

**Luis Carlos Ripper na cenografia cinematográfica brasileira: a
criação de uma identidade visual nacional**

**Luis Carlos Ripper set design in brazilian film: the creation of a
national identity**

Elizabeth Motta Jacob

Resumo

Este estudo discorre sobre a importância do trabalho de Luiz Carlos Ripper para a consolidação de uma imagética cinematográfica tradutora do imaginário Nacional Brasileiro no período que abrange as décadas de 60 a 80. Sua importância transcende a eficiência técnica se revelando conceitualmente forte, fundamental tanto para a consolidação e afirmação do papel do Diretor de Arte no Brasil quanto pela criação de uma visualidade francamente Brasileira. Visamos então compreender o movimento que permite a consolidação de uma visualidade entendida pelos agentes sociais da época analisada, como uma imagem reveladora da nacionalidade brasileira, apoiada em valores identitários expressos plástica e conceitualmente com o uso de materiais alternativos e total autonomia em relação aos padrões do cinema hegemônico.

Palavras-chave | Visualidade | Direção de Arte | Cinema Brasileiro

Abstract

This study discusses the importance of Luiz Carlos Ripper work for the consolidation of cinematic imagery of Brazilian national imaginary in the period covering the '60 to '80. His importance transcends the technical efficiency unfolding strong conceptually fundamentals both for the consolidation and affirmation of the role of Art Director in Brazil and the creation of a Brazilian visual imagery. We aim to understand the movement which then allows the consolidation of a visual understood by social agents at the time considered as a revealing picture of Brazilian nationality. We understand the importance of Luis Carlos Ripper research of the identity values and his capacity to express plastic and conceptually with the use of alternative materials and complete autonomy in relation to the standards of hegemonic cinema.

Key-words | Visuality | Art Direction | Cinema Brasileiro

Elizabeth Jacob é Professora do Departamento de Comunicação Visual EBA / UFRJ. Doutora em Teatro / UNIRIO, Mestre em Comunicação Social / Audiovisual, UFF, possui DEA em Estética pela Sorbonne Paris I. Foi coordenadora da área de Direção de Arte e do Curso de Pós-graduação em Direção de Arte da UNESA. Desenvolve trabalhos na área da construção da visualidade e da espacialidade no cinema e nas artes visuais em geral.

Elizabeth Jacob is Adjunct Professor at the Department of Visual communication EBA/UFRJ. PhD in theatre/UNIRIO, master in Audiovisual media/, UFF , She holds a DEA in Aesthetics at the Sorbonne Paris I was coordinator of the art direction and the postgraduate course in art direction of UNESA. Develops works in the field of construction of visuality and spatiality in cinema and in Visual Arts in general.

Luis Carlos Ripper na cenografia cinematográfica brasileira: a criação de uma identidade visual nacional

Elizabeth Motta Jacob

Pretendemos com este estudo discorrer sobre a importância do trabalho do Diretor de Arte Luiz Carlos Ripper para a consolidação de uma imagética cinematográfica tradutora do imaginário Nacional Brasileiro.

A obra de Ripper é bastante extensa e significativa Sua importância transcende a eficiência técnica se revelando conceitualmente fértil e forte e, a nosso ver, fundamental tanto para a consolidação e afirmação do papel do Diretor de Arte¹ no Brasil quanto pela criação de uma visualidade francamente Brasileira.

Sua carreira no cinema é extensa, ele realizou 16 longa metragens com grandes diretores do Cinema Nacionais sendo 13 deles realizados entre 1967 e 1971². Neste trabalho intenso de profunda dedicação a arte, ele deixou marcas importantes de sua visão de brasilidade. Visamos então compreender o movimento que permite a consolidação de uma visualidade entendida pelos agentes sociais da época analisada, como uma imagem reveladora da nacionalidade brasileira, apoiada em valores identitários.

¹ Seu trabalho se desenvolveu em um momento em que o campo da Direção de Arte não estava consolidado da forma que se entende hoje. As denominações de *Diretor de arte* e *Desenhista de produção* não eram empregadas no Brasil, mas a abrangência de seu trabalho consolidou sua posição de tal maneira que este título lhe é conferido até mesmo em sites como o IMDB.

² Em 1967, Ripper atuou como diretor de arte, desenhista de produção e cenógrafo no filme *Cara a Cara* de Julio Bressane *El Justicero* de Nelson Pereira dos Santos onde realiza as funções hoje atribuídas ao diretor de arte, cenógrafo e figurinista. Em 1968, Ripper realizou a Direção de Arte de *Balada da página três*, de Luiz Rosemberg Junior, *Papai Trapalhão* de Victor Lima. e *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos, no qual é responsável pela cenografia e co-roteirista. Em 1969, faz a assistência de direção de Walter Lima Junior em *Brasil ano 2000*. Realizou a Direção de Arte de *Os herdeiros*, de Carlos Diegues, *Pindorama* de Arnaldo Jabor, em 1970. e os figurinos e cenários de *Azyllo muito louco* de Nelson Pereira dos Santos. Fez ainda eos figurinos de *A vingança dos doze* de Marcos Farias. Em 1971 assume a Direção de Arte e figurinos de *São Bernardo* de Leon Hirszman, os figurinos de *Faustão* de Eduardo Coutinho, em 1971 e oi consultor etnográfico do filme *Como era gostoso o meu Francês* de Nelson Pereira dos Santos. Neste caso Ripper interrompe sua atuação no cinema, voltando em 1976, como figurinista em *Xica da Silva* de Cacá Diegues. Após nova pausa em suas atuações no cinema, realiza o figurino e os cenários de *Quilombo* de Carlos Diegues no ano de 1984. A fonte das funções creditadas é o IMDB, nos créditos aparecem apenas as nomenclaturas de figurinista, cenógrafo ou consultor etnográfico conforme o caso. Devido ao tipo de trabalho realizado por Ripper resolvemos considerar a nomenclatura adotada pelo IMDB.

A noção de identidade nacional é bastante evidenciada nas pesquisas e nos resultados estéticos e formais de Ripper no sentido de perceber os processos mentais e ideológicos que se refletem diretamente nas práticas sociais. A revalorização da cultura e da tradição é fundamental no processo de afirmação de uma imagem nacional.

Em nosso constante comportamento com relação ao passado, o que está realmente em questão não é o distanciamento nem a liberdade com relação ao transmitido. Ao contrário, encontramos-nos sempre inseridos na tradição, e essa não é uma inserção objetiva, como se o que a tradição nos diz pudesse ser pensado como estranho ou alheio; trata-se sempre de algo próprio, modelo e intimidação, um reconhecer a si mesmos no qual o juízo histórico posteriormente não verá tanto um conhecimento, mas uma transformação espontânea e imperceptível da tradição (GADAMER, 2008,p.374).

Entendemos que as sociedades têm sobre si uma consciência dependente das representações ideológicas construídas por meio das manifestações culturais que criam e interpretam o imaginário nacional. Esta experiência se dá num longo processo que transcende a experiência individual, por isso as interpretações sobre a nação dependem da elaboração cultural que se realiza no tempo.

Neste sentido, o processo de apropriação dos materiais locais, e a profunda percepção de Ripper da riqueza e da diversidade da cultura brasileira foram fundamentais na construção de uma visualidade capaz de traduzir a essência da brasilidade e valorizar os traços identitários desta nação.

[...] neste caso a tradição não se apresenta como proveniente de uma mesma fonte [...], mas se caracteriza pela sua pluralidade. A cultura popular é heterogênea, as diferentes manifestações folclóricas [...] não partilham um mesmo traço comum, tampouco se inserem no interior de um sistema único. Gramsci tem razão ao considerá-la como fragmentada, na realidade ela se [...] compõe de pedaços

heteróclitos de uma herança tradicional. A cultura popular é plural, e seria talvez mais adequado falarmos de culturas populares. No entanto, se tomarmos como ponto de partida cada evento folclórico em particular (um reizado, uma congada), a comparação com os cultos afro-brasileiros é legítima. A memória de um fato folclórico existe enquanto tradição, e se encarna no grupo social que a suporta. É através das sucessivas apresentações teatrais que ela é realimentada. Isso significa que os grupos folclóricos encenam uma peça de enredo único que constitui sua memória coletiva; a tradição é mantida pelo esforço das celebrações sucessivas, como no caso dos ritos afro-brasileiros (...). A memória popular (seria mais correto colocar no plural) deve portanto se transformar em vivência, pois somente desta forma fica assegurada a sua permanência através das representações teatrais (ORTIZ, 2003, p.135).

Valorizando assim o que é próprio de nossa cultura Ripper atuava no sentido oposto ao que domina as sociedades hoje denominadas *em desenvolvimento*. Estas tendem a possuir uma imagem fragilizada e desvalorizada de sua própria cultura, referidas que se tornam às práticas exercidas nas sociedades hegemônicas que constituem o centro do capitalismo. O Trabalho de Ripper ao contrário age reposicionando os valores culturais e trabalhando no sentido de construir uma consciência de si, enquanto nação.

O cinema em particular é um agente importante na construção de uma identidade nacional e, no período considerado por nosso estudo, seus agentes realizadores tinham plena consciência deste papel.

O cinema reafirma pelos signos e valores que constrói e expõe a particularidade de sociedade que o produziu. A importância da tradição, com diria Gadamer, fundamenta esse processo. Esta particularidade se assenta sob o conjunto de significações particulares que uma sociedade é capaz de produzir. É isso que constitui a sua unicidade.

O que unifica uma sociedade é a unidade de seu mundo de significações. O que permite pensá-la em sua *ecceidade*, com esta sociedade e não outra é a particularidade ou a especificidade de seu mundo de significações enquanto instituição *deste* magma de significações imaginárias sociais, organizando assim e não diferentemente. – Torna-se logo evidente que uma sociedade dada não é, e não pode ser, um objeto distinto e definido, nem um sistema quaisquer de tais objetos – já que tal não é o modo de ser das significações (Castoriades, 2007, p.404).

Devemos perceber o cinema como um produto cultural inserido em um determinado contexto sócio-cultural. Neste sentido a produção cinematográfica cumpre um papel muito importante na medida em que o filme é uma escritura na qual a sociedade que a produziu é de algum modo revelada. Todo o referente da tradição se expressa nas visualidades assim construídas e nas narrativas consolidadas.

Deste modo o desapego apresentado pelo cinema do período pelos procedimentos estéticos e produtivos do cinema hegemônico vinha no sentido de criar uma formatação estética, conceitual e política capaz de revelar as peculiaridades da cultura brasileira.

Entendido como meio de difusão da cultura de um país o cinema nacional buscou criar uma imagética capaz de tornar reconhecível a sua produção pela identidade veiculada.

Boa parte dos diretores com os quais Ripper trabalhou fazem parte do chamado Cinema Novo. Havia neste grupo de artistas a preocupação em se afastar dos valores estéticos internacionais pretendendo criar uma imagem para o Brasil que desse conta de suas particularidades e diversidade. Pretendiam ainda construir um cinema ancorado na realidade brasileira, capaz de expressar as aflições geradas pela pobreza e pela fome. Para este movimento, o cinema devia ser capaz de despertar a burguesia, criando nesta, a consciência da injustiça social e um sentimento de revolta contra ela.

O cinema criado então era marcado por uma estética inspirada em modelos transgressores de representação, o que acabou por se transformar numa marca discursiva do cinema nacional, além de se constituir enquanto base para a representação imagética do Brasil e dos brasileiros.

[...] há a questão do dialogo obra-público, palco de uma dialética específica: naquele momento, é acirrado o debate sobre a linguagem (adaptá-la ou não aos parâmetros de mercado?), e os cineastas sabem ser imperativa uma resposta face à ausência de comunicação com o grande público. A eficiência no mercado como um valor fora questionada no início dos anos 60, quando a idéia do cinema de autor ganhara uma formulação anti-industrial e uma proposta de cinema político tornara opostos arte e comércio. No final da década, [...], a mesma eficiência foi um dos elementos divisores na polêmica que envolveu cineastas do Cinema Novo e uma nova geração que exigia a continuidade de uma estética da violência, de um cinema mais empenhado na expressão radical do autor do que nas concessões viabilizadoras dos filmes como mercadoria. A par do clima ideológico, rico em militância e contestação, a geração então emergente vivia um quadro de custos de produção onde ainda era possível o curta-metragem amador [...] e o longa "artesanal" de baixíssimo orçamento, sem o pesado financiamento estatal que os estratégias políticos tornariam norma no cinema "independente" dos anos 70, até o colapso do modelo Embrafilme. Ou seja, o debate do cinema se fazia dentro de condições adversas (políticas e econômicas), porém ainda longe da asfixia característica dos anos recentes. As idéias podiam ter maior peso, os projetos maior *élan*, o cineasta mais confiança (e muitas vezes mais ilusão) quanto ao poder de sua intervenção. Foi um período em que o debate e militância favoreceram a criação de formas e "modos de produção" alternativos, o que permitiu a sucessão de experiências que aliaram cinema brasileiro e

modernidade estética, apesar do quadro de subdesenvolvimento técnico-econômico e do regime político conservador (Xavier, 2001, p.10).

Podemos perceber então, que rupturas importantes ocorreram neste processo de formação de uma cultura imagética brasileira fortemente inspirada nos elementos conceituais desenvolvidos pela *Nouvelle Vague* francesa e pelo Neo Realismo italiano.

Com relação a estas correntes alguns aspectos vão influenciar muito fortemente a produção que se consolidará no cinema novo brasileiro.

[...] Na Europa do pós-guerra as produções do neo-realismo italiano já apresentavam uma imagem mais crua, naturalista, imposta pela filmagem em locações, fora do estúdio. Os meios escassos e a falta de recursos técnicos definiram um novo visual, adotado a contra-gosto pelos fotógrafos convencionais da época. O fotógrafo G. R. Aldo, convidado por Visconti a fotografar *La Terra trema* (Luchino Visconti, 1948), mudou este enfoque, ao adotar deliberadamente um estilo realista, que era resultado não mais de uma precariedade, mas de uma concepção visual absolutamente nova, a partir do seguinte pressuposto técnico: a troca do estúdio por um décor natural cria uma inversão do ponto de vista da técnica de iluminação - no estúdio a luz é projetada sobre a cena a partir de refletores fixados nos trilhos acima do cenário; num cenário natural, com teto e paredes, as luzes são projetadas de baixo contra o teto, proporcionando uma luz indireta, por rebatimento. O resultado é uma luz difusa, mais uniforme. A luz principal podia vir de uma janela, dando à cena, então, um aspecto o mais realista possível. Aldo foi um precursor, que influenciou a imagem de todo cinema a partir daí (Almédros, 1990, pg.13). Esta influência se fez sentir mais fortemente na *Nouvelle Vague* na França. Raoul Coutard, fotógrafo de Godard, foi um dos primeiros a adotar estas novas concepções fotográficas, como a iluminação por reflexão,

sem sombras marcadas. Tratava-se de um *parti-pris* antiestetizante, em que todo aquele trabalho de filigranas, de luzes e sombras trabalhadas, foi rejeitado (Baungarten, 2006, p.21).

Neste sentido houveram mudanças estéticas importantes buscando um cinema de caráter autoral, de baixo orçamento e com a renovação da linguagem e da forma, se constituindo então enquanto uma ferramenta política e poética. Isso implicou num tratamento novo e particular dos sons e das imagens. Esta tinha como marca a dominância do emprego das películas preto e branco tratadas com contrastes extremados, o uso de longos planos seqüência e o emprego da câmera na mão. Este estilo acabou consolidado numa nova linguagem cinematográfica aonde se buscava revelar a sociedade brasileira para si própria, buscando temas nacionais e apresentando, grosso modo, uma temática popular, se afirmando enquanto uma produção genuinamente brasileira.

Esta nova tratativa conceitual não poderia ser composta sem o trabalho da Direção de Arte apontando para novas visualidades e definindo espacialidades inovadoras.

Neste sentido também ressaltamos o valor da obra de Ripper cujo repertório plástico empregado na criação das imagens tem papel fundamental no sentido de romper com a estética realista/ilusionista dominante no cinema hegemônico. Nota-se então que a afirmação de Ripper na concepção plástica dos filmes foi fundamental colaborando para o entendimento da plasticidade do filme como elemento fundamental na estruturação da imagem no cinema.

Luis Carlos Ripper destacou-se neste processo, atuando até meados da década de 1980 no cinema. Desde muito jovem afeito as idéias de construção de um novo cinema, dada a proximidade com Nelson Pereira dos Santos, realizou ao longo de sua carreira um trabalho exuberante cuja eloquência nos toca plástica e sensorialmente.

Eu acho que no fundo [...], desde Brasília, ele ficou muito simpático as propostas de cinema brasileiro, ele tem essa identidade (com o Brasil), coisa que eu fazia desde o meu

primeiro filme. Ele foi muito importante porque ele deu o caminho da imagem. Da existência desse cinema (brasileiro), disso tudo em outros espaços, seja na arquitetura, seja na pintura, seja na arte decoração, ele fez esta contribuição fantástica para o meu filme. Ele sabia onde encontrar aquilo pronto, ou já encaminhado, ou no mesmo sentido, com os mesmos objetivos, a mesma linha de ação, digamos assim. E depois, não foi só comigo mas ele fez isso em outros filmes e, principalmente no teatro (Santos, 2008).

Exercendo o trabalho de Diretor de Arte em um período em este campo de atuação não estava definido no cinema brasileiro, Ripper abriu veredas para a construção de um universo plástico, mágico, lúdico com soluções muitas vezes deformadoras, alegóricas ou simbólicas.

Ripper percebeu que na construção da obra de arte a substancialidade da sua produção e as instâncias de representação são inseparáveis e que é, no exercício da representação que surge a identidade e a unidade de uma configuração. Com isso queremos dizer que a representação faz parte da essência da obra realizada e por mais desfigurada que a representação possa ser, revela-se em sua essência. O que estabelece vínculos entre a sociedade representada e a representação é o fato de nesta estar contida a referência para a sua configuração, derivando padrões plásticos e estéticos geradores de identidades.

A fim de compreender o processo de criação da visualidade proposta por Ripper é necessário, portanto, analisar os pontos de ruptura com os padrões estéticos do cinema hegemônico e a lógica de criação visual então realizada. É necessário que percebamos também de que forma se delinea, no espectro dos possíveis, esta ordenação visual capaz de atender a ânsia de ineditismo e originalidade, a ruptura com a tradição imagética internacional e síntese visual e espacial dos valores culturais brasileiros.

Percebemos em Ripper a figura de um mediador simbólico que, estabelecendo vínculos com a tradição brasileira seja no que tange as manifestações populares, seja no relacionamento destas com setores intelectualizados da sociedade, resignifica estes vínculos e os realoca num

universo plástico da cultura nacional. É, é através desta mediação que a sua obra se torna representação.

Ripper baseou seu trabalho nas referências culturais de nosso país, de maneira criativa e genuína conseguindo misturar elementos da cultura popular, diferentes referências religiosas, as leituras modernistas e tropicalistas da tradição popular brasileira, e cultura erudita.

Cabe ressaltar seu gosto pela pesquisa de materiais que - em um momento em que as preocupações com a ecologia e a preservação das riquezas naturais ainda não estavam na ordem do dia- se voltou para o barro, sementes, conchas, cipós, raízes, entre outros materiais naturais, mesclando-as com sedas e brocados de forma a construir um universo rico de imagens cores e texturas. Desta forma Ripper compoz uma tradução multicolorida de um Brasil de contrastes e de sólidos valores identitários.

A pesquisa formal de Ripper atravessa os valores de construção imagética do cinema hegemônico rompendo com seus parâmetros. A imagem produzida nada tem de asséptica e escapa a formulação contida da imagem. Novos padrões estão sendo então consolidados e, com isso, um novo padrão estético se afirma fundado em uma universalidade nacional, aparada nos valores nacionais de sentido.

Compreendemos como o cerne da obra de Ripper a construção visual deste Brasil bem particular em suas manifestações plásticas porque culturais e analisamos as âncoras teóricas que o baseiam. Tudo na sua obra acena para além de si mesmo de forma consistente remetendo a especificidade nacional.

[...] A obra de arte é a existência da própria "idéia", e não, por assim dizer, que significaria uma "idéia que se teria de procurar" ao lado da obra de arte, a criação do gênio é precisamente que seu significado reside no próprio fenômeno e não venha a ser introduzido arbitrariamente nele (Gadamer, 2008, p.126).

Deste modo, Ripper vai buscar para a construção das diferentes visualidades que concebe, elementos constitutivos da cultura popular

reorganizando-os de forma politicamente contundente pela irreverência visual, pela densidade simbólica, pelo recurso as símbolo e a alegoria.

Embora seja duvidoso se podemos falar de conhecimento no âmbito do gosto estético, e embora seja certo que o juízo estético não permite julgar por conceitos, podemos afirmar que o gosto estético define uma necessidade de determinação universal, mesmo que o gosto seja sensorial e não conceitual. Por isso, o verdadeiro sentido comum, diz Kant, é o gosto (Gadamer, 2008, p.73).

Deste modo nova universalidade deve ser constituída. São os valores da terra, da cultura brasileira em suas diferentes manifestações populares, são os materiais fornecidos pela natureza, as técnicas de produção artística que vão lhe interessar.

Como artista, Ripper desempenha o papel de intelectual articulando, redesenhando no campo plástico um projeto político mais amplo. As raízes do Brasil, as diversas manifestações culturais encontram nova expressão nas imagens sustentadas que Ripper produz. A busca de Ripper está na liberdade de criação, na fluidez de seu imaginário brotam idéias, cores e luzes que são em síntese a liberdade do Brasil.

A luminosidade [...], tudo ele fazia pensando na luz, na incidência da luz, numa forma de fazer o espetáculo crescer. Cada momento de cena era uma explosão, uma explosão, parecia um calidoscópio, sempre tudo dele era assim, tudo para cima, mas não em termos de volumetria, mas em termos de luminosidade, intensidade, cor. Era como se fosse uma flor se abrindo, era sempre assim em termos de luminosidade, em termos de intensidade. Nada era para dentro (Dias, 2008).

Sua arte se imprime em seu corpo e em sua vida correndo riscos, com cores, turbantes e túnicas exuberantes num momento em que a repressão política atingia o cotidiano dos cidadãos brasileiros tentando barrar atitudes pessoais que quebrassem os valores burgueses de moralidade e padrões comportamentais. E, pacificamente, entre um arroubo

e outro, construiu uma imagem forte de brasilidade que o coloca na história do cinema brasileiro como pioneiro no campo da Direção de Arte construindo uma nova visualidade que tem a cara, a cor e a exuberância do Brasil.

É a coisa rica da terra brasileira, [...] quantidade, tem muito isso, essa quantidade de espécies. A natureza é muito rica. A gente é que bota a coisa assim pouquinho, pequenininha [...]. O Luis Carlos ia até onde ele poderia, não é aquela arte (barroca), mas poderia ser a arte barroca. Que pega até o último detalhe. Ele detalhava muito (Ripper, 2008).

Artista, artesão, Ripper consolidou uma obra que trabalha os elementos naturais e orgânicos como elementos plásticos e que deve ser olhada com atenção. Os produtos prontos, acabados, industrializados não eram o foco de seu interesse. Sua arte estava muito calcada no *fazer*, um fazer nacional nascido das práticas populares, re-equacionando assim um jogo de formas que o transcendeu.

Ele tinha um processo onde ele fazia aquele esquema todo, fazia uns desenhos, fazia uns mapas da cabeça dele, não é como uma decupagem como a gente faz hoje, uma análise de arte. Hoje, ao fazer uma Direção de Arte você faz primeiro todo um levantamento, a análise técnica de arte, aí você começa a trabalhar ali. O Ripper tinha uma decupagem que era o processo dele, era ele Ripper trabalhando com um grupo. Ele reunia, congregava um série de pessoas todos artesãos, com habilidades também, tanto alfaiates, o dresser, todo mundo ali com ele, os aderecistas, todo mundo ali com ele trabalhando. Ele botava a mão na massa, explicava o que queria era muito isso, então (Dias, 2008).

Ripper ao trabalhar com os elementos naturais fundou os pilares de uma consciência ecológica que hoje começa a se afirmar. Sua busca dos materiais da natureza, a recusa ao industrializado, sua preocupação com a integração com a terra e seus simbolismos – fertilidade, exuberância - se tornaram contemporaneamente bandeiras de muitos grupos, mais no momento político em que Ripper construiu sua carreira no cinema era uma

só estrela na constelação política nacional. Seu brilho está registrado no celulóide e nele permanecerá lembrando o brilho, a eloquência e vitalidade que cores, luzes, frutos podem ter e sua importância na imagética e no imaginário nacionais.

[Ele usava] tudo da natureza, acho que ele tinha razão, hoje a gente trabalha muito com a coisa sintética, tudo vem do petróleo, tudo, é uma loucura. E o Ripper trabalhava muito com as coisas da terra. Porque na verdade o que mantém o homem é a terra, é o que vem da terra, que nos deixa vivo. Ele tinha razão quando ele usava os elementos da terra, quando ele usava fibra vegetal para fazer as coisas. Ele tinha muito isso, usava o material derivado da terra então até a cor. Eu me lembro dele usando o urucum para fazer o vermelho, como se ele fosse um índio, trabalhando como um índio. Ele tinha isso ele buscava sempre a coisa dos produtos derivados da terra. Como ele usava fibra vegetal, como ele usava tecido, o próprio tecido de algodão. Esteira de taboa, fibra de taboa, fibra de palmeira, tudo isso. Ele gostava muito dessas coisas, (tinha) uma ligação forte, tirava partido de tudo que fosse... o tecido que ele usava, ele trabalhava o tecido aí você olhava e dizia: -Gente esse tecido deve ter sido caríssimo. Como é que é isso? Aí você chegava perto e ele tinha feito um trabalho de pintura, uma coisa, era um algodãozinho vagabundo mas que era um algodãozinho que não era uma coisa industrializada (Dias, 2008).

Na sua busca estética são então os valores da terra, os modos de fazer populares, a tradição do povo brasileiro, a abundância da terra e a riqueza da cultura popular que serão valorizados. Isso, no entanto não é um fenômeno isolado ou novo, apenas assumiu em Ripper um caráter particularmente estético, plástico, gerador de um novo corpus imagético.

É importante entender que a temática nacional esteve para os intelectuais desde os fins do século XIX associada à cultura popular e esta a própria definição de povo, de povo brasileiro.

O conceito de povo que predominava junto aos intelectuais do final do século XIX era o da mistura racial, o brasileiro se apresentando como raça mestiça. Não é por acaso que Câmara Cascudo considera Sílvio Romero como um dos fundadores da tradição dos estudos folclóricos, ele na verdade procura encontrar na cultura popular os elementos que em princípio constituíram o homem brasileiro. Os escritos de Gilberto Freyre retomam, nos anos 30, as mesmas preocupações dos intelectuais do final do século. É bem verdade que os argumentos racistas que pontilham as análises de Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha são deixados de lado. Não obstante, o brasileiro será caracterizado como o homem sincrético, produto do cruzamento de três culturas distintas: a branca, a negra e a índia. O conceito de povo permanece, no entanto, relativamente próximo daquele elaborado anteriormente, uma vez que o brasileiro seria constituído por este elemento popular oriundo da miscigenação cultural. Identidade nacional e cultura popular se associam ainda aos movimentos políticos e intelectuais nos anos 50 e 60 que se propõem redefinir a problemática brasileira em termos de oposição ao colonialismo. Poderíamos ainda multiplicar os exemplos. O movimento modernista, que busca nos anos 20 uma identidade brasileira, se prolonga em Mário de Andrade em seus estudos sobre o folclore, e na sua tentativa de criar um Departamento de Culturas, que entre outros aspectos se volta para a cultura popular (Ortiz, 2003, p. 128-129).

Deste modo percebemos que Movimento Moderno não é, portanto o momento histórico no qual aparece pela primeira vez a necessidade de criar uma imagem artística de cunho nacional, mas sim como um momento em que o diálogo com as matrizes culturais européias são revisitadas, com a busca de uma autonomia da arte.

Cumpramos ressaltar, ainda como reforço às comparações entre os momentos sócio culturais da Europa da segunda metade

do XIX e do Brasil dos anos 1920 e 1930, que, se por um lado, o projeto inicial dos artistas brasileiros era de afirmar a autonomia da arte moderna no Brasil, por outro, esse projeto logo se mostraria permeável a uma preocupação política e ideológica mais ampla: a cultura brasileira. Mario de Andrade (*Macunaíma*), Oswald de Andrade (*Pau Brasil* e *Antropofagia*), Gilberto Freyre (*Casa Grande e Senzala*), Tarsila do Amaral (*Abaporu*), Di Cavalcante, Grupo Anta, Villa Lobos, Plínio Salgado, são alguns índices extremamente significativos de uma problemática de época que não deixou nenhuma das esferas culturais brasileiras incólume. Se o primeiro modernismo brasileiro (c. de 1917-1924) dedicou-se a suplantar o atraso e romper com o passadismo por meio de inovações estéticas derivadas do exterior, a segunda fase modernista (de 1924 em diante, e especialmente durante os anos 1930) dedicou-se à descoberta-invenção de uma brasilidade que muitas vezes passava pela negação do culto aos valores estrangeiros (Freitas, 2005, p. 197- 211).

De um modo geral, pode-se dizer que o modernismo aparece culturalmente como o ponto de partida da afirmação de uma arte nacional autônoma que visava construir uma imagem particular de nossa nacionalidade com relevo de suas especificidades.

A principal contribuição do movimento modernista para a arte brasileira foi a de lhe dar identidade própria, como afirma Zílio³. Essa intenção, apesar de não ser inédita, concentrava pela primeira vez um sentido coletivo que envolvia o conjunto mais importante da produção artística da época com programas teóricos e ações comuns.

Este fazer se expande em toda uma gama de resultados os mais ricos e variados. Em termos cinematográficos observamos no conjunto de filmes realizados por Ripper dois conjuntos de filmes que representam o Brasil em momentos distintos de sua história. Um deles tem como referente o período colonial e o outro trata do Brasil moderno, do momento de produção dos filmes, ou seja, de finais dos anos 60.

³ ZILIO, Carlos. Op.cit., p. 16.

É importante observar o peso simbólico da nossa tradição cultural no recorte que estabelecemos, pois ao dividir nestes dois eixos a obra considerada, estamos reescrevendo os passos dos modernistas em sua busca pela identidade nacional e pelo resgate da tradição.

Deste modo valorizamos o trajeto do cinema brasileiro na construção de sua imagética ancorada nos padrões artísticos intelectuais já consolidados traduzido-os numa dimensionalidade estética e plástica original.

Identificamos na abordagem de Ripper com o Brasil colonial e o Brasil moderno como duas partes de uma mesma gema que ele trabalha com o zelo de um ourives, com a exuberância de seu gênio.

A análise destes dois momentos de representação e o meios expressivos adotados nos contam do enorme esforço realizado por Ripper, no contexto de sua geração, para fundar uma visualidade brasileira. Em nosso entendimento este cinema explora a ritualização da tradição ao mesmo tempo em que, e pela sua própria natureza, se afirma como produto de história social tendendo a se projetar no futuro.

Nas obras referentes ao período Colonial fica claro o projeto de mudança da realidade nacional: o passado e o presente se interpenetram mantendo então viva a riqueza da tradição. O passado assim não é alijado de si mesmo, mas resignificado pelo discurso atualizador, pelo jogo das alegorias e pelo trabalho plástico.

Ele estudava, estudava a época, ele nunca chegava a alguma coisa por instinto, sentimento, ele tinha essa coisa de trabalho, de levantamento, como um antropólogo tem, um etnólogo. Infelizmente na época não existia muito esta acessória (que existe hoje), então a gente ia no museu de arte, aquele ali da Quinta da Boa Vista, fizemos estes trabalhos. Eu fazia uma parte com ele. Eu [...] conheço bem os processos de produção das coisas. As vezes a gente fazia mesmo, a gente chegava a fazer, ensinava o cara como fazer aquele objeto” (Ripper, 2008).

Ao lidar com o referente histórico, Ripper busca os processos produtivos, recria formas de fazer, encontrando na artesanaria a forma própria da construção de uma visualidade passada, rasgada pela eloquência do presente.

[...] Queríamos saber até o sistema construtivo das coisas. Aí eu ajudava muito ele porque eu sempre trabalhei com desenho industrial [...] e sempre me preocupei também com os processos, como as pessoas faziam as coisas. Isso é o mais importante ao meu ver, e o Luis Carlos acreditava nisso também. (É mais importante) o processo pelo qual a coisa foi feita do que a coisa final. Porque isso aparece mais. Mesmo que você não reconstitua a forma final, (esta) é muito episódica. Pode ter um broche assim como assado. Mas o processo dela é muito para aquela forma. Então, nós procurávamos reconstituir o processo. Se a coisa era artesanal, se a coisa fosse feita pela mão, ele procurava essa coisa. As pinturas, as tinturas que eram usadas, então havia essa preocupação. Infelizmente a imagem não tinha a mesma nitidez das de hoje. Então você perde muito (Ripper, 2008.)

Temos então nestes filmes localizados no período colonial. Uma análise da sociedade brasileira dos anos de sua produção atravessada pela construção de uma visualidade baseada em um imaginário historicizado. O referente histórico vai interessar a Ripper como recurso técnico para a resolução plástica de elementos cenográficos, de adereços e indumentária. O cerne de seu trabalho com o referente busca não a forma final, mas sim os processos que conduziram à produção da referida forma. Deste modo, o resultado obtido por Ripper se afasta do referente, afastando-se de pretensões "realistas".

Ripper brincava muito com a coisa do Brasil, da origem, por isso que ele extrapolava, na cor, na forma, mas sem perder a mão nunca... Ele sabia certinho até onde ele podia ir, se ele tinha alguma coisa para identificar em termos de época

em termos estilo, ele identificava dentro daquela loucura dele (Dias, 2008).

As cores exuberantes, os materiais e texturas empregados ressaltam uma imagem de Brasil em tudo de quente e tropical que esta nação evoca. A visualidade assim construída apoia-se nas visões de Brasil, do conagraamento das raças e os meneios nas transições para diferentes extratos sociais. A imagem é carnavalizada⁴ e rica em suas cores, seus frutos, suas flores, e especialmente, suas raças, traçando um painel de nossa estrutura social, fazendo uma leitura crítica da organização sócio político racial da nação.

Na cor e na forma. Você vê no desenho dele e na cor a brasilidade, a riqueza da cor. A força da cor e o trabalho, o tecido a renda, o trabalho de corte e montagem dos figurinos não é nunca uma coisa chapada. Não é feita simplesmente por uma costureira, quem fez aquilo ali é uma artesã, uma mestre, contramestre, uma pessoa que trabalha há 40 anos com agulha e linha. Que vai trabalhando aquela roupa, não com um objetivo simplesmente de que daqui a três semanas a gente tem filmar, não. É uma artesã, um trabalho escultural. E tudo nele era assim, qualquer pertence dos personagens você tem sempre uma relação, sempre, e muito forte. Entende? Tem sempre uma coisa muito puxada para a coisa religiosa, você percebe isso nitidamente. Não estou falando de religiosa em termos da coisa católica não, você percebe que tem uma coisa forte dramaticamente de outras seitas, outras, enfim, muito forte dele. Era um cara muito espiritualizado, muita energia (Dias, 2008).

Vemos então neste trabalho a apropriação do saber popular, do artesanato valorizado e resignificados além de um desejo de intervir na percepção que a sociedade tinha de si mesma e de sua história, vocação e destino. O cinema nacional deste período, em muitos casos, apresenta um desejo de afirmação desta cultura como uma grafia da sociedade, como

⁴ Utilizamos aqui a noção de carnavalização cunhada por Roberto da Matta. Veja especialmente seu livro DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rocco: Rio de Janeiro, 1997.

“verdade social” e universal. Este cinema atua, pela afetividade, aprofundando e dando corpo às vivências fundadoras da mitologia nacional ao mesmo tempo em que forma novas práticas consolidando propostas ideológicas.

A especificidade plástica dada pela Direção de Arte ganha eloquência no uso que Ripper faz dos meios expressivos que dispõe. Seus recursos conceituais, estéticos e plásticos são amplos sendo utilizados diferentes meios em cada um de seus filmes. Veremos em alguns filmes a fabulosa maestria do uso das cores, tecidos, brilhos⁵, exerce o papel que o grafismo⁶ vai ocupar em outro.

É significativo observar a articulação promovida por Ripper entre os recursos propriamente plásticos empregados com a narrativa dos filmes que, em sua grande maioria, tinham forte conteúdo político num momento de repressão e censura severas aos produtos culturais. A Direção de Arte joga então um peso fundamental na transmissão de subtextos, críticas, que não podiam ser feitas de forma explícita. A sutileza e, ao mesmo tempo, a eloquência das imagens jogaram papel significativo neste processo de dizer o que não podia ser dito.

O recurso à alegoria permite falar e criticar o Brasil num momento de repressão política. Esta assume no trabalho de Ripper uma visualidade que apela para os padrões imagéticos nacionais explorando-os intensamente. Em toda a sua obra, recortando todo o seu trabalho vemos uma teatralidade vigorosa capaz de forjar uma imagem, bem composta, criada com rigor estético e muita liberdade nos processos produtivos e criativos. Ripper experimenta “modos de fazer”, se envolve com a artesanaria e cria a vigorosa imagem do Brasil que permanecerá como signo de brasilidade.

A teatralidade está nos pertences, nos elementos da ação. A teatralidade está em quando ele tira partido e faz com que as coisas sejam manipuladas, nada está assim decorativo... Tem uma coisa decorativa aqui, outra ali... Nada, você não via nada de decorativo nos filmes do Ripper. Em termos de decoração, não existe este elemento decorativo. Existe, sim,

⁵ Ver especialmente “Xica da Silva” e “Quilombo” de Cacá Diegues

⁶ Ver especialmente “O Justiceiro” de Nelson Pereira dos Santos.

uma concepção plástica ambiental, isso é o que existe. Não a forma de reproduzir um determinado lugar: ah, é a sala da não sei o quê, vamos botar aqui uma poltrona e um sofazinho... Não é por aí. Ele determina a linguagem visual do filme. A teatralidade que eu falo aí é quando ele coloca os elementos que são os pertences de indumentária, os elementos que são utilizados pelos atores. Os atores tiram partido daquilo ali. Então tudo tem uma função, ali se determina basicamente o espaço cênico, se caracteriza a ação dramática. Através daquilo ali, ele compõe um quadro. Não um quadro fechado [...] mas ele amplia um grande quadro, ele transforma num mundo, sem estar preocupado com os planos, com os níveis de ação e sim com a composição toda, plástica ambiental do espaço, onde nada é gratuito. Aí, essa plástica ambiental determina não só a ação, não determina só a teatralidade do espaço, a função dos elementos, tudo tendo significado, tudo é feito com muito amor. E quando a pessoa faz a coisa com amor a coisa fica, você sente, percebe. E ele fazia com amor. E tenho certeza que as propostas dele podem ter sido surpresa para os diretores, mas depois a ficha caia. -Pô, esse cara tem razão "(Dias, 2008)".

O apelo à teatralidade por Ripper realizada vai permitir a dramatização crítica das cenas da vida cotidiana, mergulhando a arte na realidade social. Este tipo de representação visual quebra com a possibilidade do gozo puro da identificação, tão caro as representações do tipo realista.

Ocorre na obra de Ripper uma hipertrofia do signo estético com o objetivo de alcançar emoções e ações pré-determinadas pelo artista. O código de entendimento da obra passa a ser cifrado, alegórico, exigindo uma leitura ativa do espectador.

Baseamos nosso entendimento de alegoria na obra de Walter Benjamin⁷, tão bem condensada por Gagnebin, como podemos ver na citação abaixo:

Se o símbolo, na sua plenitude imediata, indica a utopia de uma evidencia do sentido, a alegoria extrai sua vida do abismo entre expressão e significação. Ela não tenta fazer desaparecer a falta de imediaticidade do conhecimento humana, mas se aprofunda ao cavar essa falha, ao tirar daí imagens sempre renovadas, pois nunca acabadas. Enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de preservar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como o seu nome indica, tende à unidade de ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque dela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido único. A linguagem alegórica extrai sua profusão de duas fontes que se juntam num mesmo rio de imagens: a tristeza, do *luto* provocado pela ausência de um referente último; da liberdade lúdica, do *jogo* que tal ausência acarreta para quem ousa inventar novas leis transitórias e novos sentidos efêmeros (Gagnebin, 1999, p.36-38).

No caso da obra de Ripper, em alguns filmes, o cinema passa a admitir a existência de uma grande lacuna entre a realidade e a representação, buscando formas alegóricas de apresentação plástica da realidade ficcional. Este cenógrafo vai então trazer para o cinema um clamor sensorial dentro do estatuto de visibilidade raro no cinema hegemônico.

O Brasil nasce assim nas paisagens, nos arranjos, nos cortes dos vestidos, nos belíssimos brocados e nos algodõezinhos pintados de forma artesanal e em série, criando os vínculos entre o passado e o presente.

⁷ BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion, 1985.

Entre a sociedade existente e a sociedade almejada. Aí, a eloquência das nossas frutas dá o cheiro que faltava ao meio cinematográfico, numa visualidade inovadora que valoriza os aspectos particulares desta nação tropical.

A força da natureza com suas cores, sabores, sensualidade plástica, exaltam a essência nacional e nossa cultura rica, pois miscigenada. Nestas obras a força da mistura das raças, o homem forte brasileiro, fica exaltada pela construção plástica proposta por Ripper.

Se observamos os filmes que tem o período colonial como referente, vemos que eles dialogam o tempo todo com a sociedade colonial, com a sociedade do momento em que foram produzidos e são interlocutores importantes na construção da imagética nacional em nossos dias, servindo de origem a novas visualidades, provocando e rompendo com os valores do cinema hegemônico até nossos dias.

No que concerne aos filmes urbanos, são os personagens em suas relações com a sociedade, seus conflitos com os valores adquiridos em sua formação de base, o contraste com a ideologia modernizadora e a fratura dos valores tradicionais que vão ser tematizados.

Pode-se notar que estes filmes se nutrem do impacto das mudanças dos valores sociais e apresentam um questionamento sincero do papel dos agentes sociais no processo de modernização. Esteticamente este Brasil moderno é revelado em suas contradições mais legítimas apresentando sua multiplicidade na apresentação da literatura de cordel em contraponto ao gravador de rolo, um dos signos modernos da época em questão.

Entre imagens do folclore nacional e a "cadeira mole" de Sérgio Rodrigues nasce a visualidade deste Brasil dos anos 1960. Ripper, mesmo ao risco de sua pele, se oferece intenso em plasticidades generosas em tudo o que realizou.

Os filmes considerados abordam diversos temas de forma contundente, tais como a clivagem social e a dificuldade que esta sociedade impõe nas trocas entre as diferentes classes. Revelam também as ambiguidades dos próprios personagens mergulhados na modernidade, mas filhos da tradição conservadora que os algema subjetivamente fechando

suas possibilidades de escolha. A imagem que Ripper constrói não perdoa nem condena ninguém, mas aponta todas as fragilidades discursivas no campo da política, do amor e do sexo, questões chave dos filmes analisados.

Na maioria dos filmes urbanos realizados por Ripper a cor não está presente. A imagem adquire eloquência nas belas locações, nos grafismos bem construídos e na paisagem brasileira. Ripper constrói então, uma espacialidade fortemente marcada por tudo que fundamenta a nossa tradição. Assim, ao lado dos arranjos de cebola e um piano que boia no mar vemos a exuberante arquitetura de Roberto Cruz e as obras de artistas plásticos eminentes na cultura moderna brasileira⁸.

No trabalho de Ripper, um dos pioneiros na construção do campo da direção de Arte no Brasil, vemos aflorar a pungência das formas brasileiras e a visualidade produzida comunga com as diversas identidades nacionais que ele primorosamente agencia.

Queremos ainda ressaltar que e o material com qual o artista trabalha e a reformulação do tema escolhido não são resultantes de seu livre-arbítrio, nem mera expressão de sua interioridade. O artista fala a alguém e dirige-se a ele buscando causar-lhe efeito. Ele mesmo se encontra inserido nas tradições de seu público e com este congrega. Como indivíduo ele não precisa saber o que expressa a sua obra, mas é sempre ao seu próprio mundo, no qual ele se vê remetido de modo autêntico, que ele se reconhece mais profundamente. Persiste assim uma continuidade de sentido que liga a obra com o mundo de sua existência, instável, mutante.

Entendemos que apreender a trajetória de Ripper, sua obra e seu contexto, traz a luz o papel da Direção de Arte na consubstanciação do cinema nacional como marco de diálogo e síntese entre tradição e transformação social, entre o Brasil fragmentado entre sua historicidade cultural e os novos modelos culturais e valorativos advindos de culturas internacionalmente hegemônicas. Apreender este passado ainda tão recente abre janelas para a compreensão dos rasgos fundamentais do presente e do

⁸ Veja "Fome de amor" de Nelson Pereira dos Santos e "O justiceiro" do mesmo realizador.

porvir imediato, onde ao mesmo tempo estamos imersos e onde plasmamos nossa própria contribuição para os novos cenários que irão se suceder.

Referências

CASTORIADIS, Cornélius. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e terra, 2007.

BUNGARTEN, Vera. *A fotografia cinematográfica brasileira: expressão de uma identidade*. 2006. Dissertação (Mestrado em Ciências da Arte). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis*. Para uma sociologia do dilema brasileiro. Rocco: Rio de Janeiro, 1997.

DIAS, José. [Entrevista a Elizabeth Motta Jacob]. UNIRIO, Rio de Janeiro, 8 out. 2008.

RIPPER, José. [Entrevista a Elizabeth Motta Jacob]. Laboratório de Bambus PUC-RJ, Rio de Janeiro, 10 set. 2008.

FREITAS, Arthur. *A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito*. *Artcultura*, Uberlândia, jul – dez 2005. V. 7, n. 11, p. 197-211.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I*. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira & identidade nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

XAVIER, Ismail. *O cinema moderno*. São Paulo: Paz e terra, 2001.

SANTOS, Nelson Pereira dos. [Entrevista a Elizabeth Motta Jacob]. Academia Brasileira de Letras, set. 2008.