hierárquica de seus saberes, discutem sobre a prática teatral por quarenta dias, documentando técnicas, nomenclaturas, especificidades regionais e pontos importantes para o desenvolvimento profissional, com referências embasadas no cotidiano do fazer teatral de cada parte do país.

O projeto do Centro Técnico se atém não apenas ao estudo da técnica, mas ao seu registro e difusão, ao compartilhamento do saber, à valorização dos saberes locais, característicos de cada região do país, a partir dos quais acreditava que poderia ser fortalecida uma cena brasileira, uma tecnologia própria. Ripper pretendia também produzir bibliografia sobre as técnicas cênicas, abrindo frentes de estudo sobre toda a infraestrutura, desde a administração e produção teatral, passando pela luminotécnica, cenotécnica, além da cenografia, indumentária e arquitetura teatral.

Trabalhei por dois anos como pesquisadora durante a gestão de Ripper no Centro Técnico, com Ivone Hoffmann, os cenógrafos Fernando Marés e Pedro Zorzetti, o arquiteto Robson Jorge e Omar Elliot Pinto. Desde então, contagiada



Ripper com os cenógrafos Bepi Pastore e Raul Belém e com os participantes do Encontro no Centro Técnico — Acervo do CTAC/Funarte

pelo pensar ripperiano, me senti instigada a dar continuidade aos estudos e projetos deste grande mestre, que hoje identifico com a aproximação à educação para e por meio da arte, à partilha de conhecimento, à busca pelo enredar de saberes em meio à criação artística.

Em 1987, o produtor Orlando Miranda e o diretor Aderbal Freire Filho, convidam Ripper para ser o cenógrafo de *Gardel, uma lembrança*, de Manuel Puig, e ele tem novamente como parceiros Biza Vianna nos figurinos e Maneco Quinderé na iluminação.

Críticos tecem elogios à ambientação de cabaré da *belle époque* criada. “Um mundo cheio de ameaças e truques, cheio de caras, como os incríveis cenários de Luiz Carlos Mendes Ripper, basicamente construídos a partir da mudança de tapadeiras laterais móveis. Um mundo sombrio como a luz de Maneco Quinderé, que cria um peso sentimental”, afirma Tania Brandão no jornal *O Globo*. Fátima Valença, crítica do jornal *O Dia*, elogiando a montagem, chama Ripper de “mago Merlin do espaço cênico”.

No programa da peça, o cenógrafo fala da cenografia, de sua impressão que fica no mundo, do que fica para o futuro.

“E as mais hábeis palavras escritas parecem tão insignificantes, impróprias para a esquisitice que se tem a dizer... Como cenógrafo, me desculpo a confusão. Cenografia eu compreendo como o nome diz: escritura, grafia da cena, linguagem... meio de comunicação. E, neste momento exato, em que os textos dos programas são escritos, ainda estou sem saber que parte deles chegará aí no futuro. Momento ingrato este — ainda gestação e mistério e já temos que deitar esta falação explícita do ‘dizer’ dos objetos —, linguagem cujo corpo significativo é constituído de coisas, matérias, cores, densidades, sentidos, que geralmente sobram nas margens das estradas — futuros só consonantes aí, no limiar da expectativa, quando meu referencial já fato puro, autônomo de mim, encarnando no concreto da obra, dilui minhas dúvidas, já que, em tese, deve estar falando por si e narrando sua estrada.”⁶⁵

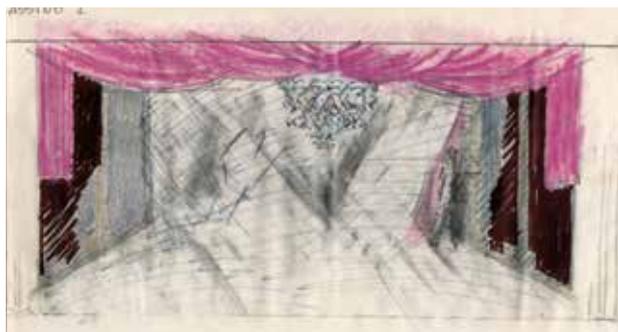
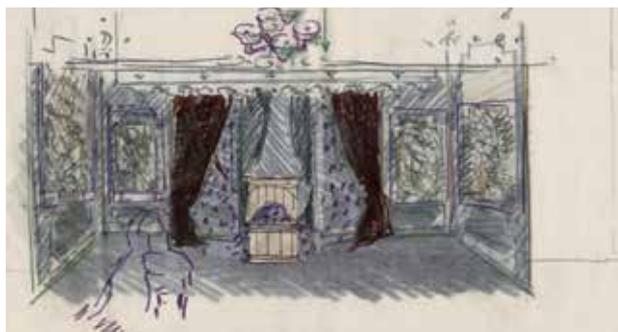
Em mais um projeto de envolvimento total, Ripper se associa à proposta de Maria Pompeu de montagem de *Extra-vagância*, da italiana Dacia Maraini. Na peça, que trata do movimento antimanicomial que começava a se instalar na abordagem à saúde mental naquele momento, Ripper, além da produção, assina a direção, iluminação e ambientação visual do espetáculo.



Elenco em cena de *Gardel, uma lembrança* — Dossiê Cedoc/Funarte



Tales Pan Chacon e Analu Prestes à frente da cena de *Gardel, uma lembrança* — Dossiê Cedoc/Funarte



Croquis de cenografia para *Gardel, uma lembrança* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte



André Valli em meio à arte têxtil de Ana Maria Morais —
Dossiê Cedoc/Funarte



Ivone Hoffmann, Eduardo Tornaghi e Mario Borges em *Extra-vagância* —
Dossiê Cedoc/Funarte

É um projeto de dimensões nada comuns para a época. Amplo, com ensaios abertos com debates, mostras de filmes, palestras sobre saúde mental, exposição e publicação, tem também na programação atividades integradas com o Instituto de Psiquiatria da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Cecília Conde se recorda de mais este trabalho que compartilhou com o amigo. “O último trabalho que nós fizemos juntos foi a *Extra-vagância*. O Ripper era realmente um verdadeiro produtor cultural, porque ele trabalhava na essência. Ele trabalhava com Artaud, ele se aprofundava muito. Ele tinha uma intuição muito boa, mas foi estudar muito, de uma maneira aparentemente caótica, pra universidade, mas riquíssima pra uma vida.”⁶⁶

Ripper é contemplado com o Prêmio Shell de Melhor Cenografia de 1988.

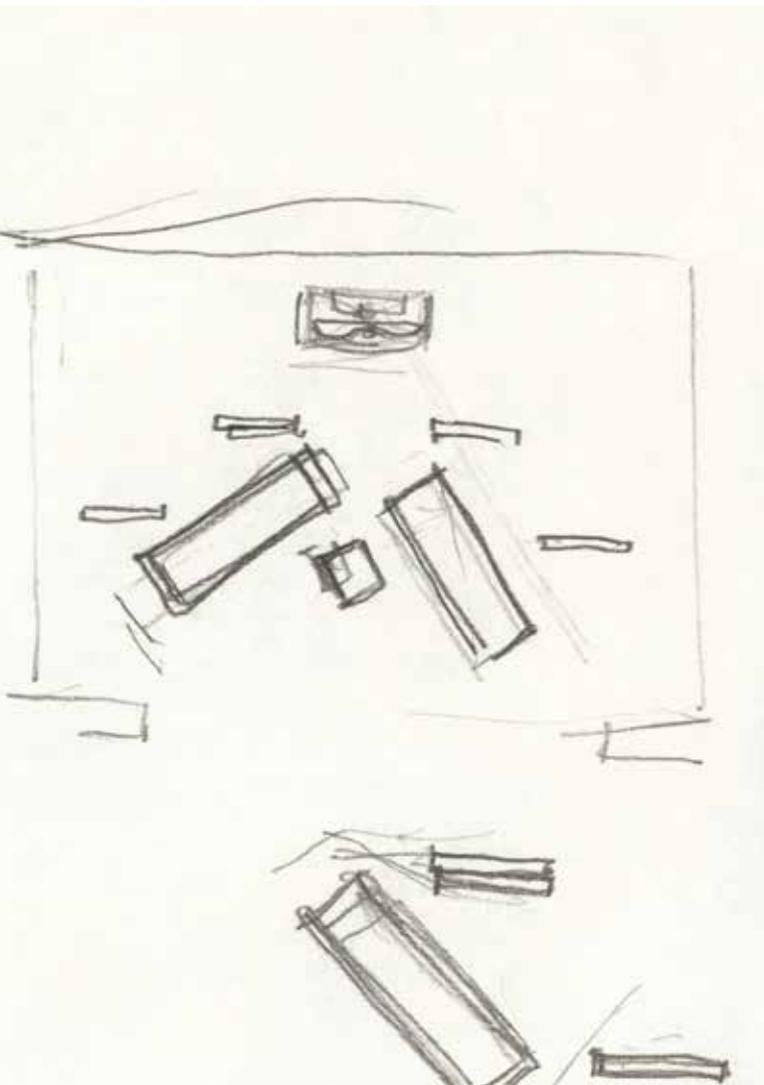
Ainda como diretor do Centro Técnico da Fundacen, é chamado para fazer a cenografia e figurinos para o musical infantojuvenil *O cometa Vassourinha*, dirigido por Demétrio Nicolau, que contava com Ziraldo no projeto gráfico, Regina Miranda na coreografia e um grande e jovem elenco.



Croqui de cenografia para *Extra-vagância* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte



Croquis de cenografia para *Extra-vagância* —
Acervo Ripper Cedoc/Funarte

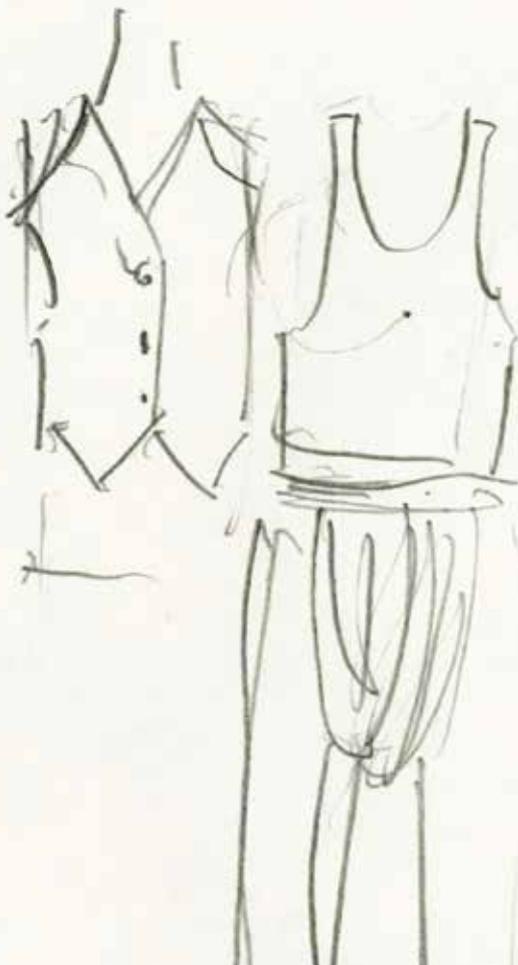
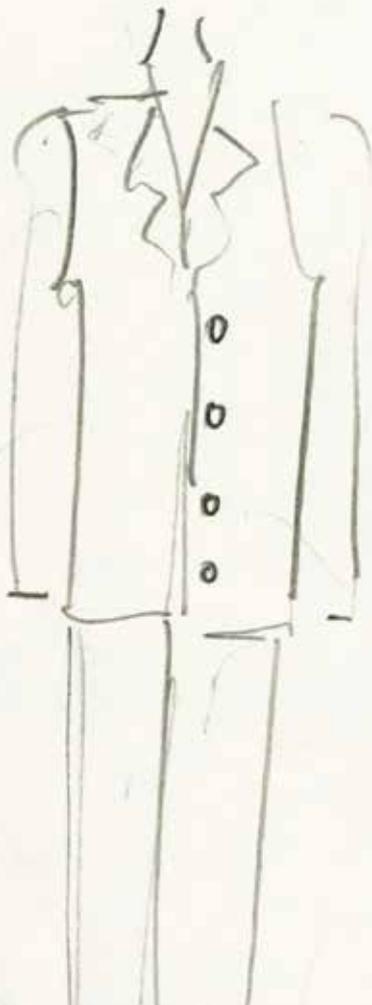


Cena de *Extra-vagância*, em que Ripper assinou a direção, a luz e a ambientação cênica — Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão



Mario Borges, Bia Nunes, Ivone Hoffmann e Eduardo Tornaghi — Dossiê Cedoc/Funarte

ANDRÉ / PEÇES



Croquis de figurino de *Extra-vagância* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

ATIWI 10





Fotografias de Guga Melgar com elenco e Luiza Buarque em cenas do musical *O cometa Vassourinha* — Acervo Luiza Buarque

Na ocasião, ele ministrava um curso de “semiologia da cena” para um grupo de cenógrafos, designers e arquitetos, buscando a colaboração do grupo para transformar o curso em um livro. Decide mudar a estratégia e pede ao grupo para entrar na equipe de cenografia, registrando todo o processo, da criação à produção, o que poderia gerar outra

publicação. Eu fazia parte desta equipe, que contava também com demais cenógrafos, designers e arquitetos, como Regina Gilson, Sérgio Jamel, Pedro Zorzetti, Fernando Marés, Bayard Tonelli, Valério Rodrigues e outros. Desenvolvíamos juntos estudos para concepção dos projetos, levantamento de material, união de diferentes matérias,

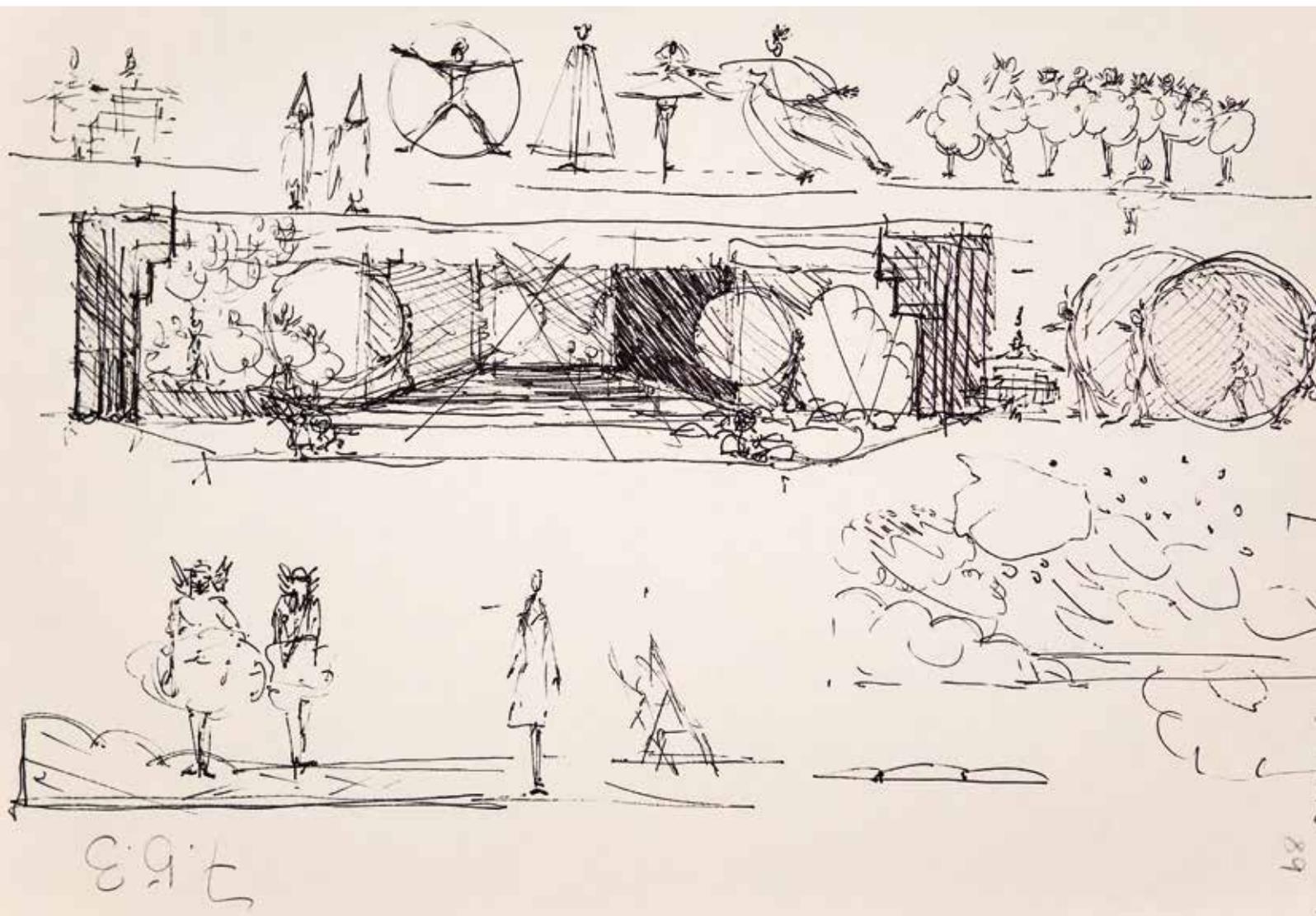


planejamento e otimização de gastos, registrando as experiências em planilhas e croquis descritivos.

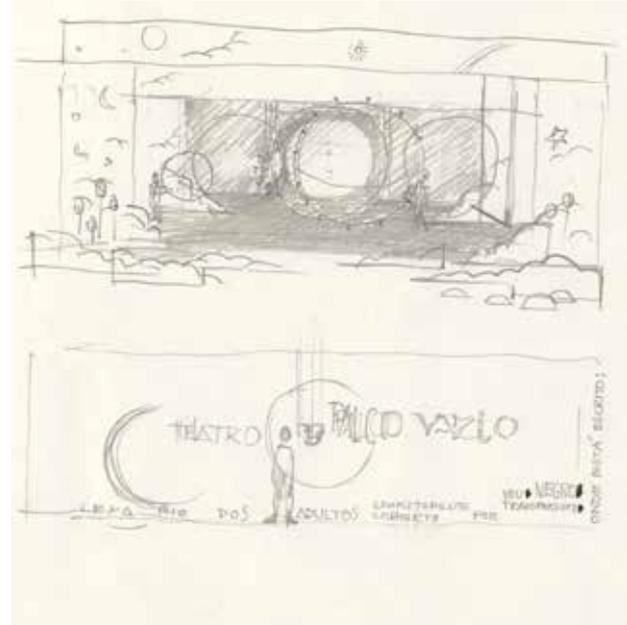
Usamos, na cenografia e nos figurinos, materiais de comportamento diferenciado. Tubos e perfis de alumínio e tiras de acrílico com tecidos leves, correntes e lâmpadas na composição dos figurinos das estrelas

e, nos figurinos dos planetas, pelúcias e utensílios de cozinha, como peneiras, funis e formas de bolo.

Pouco depois da estreia da peça, em 1990, o governo eleito de Fernando Collor faz um desmanche na estrutura das políticas culturais do país, extinguindo mais de vinte instituições públicas da área, e Ripper

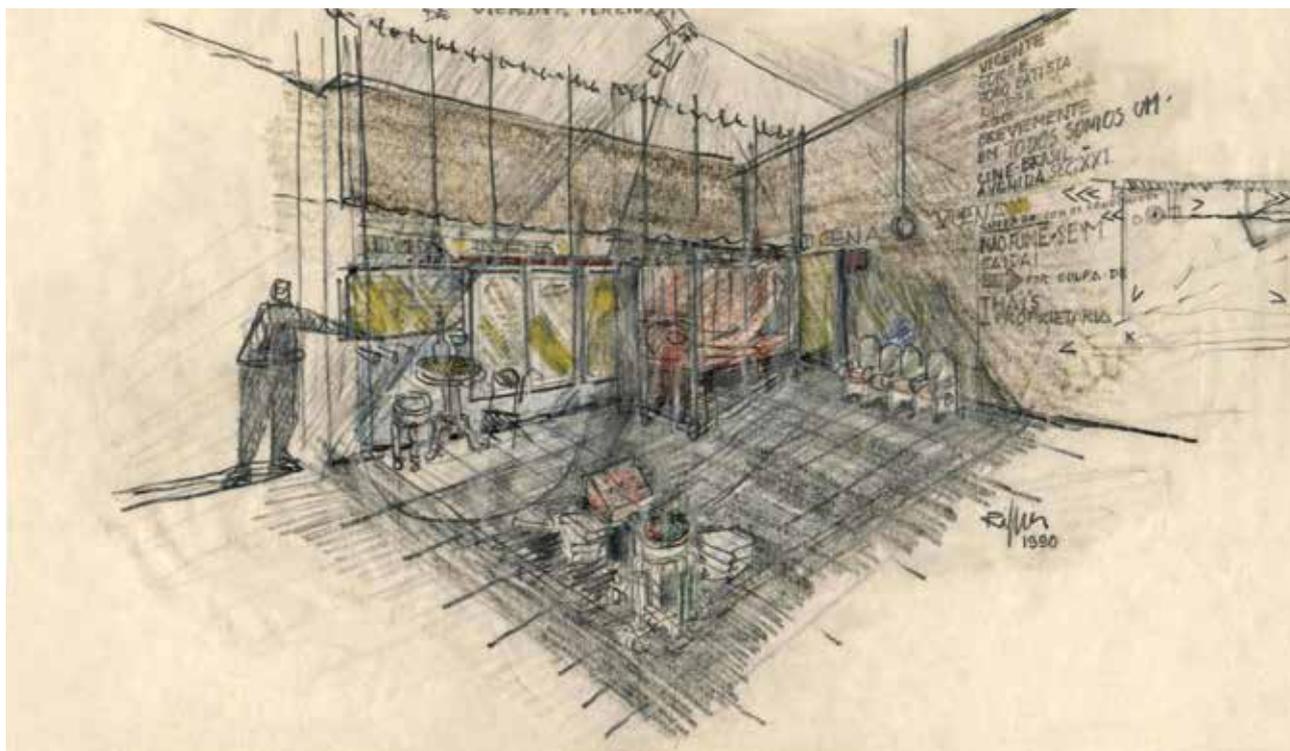
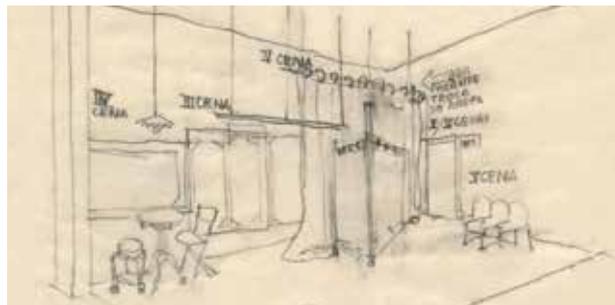


Croquis de estudos de cenografia e figurinos para *O cometa Vassourinha* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

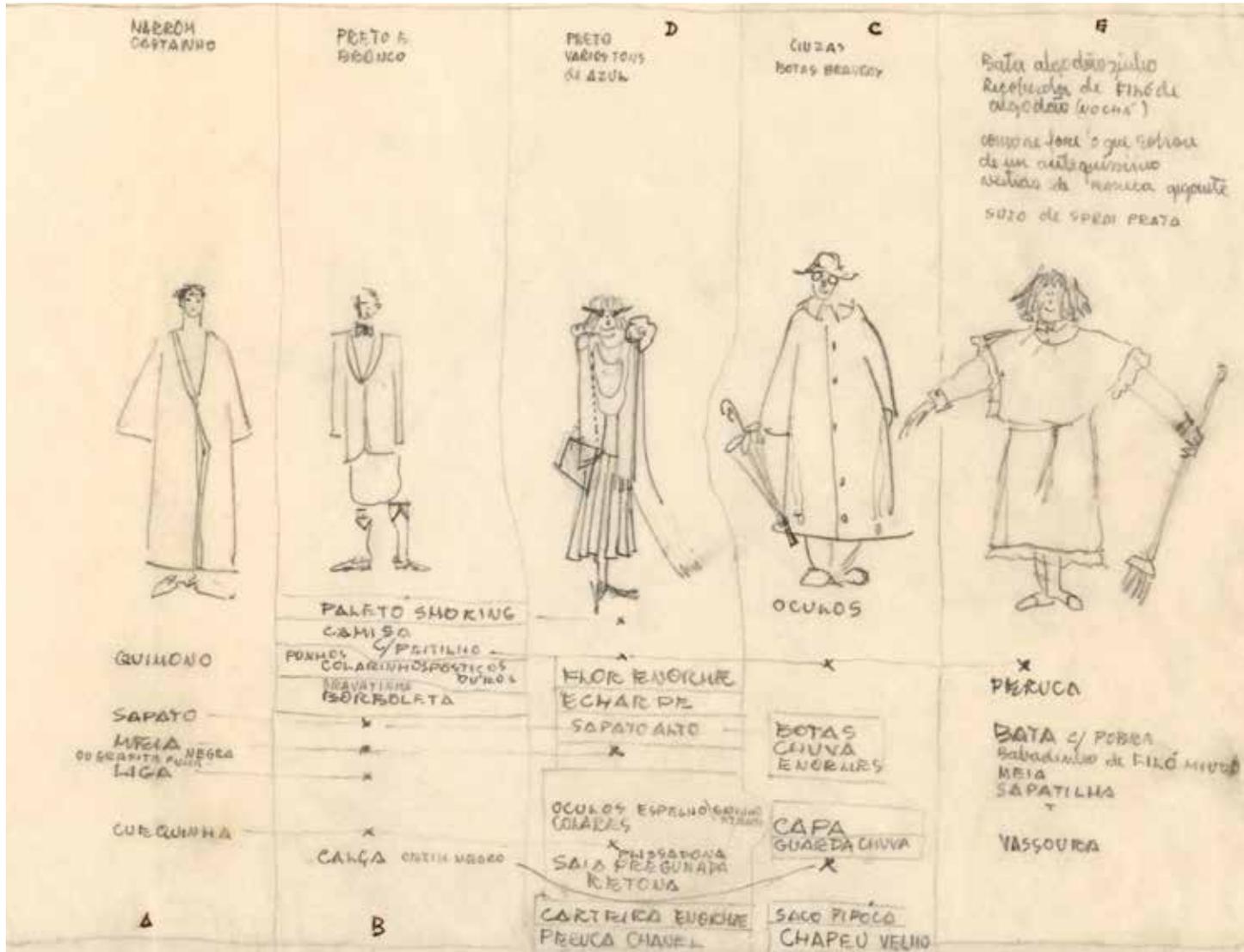


é destituído do cargo de diretor do Centro Técnico. Pela dedicação com que investia no Centro Técnico, projeto que agregava suas paixões de educador e de artista que lutava pelo aprofundamento da qualidade técnica e artística, o afastamento da instituição teve um grande impacto em sua vida pessoal, além da perda para os projetos que estavam em curso.

Sua produção teatral nos anos 1990 se atém a duas produções próprias, como a montagem de *Solidão, a comédia*, com direção de Jorge Fernando, que contou com o autor Vicente Pereira como ator, e *A importância de ser Honesto*, de Oscar Wilde, em parceria com Thais Portinho, que além de figurinista faz parte do elenco.



Croquis de cenografia para a montagem de *Solidão*, a comédia, que teve o autor, Vicente Pereira, como ator — Acervo Ripper Cedoc/Funarte



Croqui de figurino para a peça *Solidão*, a comédia — Acervo Ripper Cedoc/Funarte



Maquete do cenário de *A importância de ser honesto* e fotografia de Ney Robson de cena da peça —
Acervo Ripper/Heloisa Lyra Bulcão



Thais Portinho e elenco em cenas de *A importância de ser Honesto* —
Acervo Thais Portinho



Croquis de Ripper para a peça *A importância de ser Honesto* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte



28 FEB 94



os personagens entrando em cena são "modelos" que retornam da arte
 (cada dos qual traz por trás) VIVEM a VIDA - já que 1º episódio OSCAR -
 Primeiro Temos a arte - "arte" ocorre na cozinha - a cena é
 a vida - o cotidiano deles seria o da "arte" como nosso autor que
 este tipo de existência - cada entrada "SAI" de uma Pose ^{CO} VI

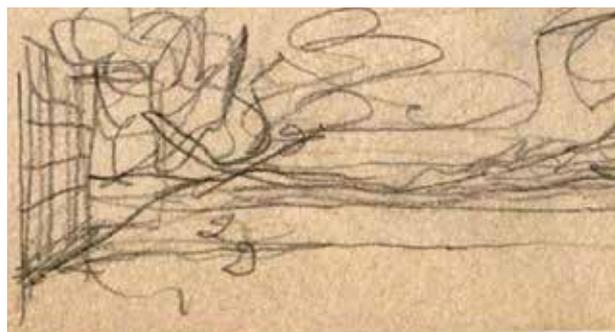
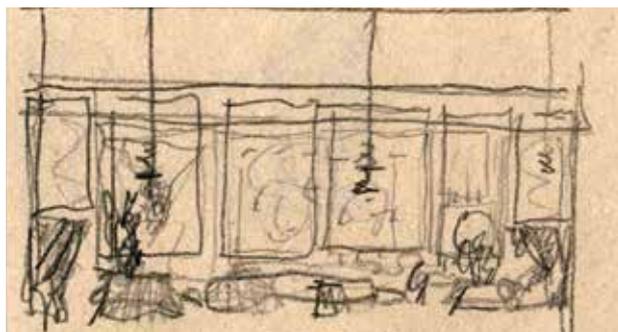
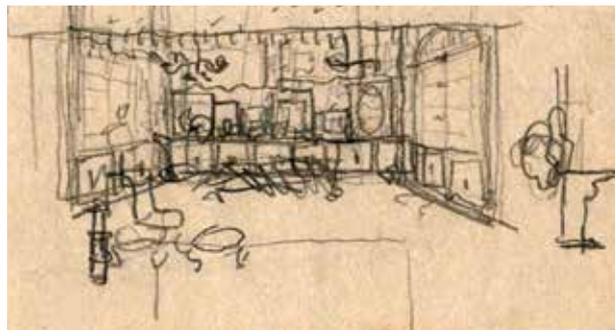
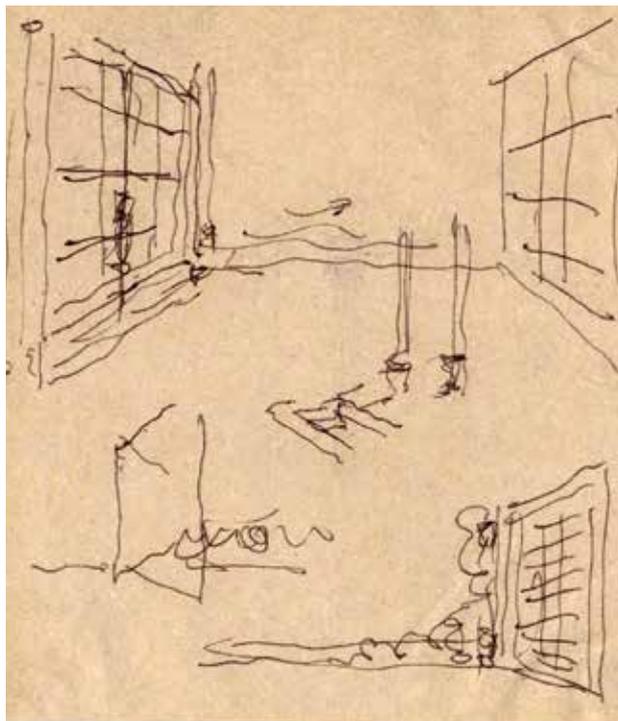


Estudo de Ripper para cartaz da peça *A importância de ser Honesto* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

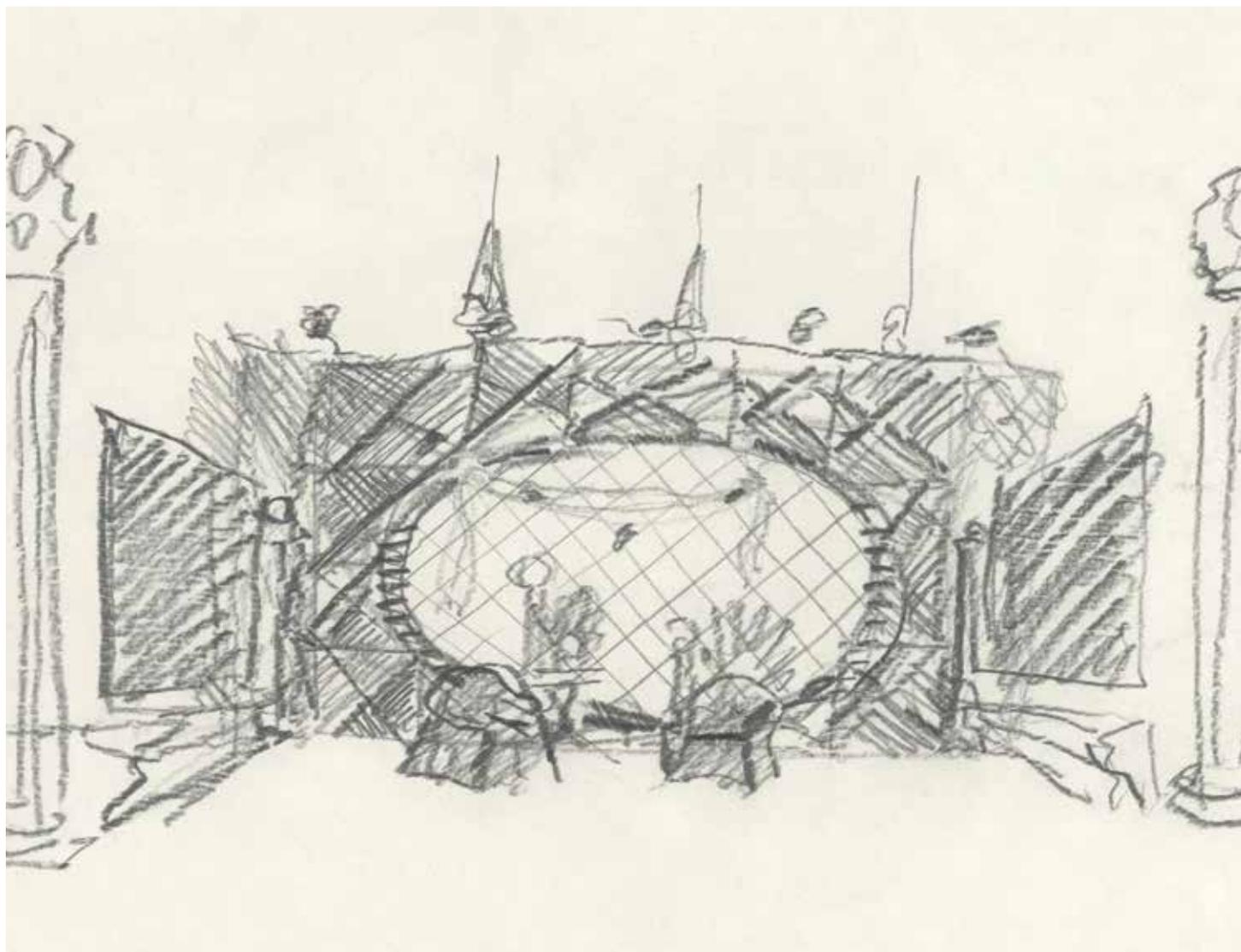


Croquis de cenografia para a peça *A importância de ser Honesto* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte





Croquis de cenografia para *A importância de ser Honesto* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte



A roda gira...

A partir de 1993, Ripper se torna professor de interpretação na CAL, Centro de Artes de Laranjeiras e, dentre as montagens que faz com os alunos, retoma *Hoje é dia de rock*, para a qual assina a cenografia e o figurino. Voltando a um de seus primeiros e mais emblemáticos trabalhos no teatro, mesmo com a saúde já fragilizada, Ripper mantém o vigor e encanta os estudantes que passam por ele.

À mesma época, convidado pelo Grupo Hombu, criador de um precioso teatro voltado para o público infantil, Ripper, com sua intensidade habitual, acumula as funções de diretor, cenógrafo, figurinista de *A casa da madrinha*, adaptado da obra de Lygia Bojunga, e compartilha a luz com Maurício de Senna e a composição de algumas músicas com Beto Coimbra e Ronaldo Mota, num envolvimento total com a montagem.

Assim como a retomada de *Rock* no mesmo ano, o reencontro com os integrantes do Hombu tem ares de fechamento de um ciclo. Muitos deles faziam parte do grupo Ventoforte, de Ilo Krugli, que, em 1974, apresentava *História de lenços e ventos*, compartilhando o espaço da Sala Corpo e Som do MAM com Ripper, que apresentava *Avatar*.

Eles se encontraram pelo país muitas outras vezes, quando Ripper dava consultorias para reformas de teatros ou oferecia cursos de cenografia e o grupo, oficinas de interpretação. Beto Coimbra conta que, após um encontro no Amapá, se deu conta de que o diretor que procuravam para sua nova montagem estava ali ao seu lado — a linguagem cênica de Ripper, afinada com a do grupo, os aproximava. O cenógrafo havia, também, criado o projeto arquitetônico da Casa Hombu, na Lapa, sede do grupo. O ator e diretor do Hombu se lembra do vigor de Ripper, das quatorze horas de ensaio à véspera da estreia e da profunda amizade que se instala entre eles.

Pretendiam montar outra peça juntos quando, em dezembro de 1996, Ripper partiu. *A casa da madrinha*, última peça realizada, foi a que deu a ele o Prêmio Mambembe de melhor direção.

Com genialidade e personalidade intensa, uma imensa vontade de compartilhar seu conhecimento — “de que adianta o que eu sei, se ninguém mais sabe”, dizia sempre Ripper —, a forte ligação com a espiritualidade e com o significado da materialidade e da artesanaria, a frequente referência e reverência às matrizes culturais da nossa constituição múltipla, com seu apurado senso estético e a forte preocupação



Silvia Aderne em cena de *A casa da madrinha* — Imagem do livro *Hombu 30 anos*

com o lugar da arte na sociedade, Ripper ousou sempre. Grande educador e pensador das artes e técnicas da cena e das políticas culturais, além de encenador, é dos cenógrafos mais instigantes da história do cinema e do teatro brasileiros. E reavivar suas práticas, suas fundamentações e seu pensamento na criação,

na formação de artistas e no sentido das artes no mundo em mutação que vivemos, é fundamental! A alegria e a fúria de Ripper, seu pensamento inquieto, transbordam seu tempo, inspiram e transpiram os caminhos de quem vive o sonho da arte que transforma e reinaugura os sentidos.



Croquis de figurino para a montagem de *Hoje é dia de rock* com estudantes da CAL — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

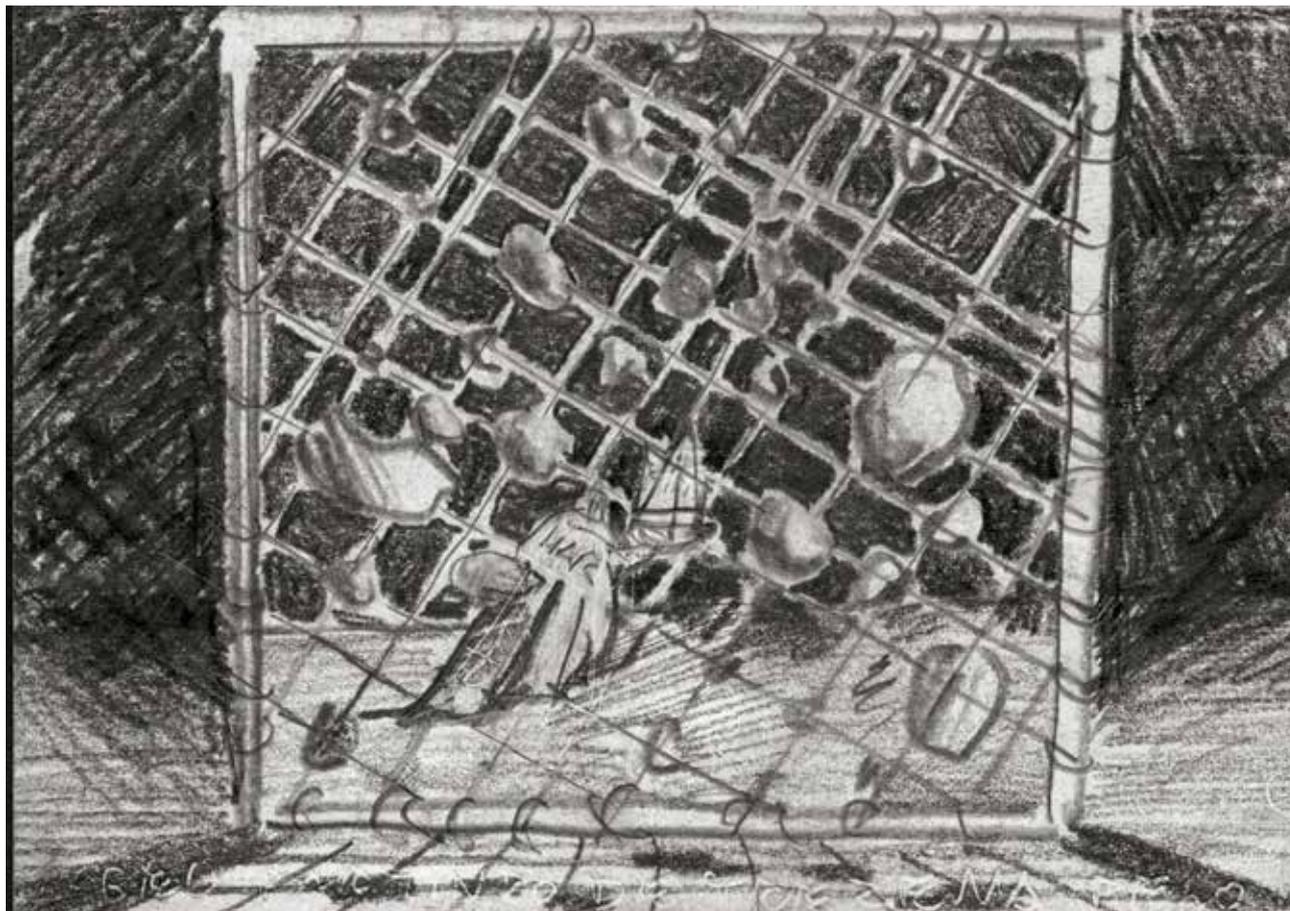


QUINCAS

SEU GUILHERME

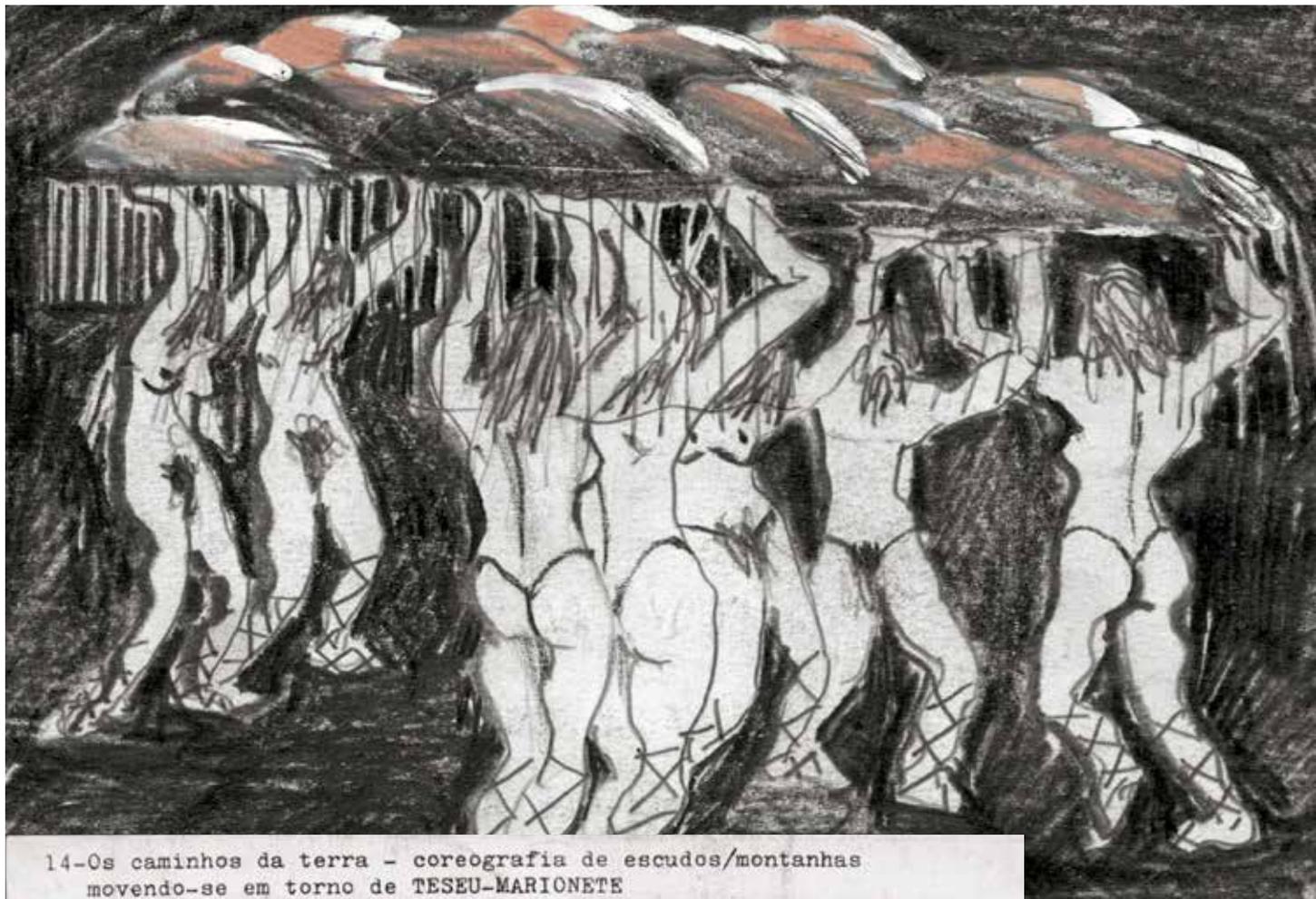


Capa e croquis do storyboard para a montagem do texto *Hipólito ou Fedra*, de Eloy Araújo, que Ripper não pôde finalizar — Acervo Ripper Cedoc/Funarte





Croquis e legendas do storyboard de *Hipólito ou Fedra* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte

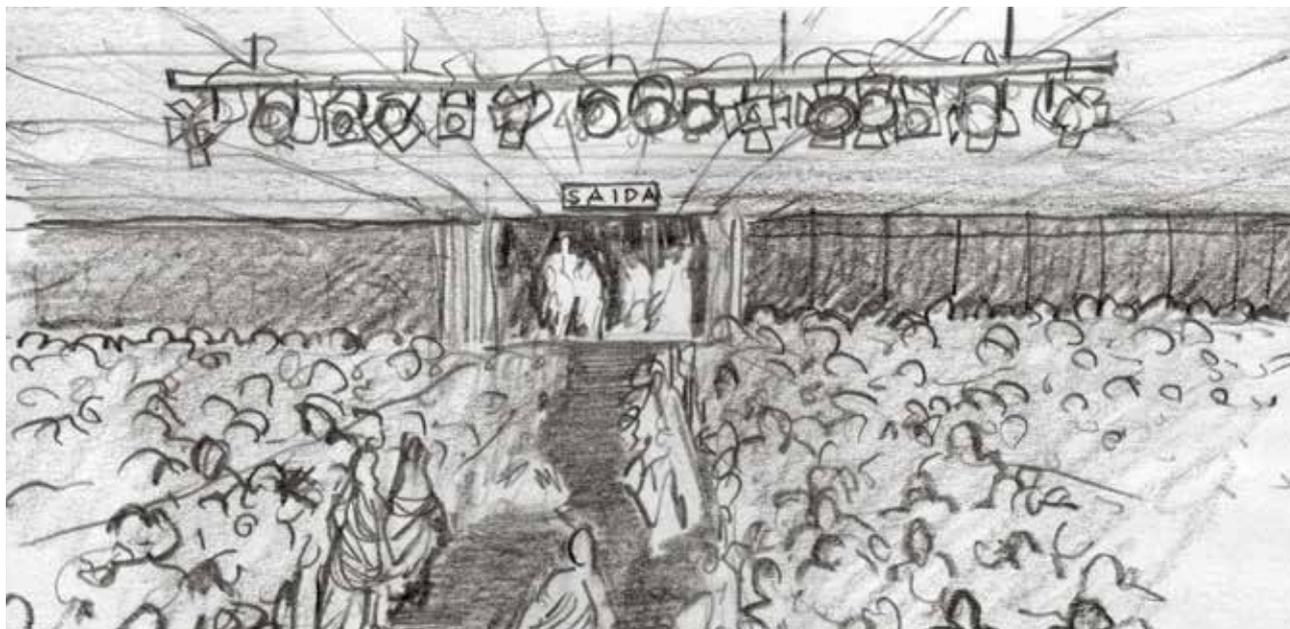


14-Os caminhos da terra - coreografia de escudos/montanhas
movendo-se em torno de TESEU-MARIONETE

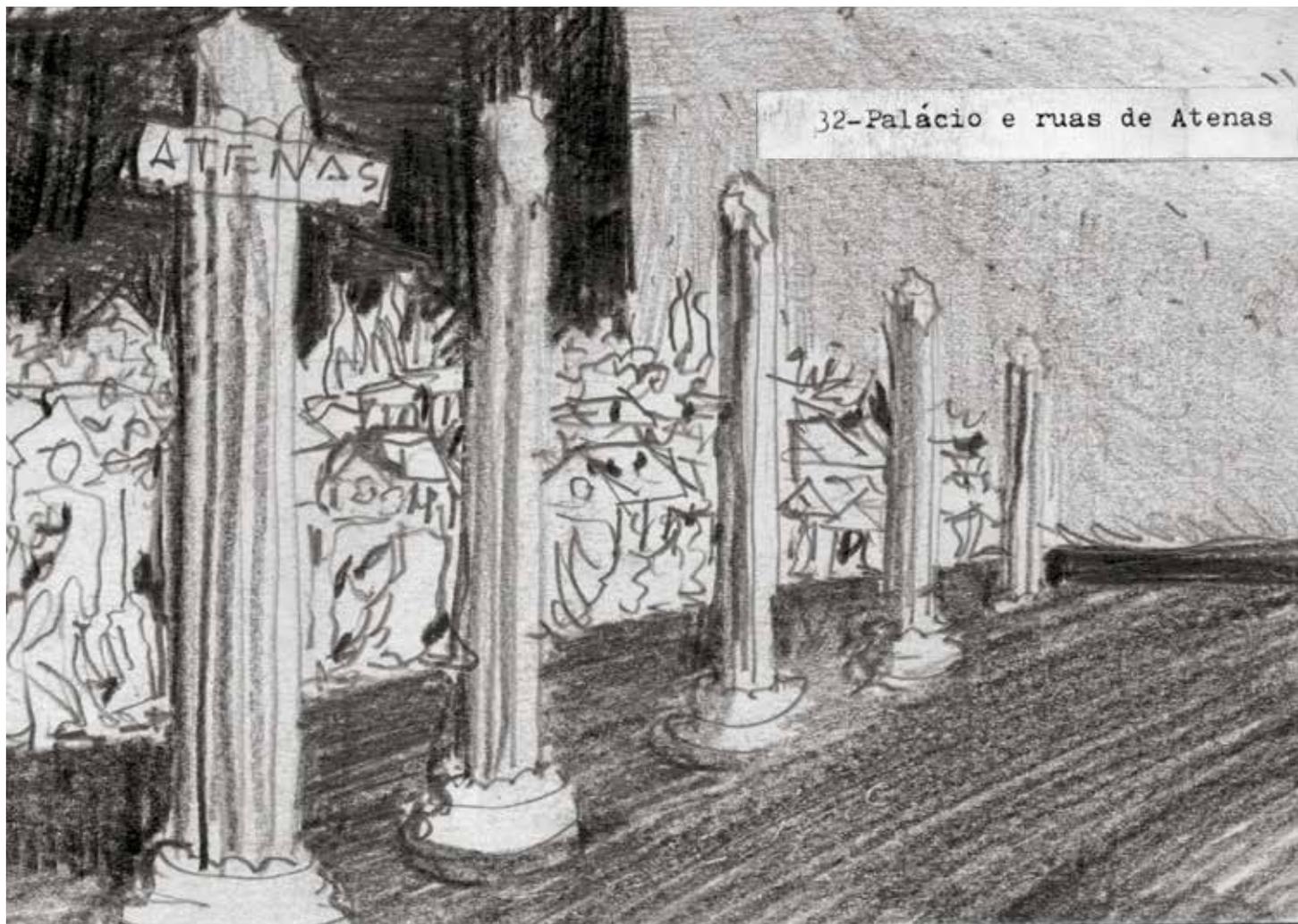


Partes do storyboard de *Hípólito ou Fedra* — Acervo Cedoc/Funarte

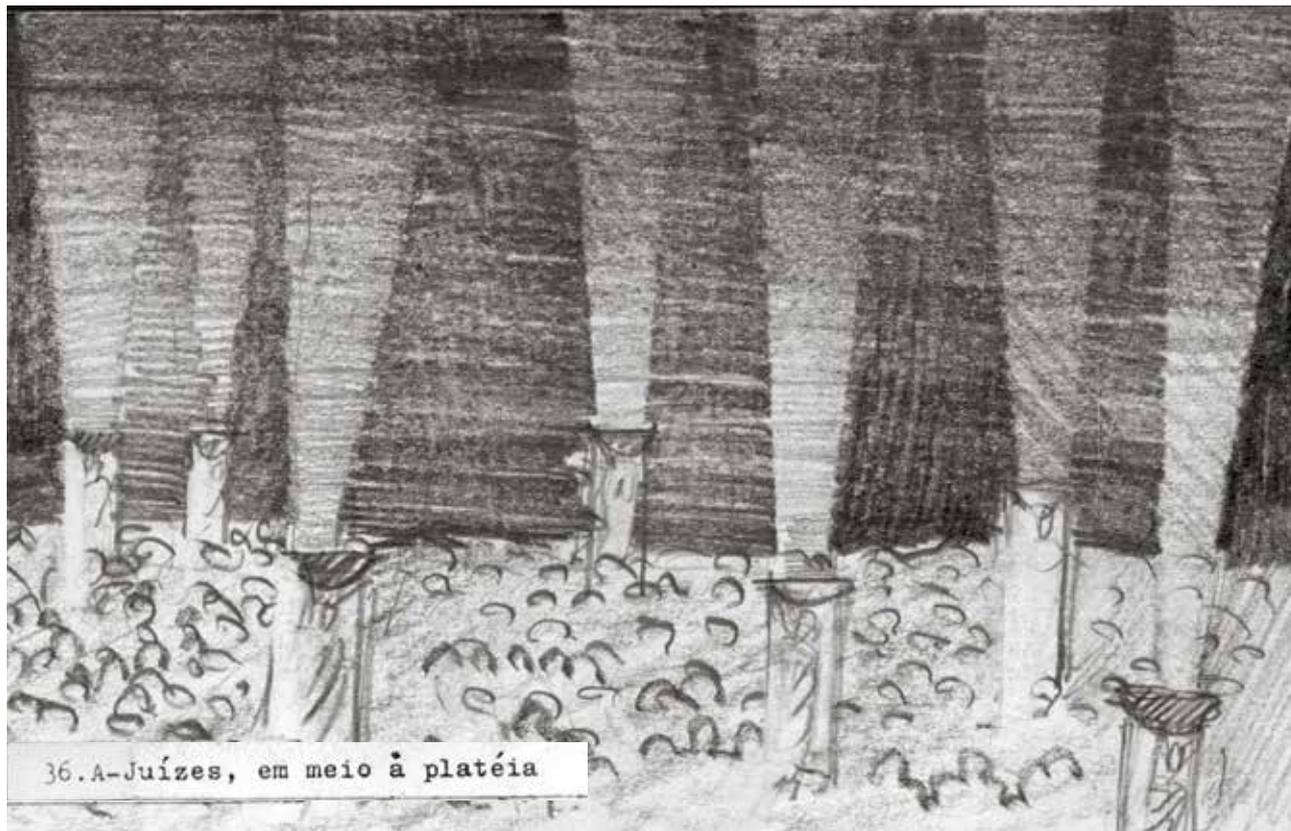




40-Cena final; O ressurgimento de Teseu é comemorado. Teseu irrompe platéia adentro, vindo da sala de espera do teatro.

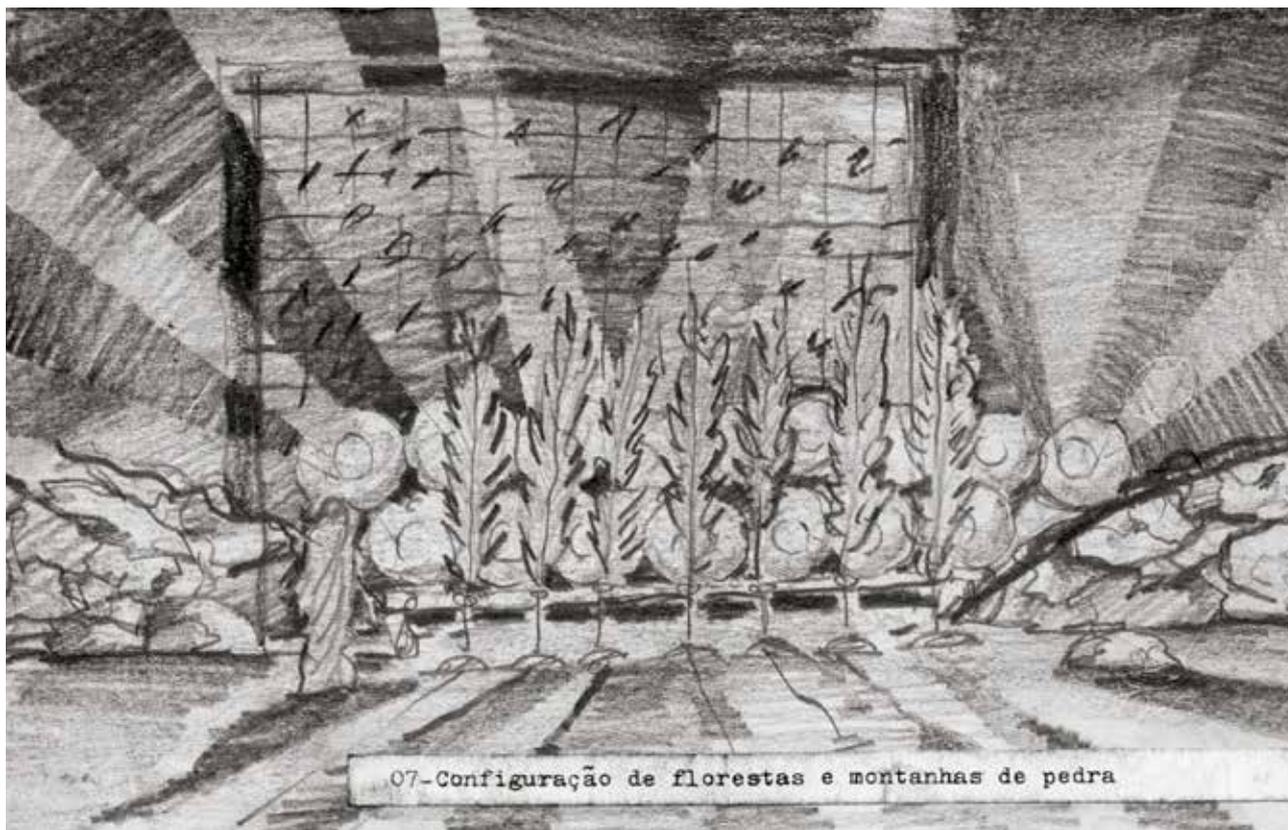


Cenas do storyboard de *Hípólito ou Fedra* — Acervo Ripper Cedoc/Funarte



37-O julgamento, no proscênio - o réu (Sócrates) dentro de sua própria cabeça, iluminada internamente por velas





Uma imagem para Ripper

Fernando Marés*

No início desse livro Heloisa Lyra Bulcão diz que narrar é uma recriação. Lembrar então é um modo de viver, de ser/estar. Busca-se a permanência no movimento, e a narração re-faz o presente girando o mundo. Ela carrega em seu ato uma ficção, um inventar de novo para que a essência da verdade não se perca. Nessa roda a verdade se apresenta: faísca que brilha no instante do ato da fala e da escuta. A contação e sua matéria-prima, a lembrança, recriam uma memória presentificada. Mover o mundo era como Ripper/cenógrafo agia: *griô das imagens*, que no espaço/tempo da arte via cena, formas, volumes e cores em transmutação constante. Nesse espaço de palavras tento fazer eco ao trabalho narrativo de Heloisa revendo o amigo e mestre Ripper.

* O cenógrafo Fernando Marés já fazia parte da equipe quando comecei a trabalhar com Ripper no Centro Técnico da Fundacen, e lá convivemos por dois anos. Em 2013, quando organizei o seminário “Ensino da cenografia: com Ripper e para além dele”, no Programa de Pós-graduação em Educação da Uerj, convidei Fernando para a palestra de encerramento. Este texto foi originalmente escrito para a ocasião, encerrando poeticamente o evento, e adaptado para esta publicação.

Faço então para nós uma figuração, melhor, uma ficção da sua figura: tentativa de reinaugurar Ripper ao nosso agora, assim como ele reinaugurava o palco a cada cenografia. Ficcional/recrutar, menos que prestar homenagem, é saltar. É redirecionar o que na arte já foi ação, imagem e forma: pois haverá nelas uma memória a ser escavada e um retorno que surpreende.

A ludicidade, caráter intrínseco do jogo, deve ser uma prerrogativa cenográfica. Ripper foi lúdico na arte e na vida. Na singularidade de seus afetos disponibilizados no trabalho criativo ele sempre procurou tecer uma rede cuja porosidade permitia compartilhar sentidos. Contraditório como todos, era irascível, porém tátil, exigente e carinhoso. Apaixonado pelo e no trabalho, era gentil, um lorde dividindo a descoberta e apontando a boa-nova da possibilidade. Havia sempre, como deve ser uma tarefa do teatro, uma via comunitária a percorrer em seus processos.

Minha ficção de Ripper aponta para um daqueles naturalistas do século XIX: homens da ciência e das artes. Humanistas da visão, possuidores da ousadia pelo novo: por isso muitos em um só. Homens que viam o fragmento, a paisagem, e o

homem nela. A *terra brasilis* é seu destino, escolhida como o território fértil onde a cenografia pode se revigorar junto ao teatro. Ele navega com a qualidade dos cenógrafos: redescobrir mundos. Mapas, bússolas, o mar movente, estrelas, a vista apurada para ver o submerso: abaixo das denominações comuns as singularidades. A bordo da nau que aporta vê-se sua figura. Grande, meio redondo, bigodes e já calvo, pés grandes, tipo bonachão, fuma sem culpa, olhos fixos na terra como um visionário de proa. Roupas de época límpidas e secas. Mais adiante já sem a casaca de veludo e sem as botas, trocadas pelo conforto das sandálias de couro. Permanece a camisa branca, bata/barroca amarelada, punhos largos, renda desgastada. Junte-se ainda ao navegador/naturalista/cenógrafo os ânimos de um botânico ilustrador, um relator de usos e costumes, um antropólogo, um resenhador de caracteres e um arquiteto partidário da sustentabilidade. Um homem que vê as estrelas como percursos, e os espaços entre elas como lacunas a preencher para além das constelações que elas desenham. Talvez por isso, pensa ele, a cenografia seja como uma caçada, e a imagem, sua presa sempre em fuga.

Ao aportar na baía da Guanabara num janeiro de sol, ele avista do barco, que foi sua casa, todos os quilombos da terra e as veredas da sua geografia.

A fauna e a flora, os índios, os negros, os brancos e demais seres que a habitam serão referências, imagens a interpretar. Faz infinitas entradas pelo Brasil, se encanta com as águas: igapós, igarapés, pororocas; comidas: tapiocas, tucupis, tacacás; e seres: tamandarés, sacis, peris. Ele o habita, vive em profundidade fazendo do “Lugar/Brasil” terreno e terreiro da sua experiência. Aprende a comer das frutas, sentir os cheiros e beber da cana. Transita sem pertencimento, nomadizando sua vivência. Pensa espaços, desenha palavras, imagina cenas, faz do seu caderno de anotações a matriz gravada do visto. Observador interessado sente o *vórtex* que há aqui, amazonicamente expandido: movimento de rotação/espiral que faz desse universo uma espacialidade movente. Aprende a dançar sincopado, deslizando fluente pelos acentos fortes dos ritmos, absorvendo neles a feminilidade da terra. Ele pensa: o chão cenográfico é como o mar, em eterno movimento, habitá-lo é escorrer nas margens do palco, saltar ao profundo, navegar no turbilhão da cena, vazar ao observador. O sonho do cenógrafo se transmuta na vigília em cenários e movimento, vagam na memória os navios do velho mundo e a bordo seus teatrinhos barrocos.

Nas sextas veste branco, entendendo o sentimento sincrético que nos faz filhos de outros pais e mães que não os biológicos. Esse tipo “holandês”

é sempre visto às tardes passando com uma bolsa de couro carregada sobre os ombros na canícula da rua do Lavradio. O naturalista/cenógrafo é um apaixonado, um alucinado pela fecundidade da terra, pela insalubridade do lugar chamado Rio de Janeiro, pela exaustão solar, pelo olhar das gentes que o habitam e, sobretudo, pela imorredoura maravilha de uma terra em constante descoberta. Enfim, um “tipo único”, como diria Noel Rosa se o visse passar na Lapa à procura da sombra redentora.

Redescobrir o Brasil para ele foi uma missão, e uma missão a ser compartilhada. Sempre se podia esperar de Ripper uma devoção crítica, atenta e profunda ao país. Essa face do “naturalista” é a do comprometimento com sua arte, com a imagem à frente. Um espírito vanguardista que maneja os signos de sua linguagem com sabedoria, olhando o Brasil como uma potencialidade em busca de uma imagem.

Traduzir o país e o que ele evoca como representação é tarefa das mais duras ainda hoje, dadas as nossas mazelas técnicas, econômicas, políticas e sociais. Na sua posição de artista frente ao mundo, essa figura que refaço no aqui/agora, como a de outrora, não se encastela nem glamouriza a cena, antes se desnuda frente ao teatro Brasil.

Suas poesias/cenários são a procura de uma superfície sensível comum, de restos, de escombros, de “maravilha”, trazidos ao palco como subversão ao mimético fácil. Semelhanças compartilhadas que imprimem a face do escrito no visto. Objeto cenário como poesia, como desassossego.

O fato da fala e do espaço como grafia foi/é a cena de Ripper. O que vimos, nós que aprendemos com ele, e o que sentimos e percebemos ainda hoje foi seu comprometimento na arte e na sua produção, quanto ao desenvolvimento constante de uma linguagem da cena e da imagem numa dialética procurada e provocativa entre o pensar e o fazer.

Nesse movimento ele colocava/coloca em trânsito o fato (cenário, figurino, direção de arte) e as possibilidades de produção de conhecimento num contexto espacial sensível e comum. Esse tipo branco, quase alvo, soube se nomadizar em todos os matizes (por isso sua permanência) que fazem do Brasil um espectro singular de cores. Ripper foi/é branco, preto retinto, mulato e vermelho índio. Foi/é também junto ao que fez e aos que olhou um pajé, um mestre e um curandeiro da linguagem. Ciente de que a linguagem nunca dá conta do mundo, ele lutou/luta com a sua arte como um Dom Quixote apaixonado, lancinante e feroz diante dos moinhos do Brasil.

Luiz Carlos Ripper no cinema

Sinopses e fichas técnicas dos filmes

FALA BRASÍLIA (1965)

Assistência de direção: **Luiz Carlos Ripper**

Direção: **Nelson Pereira dos Santos**

Curta-metragem

O documentário foi realizado por estudantes orientados por Nelson Pereira dos Santos. Filmado na rodoviária do Plano Piloto, lugar mais democrático da cidade, o filme registra os múltiplos sotaques que por ali circulam e procura mostrar o “falar candango”.



EL JUSTICERO (1967)

Direção de arte, cenografia e figurinos:

Luiz Carlos Ripper

Direção: **Nelson Pereira dos Santos**

Produção: **Condor Filmes**

Fotografia: **Hélio Silva**

Montagem: **Nello Melli**

Elenco: **Arduino Colasanti, Adriana Prieto, Márcia Rodrigues, Thelma Reston, José Wilker, Emmanuel Cavalcanti e Luiz Carlos Lacerda**

Um playboy de Ipanema, filho de general, conhecido como protetor dos fracos e oprimidos da zona sul do Rio de Janeiro, leitor de Sartre e Marx, sedutor incansável, cai na fossa quando descobre que a mulher da sua vida não é mais virgem.



CARA A CARA (1967)

Cenografia: **Luiz Carlos Ripper**

Direção: **Júlio Bressane**

Roteiro: **Júlio Bressane**

Elenco: **Helena Ignez, Antero de Oliveira, Paulo Gracindo, Paulo Padilha, Maria Lúcia Dahl, Vanda Lacerda, Rosita Thomaz Lopes, Ítalo Rossi, Napoleão Muniz Freire, Benedito Corsi, João Angelo Labanca, Ênio Gonçalves, João Paulo Adour, Cláudio Petrágia e Hélio Ary**

Primeiro longa-metragem de Bressane, que ganhou a menção honrosa no Festival de Brasília (1967), conta a história de um funcionário público que, por amor à jovem filha de um político corrupto, se deixa envolver em situações de violência e desatinos.

BALADA DA PÁGINA 3 (1968)

Consultoria etnográfica: **Luiz Carlos Ripper**

Direção: **Luiz Rosemberg**

Argumento: **Ruy Guerra**

Roteiro: **Luiz Rosemberg**

Música: **Gilberto Gil e Luis Antônio**

Elenco: **Adriana Prieto, Sindoval Aguiar,**

Echio Reis e Chacrinha



FOME DE AMOR (1968)

Adaptação e roteiro: **Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Ripper**

Cenografia e figurinos: **Luiz Carlos Ripper**

Direção: **Nelson Pereira dos Santos**

Produção: **Herbert Richards e Paulo Porto**

Fotografia: **Dib Lufti**

Montagem: **Rafael Justo Valverde**

Música: **Guilherme Vaz**

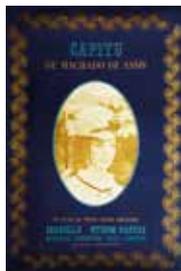
Elenco: **Arduino Colasanti, Manfredo Colasanti,**

Olga Danitch, Neville Duarte, Leila Diniz, Paulo

Porto, Márcia Rodrigues, Lia Rossi e Irene Stefânia

Em uma ilha, dois casais se encontram. O primeiro é formado por um cientista cego, surdo e mudo e uma mulher que ama a vida. O segundo, um ex-garçom de Nova York divide sua vida com uma pianista frustrada. Do confronto entre os quatro, surge uma trama de amor, mistério e morte.

PRÊMIO DE MELHOR ROTEIRO DA CRÍTICA DO ESTADO DA GUANABARA (1968) PARA NELSON PEREIRA DOS SANTOS E LUIZ CARLOS RIPPER.



CAPITU (1968)

Pesquisa de arte: **Luiz Carlos Ripper**

Direção: **Paulo Cesar Saraceni**

Roteiro: **Paulo Cesar Saraceni**

Cenografia e figurino: **Anísio Medeiros**

Elenco: **Isabella, Othon Bastos, Raul Cortez, Rodolfo Arena e Nelson Dantas**

O filme é uma adaptação do livro Dom Casmurro, de Machado de Assis, que trata do relacionamento entre Bentinho e Capitu e seu amigo Escobar.



PAPAI TRAPALHÃO (1968)

Pesquisa de arte: **Luiz Carlos Ripper**

Direção: **Vitor Lima**

Roteiro: **Vitor Lima**

Fotografia: **José Rosa**

Elenco: **Otelo Zelsoni, Neide Aparecida, Jô Soares, Luiz Delfino e Renata Fronzi**

A história se passa entre a família de Otelo, Desdêmona e a herança de Tio Abelardo, que impõe a condição de que todos vivam com saúde.



BRASIL ANO 2000 (1969)

Figurinos, cenógrafo adjunto e assistência de direção: **Luiz Carlos Ripper**

Direção: **Walter Lima Jr.**

Produção, argumento, diálogos e câmera:

Walter Lima Jr.

Fotografia: **Guido Cosulich**

Cenografia: **Marcos Flaksman e Vicente Más**

Música: **Gilberto Gil**

Direção musical: **Rogério Duprat**

Elenco: **Ancy Rocha, Ênio Gonçalves, Iracema de Alencar, Ziembinski, Manfredo Colasanti e Raul Cortez**

Ano 2000. O Brasil foi parcialmente devastado pela Terceira Guerra Mundial. Uma família de imigrantes chega a uma pequena cidade, à qual dão o nome de "Me Esqueci". O trio é recrutado por um indigenista para fingir-se de índio durante a visita de um general. No dilema entre integrar-se ao sistema ou preservar a liberdade individual, a família caminha para a desagregação enquanto a cidade se prepara para o lançamento de um foguete espacial.



OS HERDEIROS (1970)

Direção de arte, cenografia e figurinos:

Luiz Carlos Ripper

Direção: **Carlos Diegues**

Roteiro: **Carlos Diegues**

Fotografia e câmera: **Dib Lutfi**

Montagem: **Eduardo Escorel**

Assistência de direção: **Sérgio Santeiro**

Música: **Heitor Villa-Lobos e canções populares**

Elenco: **Sérgio Cardoso, Mário Lago, Isabel**

Ribeiro, Odete Lara, Grande Otelo, Paulo Porto, Jean-Pierre Léaud e Caetano Veloso

A saga de uma família brasileira de 1930 a 1964, ano do golpe militar. Jorge Ramos (Sérgio Cardoso) é um jornalista ambicioso que se casa por interesse com a filha de um arruinado fazendeiro de café. Com a volta da democracia, em 1946, ele retorna à cidade e se transforma, aos poucos e à custa de constantes traições, em um político poderoso. Até que seu próprio filho vinga suas vítimas, aliando-se aos militares e traindo o pai.

PRÊMIO CORUJA DE OURO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA DE MELHORES FIGURINOS (1970) PARA LUIZ CARLOS RIPPER.



AZYLLO MUITO LOUCO (1970)

Direção de arte, cenografia e figurinos:

Luiz Carlos Ripper

Direção: **Nelson Pereira dos Santos**

Roteiro: **Nelson Pereira dos Santos**

Produção: **Nelson Pereira dos Santos, Luiz Carlos Barreto e Roberto Farias**

Fotografia: **Dib Lutfi**

Montagem: **Rafael Justo Valverde**

Música: **Guilherme Vaz**

Elenco: **Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduino Colasanti, Irene Stefânia, Leila Diniz, Ana Maria Magalhães, Nelson Dantas, Manfredo Colasanti, José Kléber, Gabriel Archanjo e Ney Santanna**

Adaptação do conto de Machado de Assis "O alienista". Numa província banhada pelo mar, no século XIX, chega um padre vindo da capital e cheio de ideias novas. Menos

preocupado com os ornamentos de sua igreja do que com a alma de seus paroquianos, e acima de tudo com sua saúde mental, o padre manda construir um hospício, a Casa Verde, onde pretende curar os seus doentes.

PRÊMIOS CORUJA DE OURO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA DE MELHOR CENOGRAFIA E MELHOR FIGURINO (1971) PARA LUIZ CARLOS RIPPER.

A VINGANÇA DOS DOZE (1970)

Direção de arte, cenografia e figurinos:

Luiz Carlos Ripper

Direção: **Marcos Farias**

Roteiro: **Armando Costa, Marcos Farias**

Produção: **Leon Hirszman e Saga Filmes**

Música: **Baden Powell**

Regência: **Maestro Cipó**

Fotografia: **José Medeiros**

Elenco: **Maurício do Valle, Jorge Gomes, Rejane Medeiros, Samuka, Rubens Teixeira, Walter Mendes, Cleyton Feitosa, João Ferreira, Agenor Coutinho, Aprigio Rodrigues, Damião José, Sebastião Rodrigues, Rafael Santos, Marcos Caetano e Taíse Costa**

Roldão, neto do coronel Carlão, cresce preparado para se vingar do coronel Saladino, seu avô materno, que mandara matar seus pais, casados contra sua vontade. Quando Carlão conclui que o neto já está apto no manejo das armas, busca companheiros. Partem rumo a

Nova Jerusalém, fazenda de Saladino. Antes, liquidam os parentes que tinham tomado parte no massacre da família de Roldão e raptam Sinhá, cunhada de Saladino. Roldão e Sinhá se apaixonam, mas ela é morta num ataque. Finalmente, Carlão e Saladino se defrontam, depois de um morticínio de ambos os lados, e se destroem.



COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS (1971)

Pesquisa etnográfica: **Luiz Carlos Ripper**

Direção, argumento e roteiro: **Nelson Pereira dos Santos**

Música: **Guilherme Magalhães Vaz e Zé Rodrix**

Fotografia: **Dib Lutfi**

Cenografia: **Regis Monteiro**

Elenco: **Arduino Colasanti, Ana Maria Magalhães, Gabriel Archanjo, Eduardo Imbassahy Filho, José Kleber e Manfredo Colasanti**

Baseado no relato do alemão Hans Staden, o filme trata da relação entre franceses capturados e os índios tupinambá.



PINDORAMA (1971)

Direção de arte, cenografia e figurinos:

Luiz Carlos Ripper

Direção: **Arnaldo Jabor**

Roteiro: **Arnaldo Jabor e Antonio Calmon**

Produção: **Vera Cruz, Kâmera Filmes e Screen Gems do Brasil**

Produção executiva: **Walter Hugo Khouri**

Roteiro: **Arnaldo Jabor**

Fotografia: **Affonso Beato**

Música: **Guilherme Magalhães Vaz**

Elenco: **Maurício do Valle, Ítala Nandi, Jesus Pingo, Hugo Carvana, José de Freitas, Wilson Grey e Maria Regina**

No século XVI, inicia-se a colonização portuguesa do Pindorama — nome indígena, mítico, do Brasil. Um antigo governador, adepto de um regime forçado para impor a civilização, é chamado ao poder pelo emissário do rei. Encontra a cidade arruinada, às mãos de um potentado explorador que deixa certa liberdade aos índios. Um poeta anarquista vai semear a revolta, mas a luta apenas beneficia os políticos e desencadeia um massacre.

PRÊMIOS CORUJA DE OURO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA DE MELHOR CENOGRAFIA E MELHOR FIGURINO (1971) E GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO DE MELHOR CENOGRAFIA (1971) PARA LUIZ CARLOS RIPPER.



FAUSTÃO (1971)

Direção de arte, cenografia e figurinos:

Luiz Carlos Ripper

Direção: **Eduardo Coutinho**

Roteiro: **Armando Costa, Eduardo Coutinho**

Produção: **Bruno Lívio e Saga Filmes**

Produção executiva: **Leon Hirszman**

Fotografia: **José Medeiros**

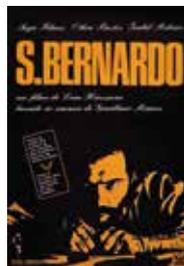
Músicas: **Pixinguinha, Francisco Alves**

Elenco: **Eliezer Gomes, Jorge Gomes, Anecy Rocha, Gracinda Freire, José Pimentel, Valquíria Mamberti, Roberto Ney, Paulo Guimarães, Samuka, Walter Mendes, Cleyton Feitosa, Rubens Teixeira, Leandro Filho, Damião José e Josué Eusébio**

Um bando de cangaceiros, liderados por Faustão, intervém na briga entre integrantes das famílias Pereira

e Araújo. Henrique, filho do coronel Pereira, é ferido em uma tocaia. Faustão o socorre e exige que seu pai lhe pague um resgate em troca da vida do filho. Lucena, capanga da família Araújo, procura Faustão e lhe oferece o dobro da quantia que ele pedira ao coronel para ter o jovem Henrique como seu prisioneiro. Por fim, há um duelo entre Faustão e Lucena.

PRÊMIO CORUJA DE OURO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA DE MELHOR FIGURINO (1971) PARA LUIZ CARLOS RIPPER.



SÃO BERNARDO (1972)

Direção de arte, cenografia e figurino:

Luiz Carlos Ripper

Direção: **Leon Hirszman**

Roteiro: **Leon Hirszman**

Produção: **Marcos Farias, Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch**

Coprodução: **Saga Filmes, Mapa Filmes e**

Produções Cinematográficas L.C. Barreto

Música: **Caetano Veloso**

Fotografia: **Lauro Escorel**

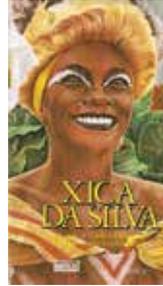
Assistência de cenografia: **Artur Silveira**

Elenco: **Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mário Lago, Jofre Soares, Rodolfo Arena, Josef Guerreiro, Audrey Salvador, José Policena, José Lucena, Angelo Labanca e Luiz Carlos Braga**

Baseado no romance de Graciliano Ramos. No interior de Alagoas, o filho de camponeses Paulo Honório é um mascate que perambula pelo sertão a negociar com redes, gado, imagens, rosários e miudezas. Cria uma obsessão: arrancar a Fazenda São Bernardo das mãos de seu inepto dono, o endividado Luiz Padilha, transformando este em seu empregado.

PRÊMIOS CORUJA DE OURO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA DE MELHOR FIGURINO E CENOGRAFIA EM 1973 PARA LUIZ CARLOS RIPPER.

PRÊMIO DE MELHOR FIGURINO DA APCA (1974) PARA LUIZ CARLOS RIPPER.



XICA DA SILVA (1976)

Direção de arte, cenografia e figurinos:

Luiz Carlos Ripper

Direção: **Carlos Diegues**

Produção executiva: **José Oliosi**

Coprodução: **Embrafilme e Hélio Ferraz**

Produção: **Jarbas Barbosa**

Roteiro: **Carlos Diegues e João Felício dos Santos**

Fotografia e câmera: **José Medeiros**

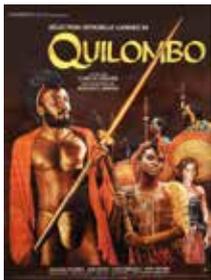
Montagem: **Mair Tavares**

Música: **Jorge Benjor e Roberto Menescal**

Elenco: **Zezé Motta, Walmor Chagas, Elke Maravilha, Stepan Nercessian, Rodolfo Arena e José Wilker**

Na segunda metade do século XVIII, a escrava negra Xica da Silva (Zezé Motta) torna-se o centro das atenções no Distrito Diamantino, onde estão as minas mais ricas do país. João Fernandes (Walmor Chagas), representante da Coroa Portuguesa, apaixona-se por Xica e a transforma na Rainha do Diamante, satisfazendo todos os seus desejos extravagantes. Alertado pelos inimigos do casal, o rei de Portugal manda um emissário a fim de impedir que cresça o poder de Xica na colônia.

PRÊMIO CORUJA DE OURO DO INSTITUTO NACIONAL DE CINEMA DE MELHOR CENOGRAFIA (1977) PARA LUIZ CARLOS RIPPER.



QUILOMBO (1984)

Direção de arte, cenografia e figurinos:

Luiz Carlos Ripper

Direção: **Carlos Diegues**

Roteiro: **Carlos Diegues**

Fotografia: **Lauro Escorel**

Câmera: **Walter Carvalho e Pedro Farkas**

Montagem: **Mair Tavares**

Música: **Gilberto Gil**

Direção de produção: **Marco Altberg**

Produção executiva: **Augusto Arraes**

Coprodução: **Embrafilme e Gaumont (França)**

Elenco: **Antonio Pompeu, Tony Tornado, Antônio**

Pitanga, Zezé Motta, Vera Fischer, Maurício do

Valle e Daniel Filho

Em torno de 1650, um grupo de escravos se rebela num engenho de Pernambuco e ruma ao Quilombo dos Pal-

mares, onde uma nação de ex-escravos fugidos resiste ao cerco colonial. Entre eles está Ganga Zumba (Tony Tornado), príncipe africano e futuro líder de Palmares. Mais tarde, seu herdeiro e afilhado, Zumbi (Antônio Pompeu), contestará as ideias conciliatórias de Ganga Zumba, enfrentando o maior exército jamais visto na história colonial brasileira.

Luiz Carlos Ripper nas artes cênicas

Fichas técnicas das peças e shows

PEÇAS



TEM BANANA NA BANDA (1970)

Cenografia e figurinos: **Luiz Carlos Ripper**
Cine-Teatro Poeira – Rio de Janeiro

Texto: **Millôr Fernandes, Luiz Carlos Maciel, José Wilker e Oduvaldo Vianna Filho**

Direção: **Kleber Santos**

Direção musical: **Guilherme Magalhães Vaz**

Produção: **Luiz Fernando Goulart**

Elenco: **Leila Diniz, Tânia Scher, Norma Suely, Valentina Godoy, Nestor de Montemar, Ary Fontoura, Ana Maria Magalhães, Paulo Taboada, Silvio Correia Lima e Balik**



HOJE É DIA DE ROCK (1971)

Cenografia e figurino: **Luiz Carlos Ripper**
Teatro Ipanema – Rio de Janeiro

Texto: **José Vicente**

Direção: **Rubens Corrêa**

Direção musical: **Cecília Conde**

Trilha sonora: **Cecília Conde**

Coreografia: **Klauss Vianna**

Produção: **Teatro Ipanema**

Equipe de cenografia: **Maurício Sette, Dudu Continentino e Arthur Silveira**

Elenco: **Alexandre Lambert, Arthur Silveira, Dudu Continentino, Isabel Câmara, Isabel Ribeiro, Ivan de Albuquerque, Ivone Hoffmann, Kaká Versiani, Klauss Vianna, Leyla Ribeiro, Nildo Parente, Paulo Cesar Oliveira, Renato Coutinho, Rubens Corrêa, Thaia Perez e Paulo Cesar Coutinho**

PRÊMIO GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO DE MELHOR FIGURINO EM 1971 PARA LUIZ CARLOS RIPPER.

PRÊMIO MOLIÈRE DE MELHOR AUTOR, MELHOR DIREÇÃO E MELHOR CENOGRAFIA (1972) PARA LUIZ CARLOS RIPPER.



A CHINA É AZUL (1972)

Cenografia e figurino: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Ipanema – Rio de Janeiro

Texto: **José Wilker**

Direção: **Rubens Corrêa**

Direção musical: **Cecília Conde**

Assistência de figurino: **Paulo Cesar Oliveira**

Assistência de cenografia: **Arthur Silveira**

Elenco: **José Wilker, Rubens Corrêa e Tetê Medina**

Coro: **Armando Aguiar, Guta Machado,**

Evandro Mesquita e José Fontes

Bateria: **Mauricio Brugger**

Guitarra: **GuitarSami**



DOROTEIA VAI À GUERRA (1972)

Cenografia e figurino: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Cachimbo da Paz – Rio de Janeiro

Texto: **Carlos Alberto Ratton**

Programação visual: **Henfil**

Cartaz: **Henfil**

Direção: **Paulo José**

Elenco: **Ítalo Rossi e Dina Sfat**

PRÊMIO MOLIÈRE DE MELHOR FIGURINO EM (1972)
PARA LUIZ CARLOS RIPPER.

PRÊMIO GOLFINHO DE OURO DO MUSEU DA IMAGEM E
DO SOM DE MELHOR TRABALHO PROFISSIONAL DE 1972
PELO FIGURINO PARA LUIZ CARLOS RIPPER.



AVATAR (1974)

Direção, ambientação visual (cenografia e figurino) e produção: **Luiz Carlos Ripper**
Sala Corpo e Som do MAM – Rio de Janeiro

Texto: **Paulo Afonso Grisolli**

Música: **Cecília Conde**

Iluminação: **Jorginho de Carvalho**

Elenco: **Isabel Ribeiro, Jorge Gomes, Yara Amaral, Chico Ozanan, Maurício Sette e Sérgio Wanke**

Músicos: **David Linger, Nestor Capoeira e Congolês**

Cenógrafo adjunto: **Maurício Sette**

Preparação de corpo: **Joo, Nestor Passos, Ausônia Bernardes, Seu João e Dona Yolanda**

Design: **José Luiz Ripper e Arisio Rabin**

PRÊMIO MOLIÈRE DE MELHOR CENOGRRAFIA (1974) PARA LUIZ CARLOS RIPPER.

PRÊMIO ESTADUAL DE TEATRO DE MELHOR FIGURINO EM 1974 PARA LUIZ CARLOS RIPPER.



O DRAGÃO (1975)

Cenografia e figurino: **Luiz Carlos Ripper**
Teatro Tablado – Rio de Janeiro

Texto: **Eugène Schwartz**

Direção: **Maria Clara Machado**

Direção musical: **Cecília Conde, David Tygel e Lourenço Baeta**

Iluminação: **Jorginho de Carvalho**

Cartaz: **José Luiz Ripper**

Elenco: **Ana Cristina Gomes Costa, Ana Lucia Paula Soares, Bernardo Jablonski, Bia Lessa, Bia Nunes, Cacá Mourthé, Carlos Alberto Barreto, Carlos Wilson, Cristina Rego Monteiro, Germano Filho, Guida Vianna, Gustavo Garnier Jr., Ivan Rodrigues Alves, José Augusto Arruda Neto, José Augusto Pereira, José Áureo Vilhena, José Lavigne, Louise Cardoso, Marcus Toledo, Miguel Verro, Milton Dobbin, Mônica Botafogo Jacob, Osmar Ferreira Júnior, Paulo Carvalho, Paulo Motta, Renato Coutinho, Roberto Petti, Rosane Gofman, Sérgio Schlesinger, Sura Berditchewisky, Toninho Lopes e Luiz Antonio Barreto**



LOUVAÇÃO (1975)

Espectáculo inspirado na cultura popular brasileira, apresentado no interior de igrejas em diversos estados.

Figurino: **Luiz Carlos Ripper**

Voz e violão: **Fernando Lébeis**

Voz e ambientação sonora: **Cecília Conde**

Voz, flauta e instrumentos: **Lourenço Baeta**

Voz e instrumentos: **Caique Botkay**



A RAINHA MORTA (1976)

Direção, cenografia, figurino e produção:

Luiz Carlos Ripper

Teatro Gláucio Gil – Rio de Janeiro

Texto: **Heloísa Maranhão**

Música: **Caique Botkay**

Iluminação: **Jorginho de Carvalho**

Direção musical: **Cecília Conde e Caique Botkay**

Assistência de direção: **Ivone Hoffmann**

Assistência de cenografia: **Sérgio Silveira**

Assistência de figurino: **Maria Luiza de Souza**

Elenco: **Elke Maravilha, Zezé Motta, Rosita Thomaz**

Lopes, Jorge Gomes, Renato Coutinho, Regina

Rodrigues e Jorge Fernando

NAU CATARINETA, BARCA DO POVO (1976)Cenografia: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Fonte da Saudade – Rio de Janeiro

Sala Cecília Meireles – Rio de Janeiro

Texto: **Paulo Afonso Grisolli**, a partir de conto popular pesquisado por **Fernando Lébeis**Direção: **Paulo Afonso Grisolli**Figurino: **Maria Luiza de Souza**Ambientação sonora: **Cecília Conde**Preparação corporal: **Klauss Vianna**Direção musical: **Caique Botkay e Cecília Conde**Intérpretes: **Fernando Lébeis, Caique Botkay, Cecília Conde, David Tygel e Lourenço Baeta****GATA EM TELHADO DE ZINCO QUENTE (1976)**Cenografia e figurino: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Copacabana – Rio de Janeiro

Texto: **Tennessee Williams**Direção: **Paulo José**Assistência de Cenografia: **Gelda Veloso**Execução Figurino Feminino: **Nice**Execução Figurino Masculino: **Aldino Alta Costura**Produção: **Teatro Tereza Raquel**Elenco: **Antonio Fagundes, Jacqueline Laurence, Tereza Raquel, Paulo Gracindo, Gracinda Freire, Marcos Toledo, Renato Coutinho, Pietro Mário, Jimmy, Miriam Ficher, Adriana Pimpão da Silva e Sérgio Pimpão da Silva****TORRE DE BABEL (1977)**Direção: **Luiz Carlos Ripper e Fernando Arrabal**Cenografia e figurinos: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Ruth Escobar – São Paulo

Texto: **Fernando Arrabal**Assistência de direção: **Myrian Muniz**Direção musical: **Paulo Herculano**Produção: **Teatro Ruth Escobar**Elenco: **Ruth Escobar, Maria Rita, Dorothy Lenner, Paulo Villaça, Maurício Loyola, Zé Fernandes, Assunta Perez, Carlos Koppa, Ricardo Petraglia e os jegues Cristina e Viola**



UNHAS E DENTES (1979)

Direção: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Senac – Rio de Janeiro

Texto: **Micheline Bourday**

Cenografia e figurino: **Fausto Balloni**

Iluminação: **Sebaba**

Dinâmica corporal: **Angel Vianna**

Ambientação sonora: **Guilherme Vaz**

Elenco: **Thelma Reston, Maria Lúcia Dahl, Beyla Genauer e Thais Portinho**



EL DÍA QUE ME QUIERAS (1980)

Direção e cenografia: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Dulcina – Rio de Janeiro

Teatro São Pedro – São Paulo

Teatro Municipal – São Paulo

Teatro Guaíra – Curitiba

Teatro Castro Alves – Salvador

Texto de José Ignacio Cabrujas

Assistência de cenografia: **Paulo Maia, Fernando Marés e Paulo Flaksman**

Figurino: **Chico Ozanan**

Elenco: **Yara Amaral, Thais Portinho, Nildo Parente, Ada Chaseliov, Pedro Veras, Chico Ozanan e Heleno Prestes**

PRÊMIO MAMBEMBE SÃO PAULO DE MELHOR ESPETÁCULO E MELHOR CENÓGRAFO (1981) PARA LUIZ CARLOS RIPPER.

PRÊMIO MAMBEMBE RIO DE JANEIRO DE MELHOR ESPETÁCULO (1981).

PRÊMIO APCA DE MELHOR ESPETÁCULO (1981).



O GUARANI (1980)

Cenografia e figurinos: **Luiz Carlos Ripper**
 Theatro Municipal – Rio de Janeiro

Ópera de **Carlos Gomes**, Libreto de **Antônio Scalvini**

Direção: **Sergio Britto**

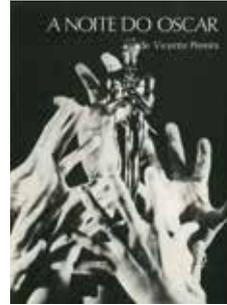
Iluminação: **Jorginho de Carvalho**

Coreografia: **Dennis Gray**

Ballet, Coro e Orquestra do Theatro Municipal

Maestro: **Mário Tavares**

Elenco: **Paulo Fortes** – barítono, **Marco Louzada** – tenor), **Manoel Páscoa** – baixo, **Victor Prochet** – tenor, **Amin Feres** – baixo, **Bendito Maresca** – tenor, **Áurea Gomes** – soprano, **Wilson Carrara** – baixo



A NOITE DO OSCAR (1982)

Direção e cenografia: **Luiz Carlos Ripper**
 Teatro BNH – Rio de Janeiro

Texto: **Vicente Pereira**

Produção: **Thais Portinho**

Figurinos: **Thais Portinho**

Assistência de direção: **Raul Soares**

Assistência de cenografia: **Sérgio Silveira**

Trilha sonora: **Grupo Serapis Bey**

Objetos de cena: **Rubem Breitman** e **Carlos Ferreira**

Coreografia: **Ronaldo Resedá**

Elenco: **Thais Portinho**, **Nildo Parente**, **Maria Lucia Dahl**, **Duse Naccarati** e **Mario Borges**



ADORÁVEL JULIA (1983)

Cenografia e iluminação: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Copacabana – Rio de Janeiro

Teatro Brigadeiro – São Paulo

Texto: **Somerset Maugham, Guy Bolton e Marc-Gilbert Sauvajan**

Tradução e adaptação: **Domingos de Oliveira**

Direção: **Marília Pêra e Domingos de Oliveira**

Figurinos: **Maria Cecília Motta**

Direção Musical: **Zé Rodrix**

Expressão corporal: **Luiza Lagoas**

Produção executiva: **Eliseu Ewald**

Programação visual: **Chico Ozanan e Ernesto Garcia**

Elenco: (Rio de Janeiro) **Marília Pêra, Domingos de Oliveira, Norma Blum, Nildo Parente, Carlos Duval, Dora Pellegrino, Fabio Junqueira, Thiago Santiago, Marga Abi Ramia, Chico Ozanan e Guti Fraga.**

(São Paulo) **Marília Pêra, Paulo Villaça, Tamara Taxman, Oswaldo Lousada, Heleno Prestes, Dora Pellegrino, Fabio Junqueira, Thiago Santiago, Marga Abi Ramia, Chico Ozanan e Guti Fraga**



EU POSSO? (1983)

Direção e cenografia: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Delfim – Rio de Janeiro

Texto: **Reinaldo Loy**

Figurino: **Madeleine Saade**

Iluminação: **Roberto dos Santos**

Assistência de cenografia: **Paulo Flaksman**

Elenco: **Jardel Filho, Yara Amaral, José Mayer, Silvia**

Bandeira e Fábio Pilar



GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE (1984)

Direção e cenografia: **Luiz Carlos Ripper**
Teatro Dulcina – Rio de Janeiro

Romance: **Marcio de Souza**

Adaptação: **Luiz Carlos Góes**

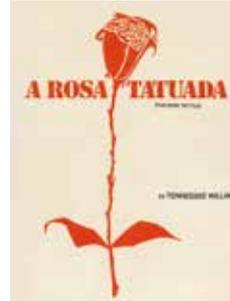
Figurinos: **Biza Vianna**

Iluminação: **Maneco Quinderé**

Música: **Eduardo Dusek e Luiz Carlos Góes**

Produção: **Biza Vianna e Vera Setta**

Elenco: **Vera Setta, Biza Vianna, Carlos Wilson, Stella Miranda, Miguel Falabella, Guilherme Karan, Rubens Araújo, Thelma Reston, Betty Erthal, Cristiane Souto, Úrsula Souto, Reginaldo Rader, Lauro Góes e Ivone Alves**



ROSA TATUADA (1985)

Direção e adaptação: **Luiz Carlos Ripper**

Iluminação: **Aurélio de Simone e Luiz Carlos Ripper**

Teatro Glória – Rio de Janeiro

Texto: **Tennessee Williams**

Cenografia: **Paulo Flaksman**

Figurino: **Rosa Magalhães**

Ambientação sonora: **Tato Taborda**

Adereços – figurino: **Marica Lúvia**

Adereços – cenário: **Beth Koslowsky**

Elenco: **Norma Bengell, Cláudia Magno, Duse Nacarati, Ângela de Castro, Maria Esmeralda, Maria Helena Pader, Maria Christina, Paulo Castelli, Rômulo Arantes, Angel Vianna, Flávio Colatrello, Germano Filho, Terezinha Marçal, Carola Monticelli e Sereno Prazeres**

A HONRA PERDIDA DE KATHARINA BLUM (1986)

Direção e cenografia: **Luiz Carlos Ripper**
Teatro Gláucio Gil – Rio de Janeiro

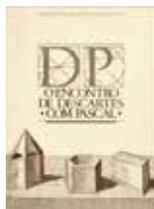
Texto: **H. Boll**

Adaptação: **Margareth Von Trotta**

Assistência de direção: **Therezinha Marçal**

Produção: **João Batista Pinheiro**

Elenco: **Juliana Carneiro da Cunha, Vicente
Barcelos, Ada Chaseliov, Ivone Hoffmann,
Herson Capri, Heleno Prestes, Paulo Villaça,
Eduardo Lago e Jitman Vibranovski**



O ENCONTRO DE DESCARTES COM PASCAL (1987)

Cenografia: **Luiz Carlos Ripper**
Teatro da Aliança Francesa – Rio de Janeiro e São Paulo

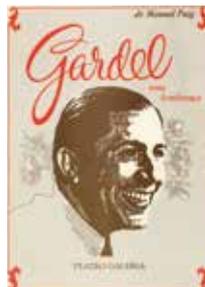
Texto: **Jean-Claude Brisville**

Direção: **Jean-Pierre Miquel**

Figurino: **Kalma Murtinho**

Iluminação: **Jean-Pierre Miquel**

Elenco: **Ítalo Rossi e Daniel Dantas (Rio de Janeiro).
Ítalo Rossi e Kito Junqueira (São Paulo)**



GARDE!, UMA LEMBRANÇA (1987)

Cenografia: **Luiz Carlos Ripper**
Teatro Galeria – Rio de Janeiro

Texto: **Manuel Puig**

Direção: **Aderbal Junior**

Figurino: **Biza Vianna**

Cenotécnico: **João Batista**

Iluminação: **Maneco Quinderé**

Coreografia: **Ricardo Bandeira**

Direção de Produção: **Max Haus, Orlando Miranda
e Vilma Haus**

Direção musical: **Luis Antonio Barcos**

Assistência de figurino: **Márcia Disitzer**

Assistência de direção: **Maneco Quinderé
e Ricardo Bandeira**

Iluminação: **Maneco Quinderé**

Dança: **Ricardo Bandeira**

Elenco: **Thales Pan Chacon, Analú Prestes, Oswaldo
Louzada, Betty Gofman, Clemente Vizcaino, Ivone
Hoffmann, Ricardo Bandeira, Inês Vianna, Ludoval
Campos, Cassia Foureaux, Rosana Rodrigues,
Claudia Netto, Marilena Bibas e Kátia Bronstein**



EXTRA-VAGÂNCIA (1988)

Direção e ambientação visual: **Luiz Carlos Ripper**
Teatro Glauce Rocha – Rio de Janeiro

Texto: **Dacia Maraini**

Trilha sonora: **Cecília Conde**

Concepção musical: **Cecília Conde**

Músico: **Joaquim de Paula**

Figurino: **Lourdinha**

Assistência de direção: **Maria Pompeu**

Assessoria de psicologia: **Gladys Schincariol**

Direção de produção: **Déa Cunha**

Assistência de iluminação: **Ubirajara Vasconcelos**

Montagem de luz: **Cesar Caravela, Braguinha, Mário Ferreira**

Cenotécnicos: **Reginaldo Moreira e Valdir Vargas**

Arte textil: **Ana Maria Morais**

Elenco: **André Valli, Bia Nunes, Eduardo Tornaghi, Ivone Hoffmann e Mário Borges**

PRÊMIO SHELL DE MELHOR CENOGRAFIA EM 1988.



O COMETA VASSOURINHA (1989)

Cenografia e figurino: **Luiz Carlos Ripper**
Teatro Clara Nunes – Rio de Janeiro

Texto: **Demétrio Nicolau**, inspirado no livro homônimo de **Fernando Lobo**

Direção: **Demétrio Nicolau**

Assistência de cenografia e figurinos: **Bayard Tonelli, Fernando Marés, Heloisa Lyra Bulcão, Pedro Zorzetti, Regina Gilson, Sérgio Jamel e outros**

Coreografia: **Regina Miranda**

Produção: **João Batista Pinheiro**

Elenco: **Vitor Torres, Carol Machado, Luiza Buarque, Roger Cury (Rogê), Carolina Saboya, Julieta de Faria, Daniel Braga, Gabriela Geluda, Rafael Alvarez, Pedro Bleshowski e Bruna Lecossois**

SOLIDÃO, A COMÉDIA (1990)

Cenografia e figurino: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Posto 6 – Rio de Janeiro

Texto: **Vicente Pereira**

Direção: **Jorge Fernando**

Elenco: **Vicente Pereira**



A IMPORTÂNCIA DE SER HONESTO (1994)

Direção e cenografia: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Dulcina – Rio de Janeiro

Texto: **Oscar Wilde**

Produção: **Thais Portinho**

Figurino: **Thais Portinho**

Elenco: **Thais Portinho, Nihl Neves, João**

Camargo, Inês Cardoso, Regina Rodrigues, Paulo

Nolasco, Luciana Coló e Ivan Martins



A CASA DA MADRINHA (1975)

Música: **Luiz Carlos Ripper, Ronaldo Mota**

e **Beto Coimbra**

Iluminação: **Luiz Carlos Ripper e Maurício Senna**

Direção, cenografia e figurino: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Delfim – Rio de Janeiro

Texto: **Lygia Bojunga Nunes**

Adaptação: **Eloy Araújo**

Supervisão musical: **Ian Guest**

Coreografia e preparação corporal: **Felisa Carvalho**

Coordenação cenográfica e bonecos: **Sérgio Silveira**

Cartaz: **Elifas Andreatto**

Produção: **Evely Ficher e Beto Coimbra**

Assistência de direção: **Pedro Zorzetti**

Assistência de cenografia: **Valério Rodrigues**

Elenco: **Silvia Aderne, Augusto Madeira,**

Alexandre David, Ronaldo Mota, Leninha Pires,

Elza Moraes e Leandro Freixo

PRÊMIO MAMBEMBE DE MELHOR DIREÇÃO EM 1995.

SHOWS

TAMBA-TAJÁ (1976)

Show de Fafá de Belém

Cenografia: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Casa Grande – Rio de Janeiro

Turnê por várias cidades do país

Direção: **Fernando Peixoto**

TUDO DE NOVO (1978)

Show de Caetano Veloso e Maria Bethânia

Direção de arte: **Luiz Carlos Ripper**

Teatro Santo Antonio – Salvador

Canecão – Rio de Janeiro

Turnê por várias cidades do país

Direção: **Maria Bethânia**

Direção musical: **Perinho Albuquerque**

Figurino: **Fernando Bedê**

Músicos: **Thomas Improta, Perinho Albuquerque,**

Rosinha de Valença, Jamil Joanes, Juarez Araújo,

Paulo Braga e Monica Millet

CORPO E ALMA (1983)

Show de Simone

Cenografia: **Luiz Carlos Ripper**

Canecão – Rio de Janeiro

Turnê por várias cidades do país

Direção: **Flávio Rangel**

Figurino: **Markito**

Iluminação: **Roberto Moreira**

Bibliografia

BULCÃO, Heloisa Lyra. *Luiz Carlos Mendes Ripper para além da cenografia: um educador e pensador das artes e técnicas da cena*. Petrópolis: DP et Alii; Rio de Janeiro: Faperj, 2014.

BRITTO, Sergio. *O Teatro & eu: memórias*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

JACOB, Elizabeth Motta. *Espaço e visualidade: a construção plástica do Brasil na obra cinematográfica de Luiz Carlos Ripper*. Tese (Doutorado em Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. 2009.

RIPPER, Luiz Carlos. In: VIANNA, Fausto. *Diário das Escolas: cenografia PQ 11*. Rio de Janeiro: Funarte, 2011. Entrevista concedida a Campello Neto.

ROCHA, Glauber. *A revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTOS, Nelson Pereira dos. *Contracampo Revista de Cinema*, n. 29. 5 jul. 2006. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/29/entrevistanelson.htm>>. Acesso em: 13 fev. 2011. Entrevista concedida a Ruy Gardnier e Daniel Caetano.

_____. *Estudos Avançados*, n. 21 (59), 2007. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a25v2159.pdf>. Entrevista concedida a Paulo Roberto Ramos.

XAVIER, Ismail. *Alegorias e subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Demais fontes de pesquisa

Arquivo pessoal de Luiz Carlos Ripper — Cedoc/Funarte.

Arquivo pessoal de Luiz Carlos Ripper — parcela sob a custódia de Heloisa Lyra Bulcão, em processo de tratamento.

Dossiê Personalidades Artes Cênicas — Luiz Carlos Ripper — Cedoc/Funarte.

Dossiês Espetáculos — Cedoc/Funarte.

Dossiê Espetáculo Teatro Infantil — Cedoc/Funarte.

Dossiê Ópera — Cedoc/Funarte.

Entrevistas realizadas pela autora

Carlos Diegues, na produtora Luz Mágica, em 2011.

Cecília Conde, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, em 2011.

Caique Botkay, em sua residência, em 2009.

Fernando Marés, no Café Maya, no Rio de Janeiro, em 2014.

Herson Capri, depoimento enviado por e-mail, em 2012.

José Luiz Ripper, no Laboratório de Investigação em *Living Design*, PUC-RJ, em 2009.

Julio Bressane, por telefone, em 2014.

Sergio Silveira, depoimentos enviados a Heloisa por e-mail, em 2011.

Tetê Amarante, na residência de Heloisa Lyra Bulcão, em 2014.

Valério Rodrigues, em sua residência, em 2013.

Notas

- 1 RIPPER, 1974. Dossiê Espetáculo *Avatar*. Cedoc/Funarte.
- 2 BULCÃO, 2014.
- 3 ESQUENAZI, Rose. *Jornal do Brasil*. Dossiê Personalidades Artes Cênicas. Cedoc/Funarte.
- 4 *JORNAL MESMO*, 1985. Arquivo pessoal Luiz Carlos Mendes Ripper.
- 5 José Luiz Ripper, em entrevista a Heloisa Lyra Bulcão, 2009.
- 6 Arquivo de Luiz Carlos Ripper. Cedoc/Funarte.
- 7 RIPPER, 1985. *Jornal Mesmo*. Arquivo Luiz Carlos Ripper. Cedoc/Funarte.
- 8 Luiz Carlos Ripper, em entrevista a Campello Neto, 2011. In: VIANNA, Fausto, 2011.
- 9 Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 10 Luiz Carlos Ripper, em entrevista a Campello Neto. In: VIANNA, Fausto, 2011.
- 11 Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 12 Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 13 Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 14 Luiz Carlos Ripper, em entrevista à revista *Filme Cultura*, 1972.
- 15 Luiz Carlos Ripper, em entrevista ao *Correio do Povo*, 1977. Dossiê Personalidades Artes Cênicas. Cedoc/Funarte.
- 16 Julio Bressane, em entrevista a Heloisa Lyra Bulcão, 2014.
- 17 Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 18 Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 19 Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 20 José Luiz Ripper, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 21 Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 22 http://pindoramacine.blogspot.com.br/2010/08/pindorama-uma-poetica-do-olhar-um-olhar_20.html.
- 23 Luiz Carlos Ripper, em entrevista à revista *Filme Cultura*, 1972.
- 24 Nelson Pereira dos Santos, em entrevista a Paulo Roberto Ramos, 2007.
- 25 Luiz Carlos Ripper, em palestra na Universidade Santa Úrsula, publicada nos *Cadernos de Teatro*, 1980. Arquivo pessoal de Luiz Carlos Ripper. Cedoc/Funarte.
- 26 XAVIER, 2001.
- 27 XAVIER, 2001, p. 83.
- 28 ROCHA, 2004.
- 29 ROCHA, 2004, p. 183.
- 30 RIPPER, 1972, p. 32. Entrevista à revista *Filme Cultura*.
- 31 RIPPER, 1972, p. 32. Entrevista à revista *Filme Cultura*.
- 32 XAVIER, 2001
- 33 RIPPER, 2011, p. 191-192.

- 34 Luiz Carlos Ripper, em entrevista a Campello Neto. In: VIANNA, Fausto, 2011.
- 35 Luiz Carlos Ripper, em entrevista ao *Correio do Povo*, 1977. Dossiê Personalidades Artes Cênicas. Cedoc/Funarte.
- 36 RIPPER, Cadernos de Teatro USU, 1980. Arquivo Pessoal Luiz Carlos Ripper. Cedoc/Funarte.
- 37 Cacá Diegues, em entrevista a Heloisa Lyra Bulcão, 2011.
- 38 Zezé Motta, em entrevista a Elizabeth Jacob, 2009.
- 39 Tetê Amarante, em entrevista a Heloisa Lyra Bulcão.
- 40 DIEGUES, 2014.
- 41 RIPPER, 2011, p. 192.
- 42 *O GLOBO*, 2º Caderno, 1972. Arquivo Pessoal Luiz Carlos Ripper. Cedoc/Funarte.
- 43 MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*, 1971. Disponível em: <www.klaussvianna.art.br>.
- 44 RIPPER, 2011, p. 192.
- 45 MICHALSKI, 2004, p. 178. Dossiê Personalidades Artes Cênicas. Cedoc/Funarte.
- 46 MICHALSKI, 1972. Dossiê Personalidades Artes Cênicas. Cedoc/Funarte.
- 47 CLETO, 1972. Dossiê Personalidades Artes Cênicas. Cedoc/Funarte.
- 48 *O JORNAL*, 1972. Dossiê Personalidades Artes Cênicas. Cedoc/Funarte.
- 49 Luiz Carlos Ripper, em entrevista a Roberto de Cleto. 1972. Dossiê Personalidades Artes Cênicas. Cedoc/Funarte.
- 50 RIPPER, Texto de Produção. Dossiê Espetáculo *Avatar*. Cedoc/Funarte.
- 51 RIPPER, Arquivo Pessoal Luiz Carlos Ripper. Cedoc/Funarte.
- 52 Jorginho de Carvalho, em depoimento para o filme *Ripper corpo e som*, 2011.
- 53 BRAGA, Gilberto. *Jornal O Globo*, 1975. Dossiê Espetáculo *O dragão*. Cedoc/Funarte.
- 54 Caique Botkay, em entrevista a Heloisa Lyra Bulcão
- 55 Cecília Conde, em entrevista a Heloisa Lyra Bulcão
- 56 MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*, 1976. Dossiê Espetáculo *A rainha morta*. Cedoc/Funarte.
- 57 MARINHO, Flávio. *Jornal O Globo*, 1976. Dossiê Espetáculo *A rainha morta*. Cedoc/Funarte.
- 58 BRAGA, Gilberto. *Jornal O Globo*, 1976. Dossiê Espetáculo *A rainha morta*. Cedoc/Funarte.
- 59 Luiz Carlos Ripper, em entrevista ao jornal *A Tribuna*. Vitória, 1976. Arquivo Pessoal Luiz Carlos Ripper. Cedoc/Funarte.
- 60 Valério Rodrigues, em entrevista a Heloisa Lyra Bulcão.
- 61 Um encontro marcado entre Bethânia e Caetano. No Canecão. *Jornal O Globo*, 1978. Disponível em: <acervo.oglobo.globo.com>.
- 62 MICHALSKI, Yan. *Jornal do Brasil*, 1982. Dossiê Espetáculo *A noite do Oscar*. Cedoc/Funarte.
- 63 RIPPER, no programa da peça. Dossiê Espetáculo *A noite do Oscar*. Cedoc/Funarte.
- 64 LUIZ, Macksen. *Jornal do Brasil*, 1987. Dossiê Espetáculo *O encontro de Descartes com Pascal*. Cedoc/Funarte.
- 65 RIPPER, no programa da peça. Arquivo pessoal de Luiz Carlos Ripper. Cedoc/Funarte.
- 66 Cecília Conde, em entrevista a Heloisa Lyra Bulcão.

Agradecimentos

Ada Chaseliov, Alexandre Lambert, Américo Vermelho, Analu Prestes, Arnaldo Jabor, Bia Nunes, Cacá Diegues, Caetano Veloso, Caique Botkay, Camila Butcher, Carla Camuratti, Cássia Fourreaux, Cecília Conde, Celina Lyra, Cedoc/Funarte, Cinemateca do MAM, Claudia Netto, Cristiana Isidoro, CTAC/Funarte, Dina Sfat (família), Duse Nacaratti (família), Editora Três, Eduardo Coutinho, Eduardo Tornaghi, Elke Maravilha, Fabiano Canosa, Fabio Junqueira (família), Fafá de Belém, Fernando Marés, Filomena Chiaradia, Geraldo Melo, Guga Melgar, Herson Capri, Isabel Ribeiro (família), Ivan de Albuquerque (família), Ivone Hoffmann, Jardel Filho (família), Joelma Ismael, *Jornal do Brasil*, José Antônio, Luis, Maria, Flora e Joaquim Bulcão, José Dias, Jose Luiz Ripper, Nair Ripper e Lucas Ripper, José Mayer, José Wilker, Julio Bressane, Katia Bronstein, Leon Hirszman (família), Ludoval Campos, Luiza Buarque, Marcos Faria (família), Margot Bitencourt, Maria Bethânia, Marília Pera, Mário Borges, Memorial Norma Suely, Natal Luiz, Nelson Nardotti, Nelson Pereira dos Santos, Ney Robson, Nildo Parente, Norma Suely (família), O Tablado, Oswaldo Carvalho, Paulo Jabur, Paulo José, Paulo Medeiros, Pietro Mario, Revista Filme Cultura, Rosita Thomaz Lopes (família), Ruth Escobar, Sergio Silveira, Silvia Aderne, Simone, Suzana Faini, Sylvia Bandeira, Teresa Souza, Thais Portinho, a todos os que colaboraram com esta publicação e, especialmente, a Luiz Carlos Mendes Ripper

Os croquis e manuscritos constantes desta publicação são de autoria de Luiz Carlos Mendes Ripper.

Todos os esforços foram efetivados para a obtenção das autorizações de uso e cessão de direitos de imagens. Aos fotografados, autores e editores que não conseguimos identificar ou contatar, pedimos que manifestem sua aquiescência e nos comprometemos a sanar este lapso em eventuais edições futuras.

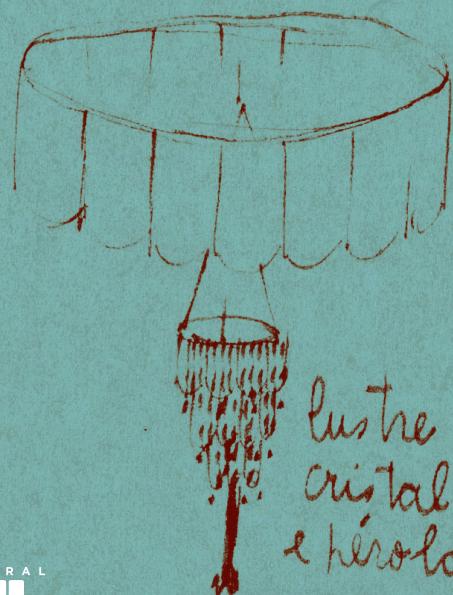
Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro
pela Fundação Nacional de Artes – Funarte
e impresso na Edigráfica no segundo semestre de 2015
com arquivos fornecidos pela Funarte.

O cenógrafo Luiz Carlos Mendes Ripper, artista múltiplo, educador e pensador das artes e técnicas da cena, “griô das imagens”, rompe com barreiras nos espaços, nas relações entre as diferentes frentes de criação e produção, impregnando de poesia os lugares por onde passa. As narrativas presentes nas imagens que Ripper leva para os palcos e para as telas, e nas histórias contadas pelos que as acolhem, traçam um desenho do artista, reinaugurando-o como ele reinaurava o palco a cada cenografia.

“A cenografia deve ser espaço em mutação, porque o mundo real tem, pra mim, a dinâmica dentro da estática. E para que se dê cada mudança, tem que correr sangue. [...] Na cenografia as áreas e os volumes devem ser tão capazes de transmutação quanto a palavra e a emoção da palavra, porque a razão aí passa a ser a razão poética. Por isso eu me salvo quando crio.”

Luiz Carlos Mendes Ripper

avatare é a celebração da fisionomia
divina da natureza onde
se manifesta o grande ciclo
o infinito do ciclo
do nascimento a eternidade do ciclo
amor e morte
sausa, saute, e laudate onde é importante
discernir se a alegria ou a fúria que
bezeu saiu de nossa boca os mesmos
gestos.



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA