

LUIZ CARLOS MENDES RIPPER PARA ALÉM DA
CENOGRAFIA: A EDUCAÇÃO PARA E POR MEIO DAS ARTES

BEYOND SCENOGRAPHY: LUIZ CARLOS MENDES RIPPER
AND THE EDUCATION THROUGH ARTS

Heloisa Lyra Bulcão (UCAM)

Resumo

A atuação de Luiz Carlos Mendes Ripper como educador, sempre diretamente vinculada a sua atuação artística como cenógrafo de teatro e cinema e como encenador, é apresentada sob uma ótica sociológica, não desligada de suas vertentes artísticas e espirituais. O artigo aborda as perspectivas de Ripper em suas iniciativas artísticas, teóricas e educativas, levantando a atualidade de sua atuação para o desenvolvimento das artes e para o desenvolvimento social.

Palavras-chave | Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996) | arte e educação | educação e sociedade

Abstract

Luiz Carlos Mendes Ripper's actions as an educator, always directly linked to his artistic participation as a theatrical and cinema scenographer and as a stage director, is presented under a sociological view, not unlinked from his artistic and spiritual actions. The article discusses Ripper's prospects in his artistic, educational and theoretical initiatives, raising the contemporaneity of his performances for the arts and social development nowadays.

Keywords | Luiz Carlos Mendes Ripper (1943/1996) | arts and education | education and society

Heloisa Lyra Bulcão é cenógrafa e designer, Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC-UNIRIO. Graduada em Desenho Industrial pela ESDI, onde desenvolveu projeto de sistema modular para cenografia, e Mestre pela COPPE/UFRJ, quando pesquisou sobre os processos de criação de materiais para campanhas educativas, atualmente é Professora de Cenografia na Universidade Candido Mendes e pesquisadora do Laboratório de Investigação cenográfica - LINCE, Laboratório de extensão da UNIRIO.

Heloisa Lyra Bulcão is a designer graduated at ESDI and a stage designer that holds a PHD in Theatre from UNIRIO. She is actually adjunct scenography professor at Candido Mendes University and affiliated to the Laboratory of scenic investigations (LINCE) at UNIRIO.

Luiz Carlos Mendes Ripper para além da cenografia: a educação para e por meio das artes

Heloisa Lyra Bulcão

Este estudo sobre Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996), profissional das artes cênicas e do cinema, contemplado com diversas premiações como cenógrafo, figurinista, encenador teatral e diretor de arte, traz em si o compromisso de apresentar, aos que não o conheceram para além de sua trajetória artística, sua atuação em outros campos. O cenógrafo teve presença marcante, ampla, diversificada e multifacetada nos debates sobre a linguagem e as metodologias cenográficas, na educação para as artes e no aprofundamento e difusão dos conhecimentos técnicos e artísticos, especialmente nas artes cênicas.

A vivência que tive de trabalhar por dois anos com Ripper, em meio às suas iniciativas de organização e democratização do conhecimento, com a criação do Centro Técnico da, então, Fundação Nacional de Artes Cênicas, um de seus projetos mais importantes, despertou o interesse por sua atuação para além da criação. Compartilhei, também, de sua atuação artística, como assistente no desenvolvimento da cenografia e dos figurinos para o espetáculo *O Cometa Vassourinha*, dirigido por Demétrio Nicolau. Naquele convívio, era evidente e envolvente o vigor com que se dedicava à criação, ao registro e à difusão de seus processos de trabalho. Participando dos projetos, pude observar seu empenho na defesa do registro e difusão dos saberes teatrais pautados na realidade brasileira, voltados para a nossa diversidade social, cultural e ambiental.

O contato com seu arquivo pessoal, recuperado por meio do projeto de identificação, organização e digitalização das cerca de 14 mil páginas de documentos, parte inicial da pesquisa de doutorado,¹ permitiu um aprofundamento sobre suas múltiplas iniciativas no campo da criação e da educação e a abrangência de suas ações. Nos últimos anos, mergulhei no universo de suas realizações no campo da educação para e por meio das artes, que esteve sempre presente em sua trajetória profissional e busquei

¹ O arquivo, organizado com o apoio da FAPERJ, hoje se encontra na Escola das Artes Técnicas Luiz Carlos Ripper, EAT/FAETEC, e novas parcelas de documentos, entregues por seu irmão, o arquiteto José Luiz Ripper, e pela atriz Ivone Hoffmann, se encontram sob a minha custódia, em fase de identificação e catalogação.

apresentar um panorama do conhecimento e da prática desenvolvidos por ele, que se encontravam encerrados em seus registros pessoais, para os estudiosos e praticantes das artes cênicas (Bulcão, 2012). Ao lidar com o acervo de seu arquivo pessoal, alinhavando as diferentes vertentes e ações registradas nos documentos, muitas delas já familiares para mim, pelo convívio no Centro Técnico, busquei localizar, em meio ao panorama, as questões e interesses recorrentes, que identificavam seus valores.

Considero o termo “panorama” como aponta o sociólogo José Machado Pais, que ressuscita “a acepção antiga (de tradição grega) do termo ‘teoria’, que significa ‘panorama’, como ‘descrição ordenada e compreensiva’ – à margem das normas, leis, preceitos e regras que dominam os grandes quadros teóricos, de natureza mais explicativa” (Pais, 2003: p. 30). É portanto um panorama com perspectiva, com profundidade, com o intuito não de explicá-la linearmente, mas de compreender a atuação de Ripper em toda a sua amplitude.

Por meio deste estudo, pretendo difundir a atuação múltipla de Ripper, a que chamo um engenho de ideias e ações, e apresentar a pertinência de suas iniciativas e atitudes para o desenvolvimento das artes cênicas na atualidade. As suas perspectivas da realização artística, das possibilidades de contribuição da arte para a educação, sobretudo na formação de profissionais das Artes Cênicas, e para o desenvolvimento social por meio da arte, parte do desempenho de Ripper em campos mais desconhecidos de sua trajetória, são apresentados por uma visão poliédrica, que se aproxima da forma rizomática e estratificada da trajetória do artista, com sua visão ampla e explosiva dos fenômenos artísticos, da formação de artistas e da inserção das artes cênicas na sociedade brasileira múltipla e diversificada, com sua imensa gama de referências. Seu envolvimento, sempre vinculado às vertentes poéticas e espirituais de sua criação, é associado à busca por emancipação cultural e social dos envolvidos com as manifestações artísticas, em sua prática profissional como artista e educador, considerando que sua produção artística é inseparável do seu posicionamento.

Esta abordagem é realizada especialmente pelo olhar da sociologia do cotidiano de Michel Maffesoli (2011), que vê nas artes e nas formas espontâneas das manifestações artísticas seu sentido de cimentação social.

Ripper empenhou-se em diversos projetos de criação e reformulação de escolas de arte e espaços culturais. Sua preocupação com o aprimoramento da formação de novos profissionais e sua perspectiva da educação, por caminhos divergentes dos operados em meio à educação formal, é identificado por meio de suas declarações e textos.

Tratando do projeto de reformulação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, após a primeira grande reformulação implantada por Rubens Guershman, Ripper afirma que a liberdade de criação, dispendo de toda a infraestrutura necessária, é o que permitiria aos alunos o contato com seus processos criativos. O aluno deveria ter responsabilidade de estudo e criação e a liberdade deveria estar na criação e não na ausência de compromisso do aluno com a escola.

[...] alguém decidir ser artista é uma opção muito radical. A arte é cara e quando se opta por ela, tem que se pensar na sobrevivência. O artista não deve ser um alienado, mas consequente e contemporâneo, não apenas um artista de domingo. Queremos um compromisso com o aluno e queremos um compromisso dele [...]. Individual ou em grupo os trabalhos devem ter uma repercussão comunitária, e fazer com que a arte seja necessária (RIPPER, 1979. Dossiê LCR/CEDOC – FUNARTE).

Para Ripper, a proposta era que a escola passasse a ser

definitivamente um centro de produção artística onde o saber é consequência do fazer em oposição à escola tradicional. Nesta, o aluno só pode se lançar no mercado de trabalho “depois de saber”, pois ele é obrigado a produzir enquanto aluno, desvinculado das transformações que a sociedade vem sofrendo e das necessidades do momento. Quando ele se desliga do cordão umbilical da Escola, vem a

cacetada, o bombardeio da realidade (RIPPER *apud* MATO GROSSO, 1979. Dossiê LCR/CEDOC – FUNARTE).

Associo sua atuação como educador com a perspectiva do sociólogo Boaventura de Sousa Santos (1999; 2011), segundo o qual a criação de currículos abertos à participação e à perspectiva dos educandos, com suas características sociais e culturais, é uma forma significativa de emancipação. Santos, ao criticar a escola oficial, que, ainda pautada no paradigma da modernidade, tem como regra tentar impor conhecimentos aos alunos, desconsiderando suas trajetórias de vida e conhecimentos adquiridos ao longo delas, aponta para a indissociabilidade entre o político e o epistemológico. Para o autor, um novo paradigma não pode ser apenas científico. Precisa ser, também, social, o que traduz com exatidão sua ideia de um “conhecimento prudente para uma vida decente” (Santos, 1995).

Outra ação recorrente na trajetória de Ripper foi a busca da brasilidade, da proximidade às referências regionais, pois percebia que a evolução da prática teatral no Brasil dependia não só da melhor formação de seus profissionais, mas também da integração desta com a natureza, com o meio físico, social e cultural na qual está inserida. Esta visão é conectada com as visões contemporâneas de hibridização cultural, de emancipação e cimentação societal (Maffesoli, 2009).

Michel Maffesoli considera ser importante, no Brasil atual, não ficarmos presos a referências europeias, muito menos americanas. A partir das linguagens locais, segundo o autor, podemos ouvir a voz de todos os membros da sociedade, em termos políticos, sociais e culturais.

O imaginário, segundo Maffesoli, “é o estado de espírito que caracteriza um povo” (Maffesoli, 2001: p. 75). Para o sociólogo, a cultura pode ser identificada de forma precisa pelas próprias obras de cultura, ou no sentido antropológico pelos fatos da vida cotidiana, como as formas de organização de uma sociedade, os costumes e as formas de produção, mas o imaginário é uma força de ordem espiritual, uma atmosfera, um algo mais que ultrapassa a obra e nada se poderia compreender da cultura, sem a compreensão deste “algo mais”, essa superação, que seria o que se tenta captar por meio da noção de imaginário. “O imaginário é o estado de espírito de um grupo, de um país, de um Estado-nação, de uma

comunidade, etc. O imaginário estabelece vínculo. É cimento social. Logo, se o imaginário liga, une, numa mesma atmosfera, não pode ser individual” (p. 76).

Josette Féral (2004) discorre sobre a importância da união entre a teoria e a prática nas artes cênicas. Estudar o fenômeno teatral considerando sua importância no contexto social, na saúde da população, na respiração e na vida social brasileira, focos presentes na perspectiva de Ripper, o aproximam do que aponta a autora. Féral entende que os estudos teóricos na área do teatro são fragmentados, se voltando mais para análises do que está contido na peça, as interpretações da sociedade ou das personalidades, ou para a poética do teatro, quando distinguido de outras formas artísticas. Os estudos e iniciativas de Ripper, por sua variada gama de facetas e direções, são como uma tentativa de encontro entre a pesquisa teórica e a prática, posto que ele se posicionava como artista e como investigador, na direção tanto do melhor realizar, quanto do compreender o fenômeno teatral e sua ligação com a sociedade brasileira.

Seus estudos e a sua compreensão do fenômeno artístico, no teatro ou no cinema eram amplos e suas tentativas de formalização e estruturação do conhecimento artístico no campo das artes cênicas logo se configurariam singulares, devido à sua abrangência e dedicação, caracterizadas pelo recurso às mais novas teorias e pelo investimento em novas possibilidades técnicas e plásticas. Recorrendo à semiologia, uma perspectiva muito em voga à época, foi dos primeiros nas artes cênicas a adotar tal perspectiva para aprofundar seu trabalho na cenografia.

Tratando do Ripper criador, trago a percepção da influência de sua vivência na Universidade de Brasília, impregnada do pensamento utópico de Darcy Ribeiro. Ribeiro tinha no projeto da UnB uma forma de colaborar com a construção de uma sociedade mais igualitária e mais autônoma, que promovesse nosso desenvolvimento baseado em nossas técnicas, matérias-primas e condições peculiares de produção e consumo. Essa influência se faz presente na busca constante de Ripper pela brasilidade nas linguagens e técnicas artísticas.

O mais importante para o país, segundo Ribeiro, “é que nós nos tornemos capazes de um projeto deixando de sermos um povo para outros,

para sermos um povo para nós mesmos” (Ribeiro, 2007: p. 45). Isso dependeria de renovações profundas na estrutura do país, inclusive de um outro tipo de universidade, com um alto sentido de responsabilidade social. “Nós ousamos repensar radicalmente a universidade e refazê-la como uma utopia, não para reproduzir as classes dirigentes, mas para renovar toda a sociedade brasileira” (p. 96).

Podemos perceber traços do pensamento político e educacional de Darcy Ribeiro e de sua forma de pensar o mundo na trajetória de Ripper. A irreverência, o pensamento utópico, a vontade de inventar, descobrir um Brasil que desejavam e imaginavam, a perspectiva educacional presente em suas ações são alguns dos pontos que vejo como marcantes na trajetória de ambos.

O próprio Ripper se refere a esse período: “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” (Ripper, 2011, p. 184-5).² Ele se refere também aos professores com quem conviveu: “Foi lá, sozinho, que estudei, trabalhei e fiz *Fala, Brasília* com o Nelson [Pereira dos Santos]. Esse momento foi muito importante junto com o Athos Bulcão, com o Ceschiatti, com a Marília Rodrigues, com a Amelia Toledo”. Dentre outros expoentes das artes e da intelectualidade brasileira estes eram parte do quadro de professores fundadores da universidade, que também imprimiram fortes marcas em sua trajetória.

Ripper, logo ao voltar de Brasília, desenvolve uma atuação inovadora na cenografia para o cinema, com papel de destaque no Cinema Novo. É considerado o “criador” da direção de arte no Brasil, onde procura uma linguagem pautada no imaginário brasileiro, tema especialmente estudado por Elizabeth Jacob (2010). Um reflexo de sua atuação é que, em reconhecimento à sua obra cinematográfica, o Grande Prêmio Cinema Brasil para melhor Direção de Arte passou a ser chamado, a partir de 2001, *Prêmio Luiz Carlos Ripper* (Webcine, 2001).

² A entrevista, realizada em 1986 pelo cenógrafo e professor Campello Neto, foi transcrita pelo Prof. Fausto Vianna para sua tese de livre docência, defendida em 2006. Foi publicada em 2011 no *Diário das Escolas*, por ocasião da 11ª Quadrienal de Praga.

Em meio à sua produção cinematográfica, encontramos, além da importância dada à estética e à materialidade originárias da realidade local, levanto suas ações ligadas à busca da participação da população do entorno das filmagens, da cultura local, quando dispõe dos artesãos locais, valorizando seu conhecimento e sua expressão dentro da linguagem cinematográfica.

Destaco, de sua obra no cinema, *Xica da Silva* (1976) e *Quilombo* (1984), ambos de Carlos Diegues, que são aqui abordados pelas perspectivas da atenção com as questões sociais vinculadas à produção, da carnavalização da estética como posicionamento político e da profunda atenção do diretor de arte com a materialidade e a artesanias brasileiras como utopia de um Brasil que queria descobrir. Também por fazerem parte da busca pela formação profissional durante a produção, num contexto de aprofundamento das técnicas e dos técnicos do cinema nacional. A direção de arte de Ripper nos dois filmes busca no que entendia como matrizes culturais brasileiras as suas referências estéticas e construtivas, trabalhando com uma perspectiva da cultura "não oficial", impactando a constituição do imaginário coletivo.

Quando Ripper se refere à brasilidade, se dirige tanto às manifestações populares espontâneas, como as festas e feiras populares, os mitos e rituais indígenas e afro-brasileiros, quanto a um Brasil produzido a partir da sua imaginação de criador, que parte de um imaginário coletivo, de suas referências culturais, unido às experiências pessoais, à vida cotidiana, ao que o próprio chama de "feijão-com-arroz" (Ripper, 1980: p. 73).

Ripper se refere à relação direta com a população local como parte do processo criativo e produtivo do filme. Durante a criação e produção da cenografia e dos figurinos de *Xica da Silva*, ao entrevistarem as pessoas da cidade, constataram que cada habitante tinha uma visão distinta da personagem. Por ser Xica da Silva não propriamente uma personagem histórica, mas quase mitológica da cidade, o cenógrafo, com olhar antropológico, constata que o mito integra a sua identidade.

[...] cada um acrescenta um ponto quando conta o conto, não é? Assim, havia Chica da Silva preta, branca, morena,

russa. Careca, de cabelo crespo, de cabelo grande. Era feia, com dente, sem dente, dente de ouro – uma quantidade infinita de versões sobre Chica da Silva. Cada pessoa dava um palpite sobre o que estávamos fazendo e de alguma forma rejeitava nossa definição (ri) (Ripper, 2011: p. 191).

O cenógrafo lembra que havia na cidade um grande contentamento por conta da realização do filme, com todos discutindo sobre o filme e sobre a visualidade da qual participavam. Trabalhando com uma equipe constituída apenas por ele e um assistente, Sérgio Silveira, afirma 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, algumas coisas eu comprei. Mas, na realidade, fiz tudo lá, com as costureiras de lá, com os carpinteiros de lá. E normalmente faço isso. *Pindorama* [de Arnaldo Jabor] foi a mesma coisa. Diante das contradições extremamente fecundas, nós nos sentimos bastante livres para acrescentar mais um ponto nesse conto (Ripper, 2011: p. 191-2).

Carlos Diegues também recorda:

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, 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 (LCR/CEDOC - FUNARTE).

Em outra entrevista, Ripper comenta a respeito da relação do cinema com a comunidade:

Mais do que teatro, [...] o cinema é um trabalho da comunidade. Ele se apropria dela e da natureza que a cerca, e elas passam a participar ativamente da realização do

filme. As pessoas se improvisam em atores, cedem os objetos de cena e mesmo suas casas. Em Diamantina, onde realizei meu último trabalho, *Xica da Silva*, foi justamente assim. E isto é fantástico: a possibilidade de fazer cinema com quem nunca o viu. E pensa que está só tirando fotografia.

Em comparação com o cinema, [...] o teatro ficou fechado dentro de si mesmo. O carnaval, pelo menos antigamente, reunia as pessoas. Elas faziam suas fantasias e saíam na rua. Por que o teatro não pode abrir-se à comunidade? (RIPPER *apud* A POBREZA..., 1977. Dossiê LCR/CEDOC - FUNARTE).

A atenção de Ripper com a população local, enquanto responsável por um produto cultural, demonstra clara percepção dos compromissos sociais e educativos da produção artística. Ao promover a aproximação profissional dos moradores do entorno e de sua realidade cultural, com a consequente geração de renda, reforça o sentido de pertencimento da população e da cultura local com o objeto artístico, numa relação de troca e desenvolvimento mútuo.

A linguagem adotada na visualidade do filme *Xica da Silva*, carnavalizada e alegórica, provocou polêmica no meio intelectual, que considerava, como lembra Teixeira Coelho, o prazer como alienante (Coelho, 1983). Destacando o sentido político desta escolha deliberada de Carlos Diegues e Ripper, trazemos as palavras de Ismail Xavier, segundo o qual o filme é a “encenação de um episódio de resistência à dominação branca cercada de lances pitorescos; dentro de um projeto de espetáculo popular celebra a personagem numa mascarada carnavalesca — cores, adornos e alegria” (Xavier, 2001: p. 96). Para Xavier, *Xica* na tela é símbolo da astúcia do oprimido, ao mesmo tempo em que encarna o estereótipo da sensualidade negra.

Glauber Rocha identifica na linguagem alegórica e carnavalizada, encontrada na direção e na cenografia, seu sentido político.

Xica estimula o espectador ou o crítico. A cozinha variada das cores e temperos psico/ econômicos/sociais/culturais/ filosóficos/políticos dá, pela primeira vez, um sentimento brasílico a nosso cinema. O contágio fílmico, fluxuberante, conduz o espectador através do árido discurso árcade sobre a política econômica de Lisboa no Tejuco enquanto explode com barbaridade poética o corpo revolucionário de *Xica*. A originalidade vem do estilo de representação dos atores integrados à cenografia tropicalista, cuja ideologia expressionista/ épica é a marca registrada (Rocha, 2004: p. 238-9).

A carnavalização, conforme Bakhtin, é onde ocorre a ruptura com o que é institucionalizado, o riso ocupando espaços não permitidos em estruturas sociais repressoras, levando a vida cotidiana a uma reconfiguração alegórica. Há a quebra de tabus e a liberação de instintos e desejos, em contraposição à censura presente na cultura oficial. As hierarquias se desfazem, no jogo-encenação do carnaval com a inversão dos papéis e a abundância é celebrada, em oposição à escassez, ocupando ruas e praças.

Em *Quilombo*, destaco a absorção da materialidade e da artesanaria brasileiras pela cenografia, presente no processo de Ripper, além do seu projeto de união de formação, memória e produção da cultura em um mesmo espaço, de forma a alcançar desenvolvimento técnico, artístico e social.

Para a produção de *Quilombo*, Ripper buscou criar um espaço que concentrasse todos os recursos técnicos e humanos em um espaço único, a Uzina Barravento, nome criado em homenagem a Glauber Rocha. Com objetivo de alcançar maior controle da criação para tratar da história de forma mais próxima do realismo, buscava desenvolver mais a produção cinematográfica, fugindo do improvisado que costumava haver. Pesquisava técnicas e materiais alternativos, procurando fugir dos custos mais altos, mas também buscando uma unidade conceitual com as técnicas artesanais genuínas, o mais possível próximas das utilizadas à época do filme.

Quando começamos a montar *Quilombo*, pretendíamos fazer um filme realista. Mas faltava informação, conhecimento propriamente dito, tempo, dinheiro. [...] Quando se tem uma abordagem cenográfica realista, quer dizer, da cultura branca, consegue-se obter, a partir de Gilberto Freyre, informações para a reconstituição da vida colonial. Agora, em relação ao negro e ao índio, isso não é possível, está perdido. Quase não se tem documento nem informação desse cruzamento. E nós somos frutos desse cruzamento, que rejeitamos até hoje (Ripper, 2011: p. 191).

O cenógrafo dava importância às práticas artesanais, ao ato de confeccionar cada objeto, com suas técnicas construtivas fazendo parte do significado transmitido pelo objeto.

O que seria importante agora, em nível de arte? Acho que é uma grande síntese, uma grande recuperação de valores. De fato, a democracia poderia propiciar isso, mas ainda não está sendo possível. E a cenografia passa por esses pensamentos, pelo material, pela artesanaria brasileira. O Brasil é uma civilização artesanal, não é? E duas culturas - a negra e a indígena - são a plenitude desse artesanal. A indígena chega a um requinte oriental, a um desempenho altamente refinado, é uma vertigem infinita de conhecimento em nível de matéria e de artesanaria. E como absorver isso na cênica, verdadeiramente? Porque são valores impressionantes. Importante é o ar que a gente respira, a nossa especificidade, não é? As relações que as duas culturas têm com a cor, com as matérias, com o processo artesanal. O artesanato é rico em ambas. Não há a dicotomia que existe no artesanato sem o rito. O artesanato tem uma substância, a matéria tem uma substância conceitual profunda que se perde aí... vai até uma cosmogonia, a terra. Uma pessoa moldando barro não é uma pessoa moldando barro. O barro quer dizer terra, quer dizer uma coisa; a água quer dizer outra coisa; o fogo quer

dizer outra coisa e a mão outra. Quando a mão plasma o barro e o pote, ela está projetando um objeto pleno de significação. Então esse conhecimento e essas relações orgânicas com o pensamento, como a gente coloca em nível do “craft” do teatro, do jeito, da feitura, da forma? (Ripper, 2011, p. 189-190).

Este posicionamento se encontra também no cinema, especialmente em *Quilombo*. No livro *O artífice*, Richard Sennett discorre sobre o que se passa no ser humano que faz trabalhos de construção de coisas concretas, se referindo à figura do *Animal laborans*. O autor afirma que hoje sua esperança se foca em torno do animal humano em seu trabalho, considerando que só teremos uma vida material mais humana se compreendermos melhor a produção das coisas (Sennett, 2009).

Fazendo uso da experimentação de técnicas e matérias, Ripper procurava também, com o projeto de ter a Uzina Barravento como uma central permanente de formação, produção e memória do cinema brasileiro, a ligação com os artesãos locais, que, mais uma vez, foram solicitados a participar das pesquisas e da produção, criando novas formas de aplicação das técnicas originais. Com cerca de 150 pessoas trabalhando na produção do filme, trazendo especialistas nas técnicas artesanais para coordenar as oficinas, sempre trocando experiências com todos os participantes, o Ripper educador se sobressai mais uma vez, com uma posição participativa e emancipatória.

Sobre a geração de novas técnicas ocorrida nas oficinas da Uzina Barravento, a tentativa de trabalhar apenas com materiais orgânicos acabou provocando a criação de processos, como, por exemplo, a “barrogravura”. Considerando o *silk-screen* incompatível com o propósito, iniciaram um processo de experimentação com matrizes em barro, que acabou por gerar a nova técnica.

A exigência e rigor com as técnicas construtivas podem ser associadas à visão de Richard Sennett, que trata da importância do trabalho artesanal como forma de pensar o mundo, associando as mãos ao pensamento. A importância dada por Ripper ao trabalho artesanal pode ser conectada à busca por desenvolvimento humano, pois, conforme sugere

Sennet, “o artesão representa a condição especificamente humana do compromisso” (Sennett, 2009: p. 32). Para o autor, o artesão é quem realiza um trabalho da melhor forma possível, pelo simples prazer de bem realizá-lo.

Ripper afirma que sempre pensou a cenografia cinematográfica do ponto de vista do filme, da câmera, da abordagem do mundo que ela realiza, e não como um elemento artificial inserido em um universo de ficção (RIPPER, 1977a. Entrevista a Antonio Hohlfeldt. Dossiê LCR/CEDOC – FUNARTE).

Em montagens teatrais, atua inicialmente como cenógrafo e figurinista, se envolvendo em seguida como encenador, produtor e iluminador. Destaco algumas de suas produções também pelo seu posicionamento, mais do que pelos graus de importância das montagens no cenário teatral brasileiro, especialmente o carioca.

Após a realização de *Xica da Silva*, já com uma carreira desenvolvida também no teatro, conta que tinha se aproximado deste para ser ator, o que traria subsídios para dirigir no cinema:

O cinema é algo muito literário, muito distante. No teatro vive-se um corpo a corpo, pele a pele, e isso me permite pensar melhor o que é melhor na construção de um personagem, que abordagens são possíveis, que leis regem a sua construção, etc. Quando mudei para o teatro foi pensando sobre o cinema, onde a manipulação do personagem distancia-se muito da dramaturgia, ao contrário do cinema italiano, por exemplo, onde se sente uma forte presença do teatro. No nosso país, por circunstâncias várias, o teatro sempre foi deixado em segundo plano, e no entanto ele é sumamente importante pelo contato humano que possibilita, pela ampla gama de métodos de trabalho que permite (RIPPER, 1977a. Entrevista a Antonio Hohlfeldt. Dossiê LCR/CEDOC – FUNARTE).

Com relação ao que seria um teatro brasileiro, em palestra ministrada na Universidade Santa Úrsula, em 1978, Ripper faz as seguintes referências:

A realidade da rua é muito mais teatral, talvez, do que um drama apresentado num palco.

[...] O povo brasileiro faz teatro à sua maneira. É teatro índio, é teatro negro, é um teatro que tem a ver com uma cultura que perdeu a guerra da brasilidade. [...] Nós nos americanizamos. O progresso chega com a máquina, mas chega rapidamente, com mil termos de comunicação, e o Candomblé, por exemplo, a Umbanda, que seria um teatro muito puro, muito natural, eu acho que perde essa guerra. O Carnaval é teatro e é brasileiro.

[...] Toda nossa cultura popular está ligada a um teatro espontâneo de que o povo, a audiência participa (Ripper, 1980: p. 68-9).

Ripper, em entrevista ao Jornal *A Tribuna*, de Vitória, em 1976, fala da sua busca por um teatro brasileiro, trazendo sua visão do que seria este 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 (RIPPER, 1976. Arquivo LCR – EAT/FAETEC).

Leitor de Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Hollanda, que consideram a fundação da cultura brasileira como a fusão de negros, índios e portugueses, Ripper espelha esta imagem, comum aos intelectuais da época.

A partir de alguns espetáculos, ressalto sua percepção da relação da cena com o espectador e de suas propostas no sentido da explosão das barreiras culturais e físicas que os distanciariam. Dentre as primeiras incursões de Ripper no Teatro, encontram-se a cenografia e o figurino para *Hoje é dia de rock* (1971), *Doroteia vai à guerra* (1972), dirigido por Paulo José, e *A China é azul* (1972). O impacto causado pela obra de Ripper para os espetáculos, especialmente *Rock* e *China*, dirigidos por Rubens Correia, é marcante. As críticas são quase que unânimes em afirmar a criatividade do cenógrafo, a inovação de linguagens e ousadia em romper com a relação frontal, ao modificar a estrutura do Teatro Ipanema, transformando, em 1971, um palco frontal em passarela, colocando o público em relação direta com a cena. A poesia se faz presente, arrebatadamente.

A corrente cultural da qual Ripper fez parte, conhecida como vanguarda, *underground*, contracultura, era qualificada como marginal, experimental, alternativa, por levar em consideração os indivíduos que dela participaram com suas manifestações artísticas. O grupo se interessava em pesquisar como contornar o sistema por meio de uma forma de contestação, uma tomada de posição política individual, no lugar de buscar novas palavras de ordem.

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 (Michalski, 2004: p. 178).

Ripper, refletindo sobre a encenação, anos depois, recorda:

Hoje é dia de rock [...] era uma coisa mais de busca. Foi uma tentativa de sepultar definitivamente Stanislavski; 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 (Ripper, 2011: p. 192).

Com *Avatar*, primeira incursão de Ripper na direção, o transbordamento cênico se faz de forma ainda mais intensa. Montado na Sala Corpo e Som, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Ripper desenvolve uma ambientação cênica que ocupa todo o espaço e envolve o público integralmente. Construído com materiais orgânicos e técnicas artesanais apuradas, Ripper traz os quatro elementos para a cena, numa instalação que adota o espírito de aproximar a criação artística da natureza. O objeto artístico se via plenamente realizado apenas por meio da interação com o público, movimento comum nas artes plásticas à época.

Ripper, na *Proposta para a produção de Avatar*, finaliza com a seguinte conceituação:

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, cacatua) mais o som disto

tudo e mais a envolvimento de uma pista sonora resultarão num 'AMBIENTE' utilizado como espaço cênico de 'AVATAR' a 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 coloca por isso dentro da chave contemporânea de arte-ambiente-conceitual (Dossiê espetáculo Avatar/CEDOC – FUNARTE).

Também no teatro a materialidade é presente nas suas proposições, em sintonia com o sentido místico e espiritual, presente em toda a sua produção.

Seu empenho na conceituação da arte e da cenografia e no desenvolvimento de uma técnica própria se traduz nas palestras que ministrou, no material produzido que baseava seu curso de cenografia e nos textos que escrevia, como preparação para um futuro livro sobre cenografia.

A tecnologia teatral é uma coisa fundamental. O equipamento, a luz, o controle de luz, os refletores todos funcionando integralmente. No Teatro está sempre faltando alguma coisa, alguma coisa não funciona, alguma coisa não vai bem na estreia. Acho que a gente tem que lutar para ter esta tecnologia, não sei de que forma. Pois, no fundo, é sempre uma luta de atualização. Porque, de repente, a Europa está fazendo cenografia com raio-laser.

E tem uma outra tecnologia, que é a tecnologia do ator, a tecnologia do pobre, que é uma tecnologia que, talvez, nós possamos desenvolver. É a tecnologia do corpo, a tecnologia da voz, a tecnologia de um refletor só. Uma peça que não é representada num teatro, mas num lugar qualquer. Esta tecnologia depende de nós recusarmos uma série de coisas que aprendemos, para ter a vista aberta, para inclusive descobrir métodos. Estes são, então, os dois opostos que ponho dentro de uma chave chamada tecnologia: rico e

pobre (RIPPER, 1976, Arquivo LCR/EAT. Entrevista ao jornal *A Tribuna*).

Em um ciclo de palestras sobre teatro promovido pela Universidade Santa Úrsula, em 1978, Ripper afirma que seu esforço é de conceituação, e questiona: "O que é Teatro? O que é Cenografia? O que ela pode ser no mundo contemporâneo? O que está errado com o Teatro?" (Ripper, 1980, p. 67). Ao que complementa:

a gente ama o Teatro e é uma coisa sempre de sacrifício, e a gente não sente uma atividade bem aceita, bem remunerada. O artista está sempre no lado da marginalidade. É difícil o lugar do Teatro na sociedade contemporânea. É um lugar marginal, e é nesse ponto que o cenógrafo tem que começar a pensar (Ripper, 1980, p. 67).

Comparando mais uma vez o Teatro com o Cinema, Ripper observa:

Quando a gente vai pra rua, você filma e está lá a relação que vai existir entre um viaduto e um coqueiro e uma ponte que vocês utilizam pra vir para a Universidade. Isto é constatado no Cinema. No Teatro, não. No Teatro, o cenógrafo tem caraminholas na cabeça. Ele começa a idealizar as coisas, a manipular o inconsciente, a memória, a cultura livresca, e está longe da vida, o Teatro, se afasta da vida, vira cultura, vira requinte (Ripper, 1980, p. 73-4).

Por ocasião da entrevista a Campello Neto, em 1986, publicada recentemente, Ripper fala do seu conceito de Cenografia:

Gosto de postular a cenografia como um pensamento cenográfico. Não separo a cenografia do figurino, nem do objeto cênico. A cenografia para mim é a grafia da cena. É uma linguagem integral uma visualidade. É a integralidade do visual que sustenta a linguagem que o abrange, que é a encenação do acontecimento. Pois bem, essa grafia da cena é a escritura do visual no espaço que o sustenta. É um espaço neutro. O suporte. A arquitetura deve alcançar a neutralidade. Pensando assim, o figurino de repente é

cenografia, um objeto simples é cenografia. Eu sou bem purista em nível de cenografia. Como pensamento, procuro isso (Ripper, 2011: p. 188).

Afinado com os estudos estruturalistas de Saussure e Jakobson, que nos chegam a partir dos anos setenta, com Lévi-Strauss, já procurava conceituações, onde ligava a cenografia à semiologia, como já mencionado anteriormente, e a um sentido maior, de comunicação e transformação.

Cenografia é uma linguagem. Eu estou incluindo na palavra "Cenografia" os figurinos também. Cenografia é o corpo visual, material, onde é colocado o espetáculo. Tudo o que é concreto, tudo o que é material faz parte da cenografia. Cenografia é a grafia da cena, é uma linguagem. Ela não é uma coisa morta, parada lá atrás; é alguma coisa dinâmica, é uma linguagem. Então, quando você diz que a gola é assim ou não é assim, é deste outro jeito, você está escrevendo, como você escreve uma palavra numa folha branca e rima essa palavra com outra.

[...] Isso é Cenografia. Ela vai manifestar plenamente o ocorrido para o espectador. Ela vai inserir, aninhar, abrigar, perfeitamente o acontecimento. A partir da posição, da postura do mundo, você vai entender os homens, as dúvidas dos homens. Isso é Cenografia. Então, eu não separo o Figurino do Cenário. Eu acho que tudo é uma coisa só. O efeito especial, tudo é cenografia. É a grafia da cena. Numa criação coletiva, isto não está separado. Tudo deve ajudar esse acontecimento a ser narrado.

[...] você está desordenando um mundo e está reordenando o seu mundo. Cenografia é isso. Você manipula, justamente, esse transe, quando aproxima essa coisa da outra. Você está desordenando e criando outra ordem, que é narrativa. Isso é cenografia. Você está trabalhando com o significado das coisas, das matérias. [...] A Cenografia é isso, ela deve ser um mundo organizado de uma tal maneira, que atinja os

teus sentidos não através do pensamento, mas através das sensações (Ripper, 1980: p. 75-8).

Ripper, em seu posicionamento de contestação da cenografia que predominava então, antevia o transbordamento que viria a ocorrer:

Eu acho que a tendência da Cenografia mais contemporânea é ela ser totalitária em relação ao ambiente; ela invade o ambiente, embora seja difícil você ter que lutar para conseguir desmontar o Teatro e criar um outro espaço cênico diferente do tradicional, da tradição do que as pessoas entendem por Teatro, o que é a cultura teatral. Você tem que lutar pra suportar a oposição à tua ideia liberalizante (Ripper, 1980: p. 79).

Em relação à cenografia ainda predominante nos anos setenta, Ripper afirmava:

Pra você romper com essa tradição é muito difícil, porque você rompe e o público, na hora, quer ir ao Teatro que ele conhece, alguma coisa ligada ao Século XIX, não é esse *happening* que você apresenta, essa coisa “moderna” que a gente apresenta pra eles.

Então, em termos de Teatro, a Semana de Arte Moderna não funcionou muito, porque o inovador não acontece em Teatro. A pintura virou cinética, virou *happening*. Você pega a História da Pintura e vê o que está acontecendo em termos de Pintura atualmente. É uma coisa moderníssima, “prafrentíssima” e o Teatro ficou lá na moldura (Ripper, 1980: p. 74).

O aspecto menos conhecido, mas não menos importante da atuação de Ripper é o seu perfil como educador e pensador, presente nas suas realizações e no seu ideário. Algumas das características apresentadas anteriormente surgem repetidas vezes nas suas práticas educativas, sempre inseparáveis da sua prática como artista.

Ripper afirma que a partir do trabalho de pesquisa e preparação para a montagem de *Avatar*, sob sua produção, direção, com seu inovador

projeto de ambientação cênica, talvez seu trabalho mais emblemático, pela impossibilidade de continuidade do processo de pesquisa com a equipe, se deu conta da importância de um investimento na educação, para as artes cênicas.

Considerando esta experiência como uma das origens de seu envolvimento com a formação profissional de artistas e de sua percepção do envolvimento dos novos profissionais com seu entorno, sua realidade social, cultural e econômica, aponto para sua visão da educação pela via da iniciação, do aprendizado pela realização, na apresentação de suas intervenções no âmbito de escolas de arte já existentes ou de uma nova iniciativa. O Centro de Artes de Tempo³ - CAT, foi uma escola criada, dirigida e coordenada por Ripper, em sociedade com a bailarina e atriz Nadia Nardini.

Nos documentos de seu arquivo relativos ao CAT, encontramos um exemplo da contemporaneidade da percepção de Ripper sobre as artes na proposta de um curso de formação de produtores de cultura. O projeto do curso foi elaborado por Ripper, com a atriz e professora Ivone Hoffmann, o professor de filosofia Mauro Sá Rego Costa e o professor de organização e método da Fundação Getúlio Vargas, Hermano Cruz. No texto, consta a proposição de realizar uma articulação

entre o sistema de produção/circulação de bens da indústria cultural – aí incluídas as 'artes' da mídia – e os sistemas correspondentes das artes tradicionais do Ocidente (teatro, dança, música, etc) e das formas culturais populares. E mais particularmente, realizá-la valorizando as identidades socioculturais específicas de seus produtores (Arquivo LCR/EAT).

A proposta do curso, ao buscar e valorizar as referências locais das comunidades, ampliando sua voz e o espaço a suas manifestações, reforça o poder de subversão de seus sujeitos e dá suporte às suas ações e suas possibilidades de resistência.

³ O nome da instituição, segundo o relato de Nádia Nardini, foi em homenagem ao orixá do tempo, representado por uma grande árvore, como a que se situava na frente da casa.

Considerando a pressão exercida pela mídia e com uma visão ampla das artes contemporâneas, os autores do projeto afirmam:

1. que o acesso às artes, tanto as da mídia quanto às artes chamadas eruditas contemporâneas, se dá por um canal que não se identifica ao do progressivo acesso ao saber fornecido pelo ensino formal;
2. que os fenômenos para-artísticos da cultura popular ("bens de raiz") são os primeiros a serem afastados do cotidiano como práticas extemporâneas e não mais condizentes com os novos ritos culturais e sociais;
3. que as artes são uma forma de "conhecimento sincrético", podendo servir como agentes da apropriação do saber acumulado nas ciências e nas humanidades, tornando-se o mais rapidamente acessível àqueles que não tiveram uma preparação acadêmica institucional;
4. que as artes podem servir como "ajustadoras" de modelos e "integradoras" de visões contraditórias de mundo, contribuindo decisivamente no esforço de centrar em bases brasileiras os valores da contemporaneidade (Arquivo LCR/EAT).

Estes conceitos são condizentes com o que afirma Michel Maffesoli sobre as artes e a cultura como sendo portadoras de um potencial de cimentação societal e provedoras de dispositivos de influência, permitindo aos seus praticantes e "sabedores" "participar do crescimento em todos os setores da vida, o social, o econômico, o político, o cultural. Nisso consiste o papel daquele que sabe" (Maffesoli, 2009: p. 11).

Boaventura Sousa Santos (1995), indicando a necessidade de soluções locais para os problemas globais, entende que estas seguem minirrationalidades locais habitadas pela racionalidade estético-expressiva, que vão sendo tecidas no seio de um sistema que pressupõe uma racionalidade única, parcial, apenas um fragmento das racionalidades possíveis.

Em busca da definição de um novo paradigma em relação a essa ideia, Santos considera que a racionalidade estético-expressiva foi a que ficou mais a salvo da colonização. O autor sustenta que, da mesma forma, apesar de a colonização do prazer ter-se dado através do controle das formas de lazer e dos tempos livres,

fora do alcance da colonização, manteve-se a irredutível individualidade intersubjetiva do *homo ludens*, capaz daquilo a que Barthes chamou *jouissance*, o prazer que resiste ao enclausuramento e difunde o jogo entre os seres humanos. Foi no campo da racionalidade estético-expressiva que o prazer, apesar de semienclausurado, se pode imaginar utopicamente mais do que semiliberto (Santos, 2011: p. 76).

Em um texto escrito para o projeto de reformulação da Escolinha de Arte do Brasil, quando Ripper foi convidado por Orlando Miranda para ser Secretário Geral da instituição, encontramos uma síntese de sua visão sobre as artes. Os objetivos da Escolinha de Artes do Brasil, para Ripper deveriam ser:

Considerar as técnicas como o ingresso em tecnologias, visando o encontro de alternativas de sobrevivência, desocultando a artesanaria, as oficinas e o resgate de ofícios.

Considerar a lúdica da Arte como um meio, sobretudo, natural e saudável do indivíduo se harmonizar na sua própria humanidade.

E, por fim, considerar que estes caminhos preexistem, respectivamente sistematizados na cultura popular.

Isto tudo é conscientizar uma argumentação brasileira como infraestrutura da Educação (Arquivo LCR/EAT).

Em todas as propostas de escolas de arte, a criação artística voltada para o mundo exterior à instituição, aberta à comunidade do entorno, se fazia presente.

Há em diversas de suas iniciativas de implantação de centros culturais, como o Boca da Pedra, em Pedra de Guaratiba, o Armazena, na Lapa, que buscavam unir em um mesmo espaço a realização artística, a estruturação de meios para a produção, o espaço para o registro da memória da produção artística local e a estrutura para a formação artística, seja profissionalizante ou não. Em seus projetos, encontram-se diversas iniciativas de registro do conhecimento, procurando disponibilizar, por meio de arquivos acessíveis ao público e de produção de bibliografia, todo o conhecimento levantado.

Sua visão sobre a arquitetura teatral, também, ligada a busca pela educação, surge quando são apresentados projetos de espaços cênicos, onde fica clara sua posição em busca de um teatro ritual, aberto à natureza e ligado às bases das manifestações culturais brasileiras. Apresento também sua percepção de inserção do processo formativo em todas as iniciativas produtivas, permitindo a educação por meio da iniciação.

Maffesoli percebe a educação na atualidade pelo caminho da iniciação, do acompanhamento, onde se torna possível destacar a riqueza existente em cada um, em lugar da imposição de saberes. A verdadeira mudança que deve ocorrer, para o autor, é deixar de lado um saber que considera paranoico, proferido pelos que “têm a pretensão de um saber absoluto” (Maffesoli, 2009: p. 40), para adotarmos um pensamento metanoico, que vai e vem. Segundo Maffesoli, essa proposição faz oposição ao que foi o fundamento da nossa educação, que, para ele, se torna perversa. A nova abordagem intelectual, para o sociólogo, deve ser a intuição.

Em parceria com seu irmão, o arquiteto José Luiz Ripper, frequente colaborador e parceiro, desde seus trabalhos cinematográficos, Ripper desenvolve seu primeiro projeto de espaço cênico, o Teatro Novo, que, premiado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, como melhor edifício com finalidades educativas, também é exposto no MAM. Textos do memorial do projeto do Teatro Novo falam de um espaço com mobilidade, permitindo a fuga do padrão europeu herdado, e que poderia ser aberto à natureza.

Sempre que se pretende fechar e conter uma forma cênica espontânea entre três paredes ela, como uma flor,

empalidece e vai agonizar na boca-de-cena. O que propomos é uma arquitetura que permita a relação direta e livre com a luz natural, onde poderemos abrigar adequadamente os mitos e ritos do negro, do índio e do branco, autos populares, assim como o bumba-meu-boi, a chegança, a cavalhada, o cordão de pássaros, o cuiapó, o caboclinho, e tantos outros. Sem, entretanto, deixar de utilizar neste abrigo os recursos de uma tecnologia mais avançada, estabelecendo assim um equilíbrio inédito dos dois polos opostos que a cultura brasileira permite (Dossiê *Avatar*/CEDOC – FUNARTE).

Em entrevista realizada com os irmãos, a respeito do projeto, estes declaram:

Gostaria de ver a organização como um equivalente moderno do que era a Scuola veneziana, um grande atelier coletivo de carpintaria, pintura, cerâmica, modelagem, botânica, jardinagem, ginástica, ioga, *sensivity training*, música, técnica de som, eletricidade, todo tipo de artesanato, o teatro funcionando como elemento integrador de tudo isso. O artista contemporâneo não pode estar desvinculado do aspecto educacional do trabalho, da preocupação com a maneira pela qual as pessoas que se dedicam a uma atividade vão crescer com isso.

O problema essencial é construir um organismo vivo, um lugar aberto à livre criação, que permitirá a cada um escolher, livremente, seus meios de desenvolvimento, especialização e expressão, e de os combinar e relacionar segundo uma lógica e sensibilidade individual (RIPPER apud MICHALSKI, 1974. Dossiê LCR/CEDOC – FUNARTE).

A abertura irrestrita do espaço teatral a qualquer pessoa interessada é mais um movimento de ligação das atividades com a vida cotidiana, permitindo aos interessados o contato com a arte e com pessoas que buscam a formação profissional.

Referindo-se a, “um mínimo de construções, para um máximo de funções”, propõe que o espaço seja entendido como uma oficina, uma fábrica, na qual todo elemento construtivo seja móvel, permitindo a utilização de projetores e elementos cênicos que, ao mesmo tempo, possam ser camuflados, possibilitando, com a mobilidade mecânica, uma conotação poética mais ampla.

Assim será o núcleo de criação, o órgão vital, o coração do novo teatro, puramente funcional e adaptável à inquietação fundamental do homem criador, donde se exclui qualquer proposta de imobilismo. Não um teatro fixo, no qual pouco se possa mudar, mas uma estrutura dinâmica e estimulante, capaz de suportar no futuro próximo rápido e facilmente, o avanço tecnológico que o nosso desenvolvimento estético e econômico exige (Dossiê *Avatar*/CEDOC – FUNARTE).

Em toda a obra de Luiz Carlos Ripper, vemos impressa a preocupação com a educação. Sua experiência deixou nos que compartilharam de seus projetos, seja como parceiros e colaboradores, seja como alunos e assistentes, aos quais Ripper não imprimia diferenciação, uma marca que aparece nas diversas experiências influenciadas por aquele convívio. Escolas e centros de formação e informação, como o Espaço Cenográfico criado por J. C. Serroni, em São Paulo, o Núcleo de Arte e Cultura, implantado por Maria Carmem de Souza em Brasília, o Ateliê de Criação Teatral, implantado por Fernando Marés em parceria com Luiz Melo, em Curitiba, o trabalho de Raul Belém no Palácio das Artes, tiveram e ainda têm a influência da forma como Ripper conduzia seus projetos e iniciativas com seus companheiros de trabalho.

As características contidas em suas práticas e pensamentos nos levam a considerá-lo um artista cuja prática e posicionamento devem ser estudados e apresentados como de importância para o desenvolvimento da prática artística contemporânea, que reverbera na tessitura social brasileira. Encontramos, na trajetória profissional de Ripper, o trabalho de criação e o pedagógico interligados entre si e com sua própria vida, na qual a dedicação era intensivamente voltada para sua expressão como artista e para o que

acreditava ser sua contribuição para uma possibilidade de humanização da sociedade.

Sua produção artística no cinema e nas artes cênicas, com larga abrangência, rompia fronteiras entre os campos da cenografia, da direção, da produção de roteiros e peças, sintonizado com questões de ordem social. Trazia a população, as técnicas e as referências culturais locais e originais, que considerava oprimidas e esquecidas, para a realização cenográfica, procurava e alcançava o envolvimento, a afetação e a reflexão do público, numa perspectiva também espiritual quando buscava em seus procedimentos uma ligação com um sentido transcendente da ação artística e da própria vida. Procurava chegar ao limite do que considerava a possibilidade de transformação de si mesmo e do público afetado por suas obras, por meio também da excelência em suas realizações.

A busca da brasilidade era uma constante na atuação de Ripper, numa visão que se encaixa com a compreensão da hibridização cultural existente desde sempre na humanidade. Como reforço do que traduz pertencimento e identidade para cada grupo social, esta atitude se mostra ainda como de importância crucial para o desenvolvimento cultural e para a cimentação societal, num caminho de oposição ao que levaria a uma possível desagregação social, atitudes que se coadunam com as teorias de Michel Maffesoli e, guardadas as divergências entre os sociólogos, Boaventura de Sousa Santos.

Nos exemplos de atuação de Ripper no ensino das artes em geral, com maior atuação nas artes cênicas, em especial na cenografia, identifica-se uma posição de forte ligação com o resgate das culturas regionais, dos processos construtivos artesanais, de estímulo à união entre os grupos amadores, sempre num movimento de reforço de uma identidade brasileira, diversificada e plural e da humanização da sociedade por meio de suas expressões artísticas ligadas ao cotidiano das populações locais.

A perspectiva pedagógica já era presente em suas produções artísticas, quando desenvolvia pesquisas voltadas para a interpretação e para a materialidade e ocupação do espaço, as quais procurava sempre registrar, com o intuito de multiplicar os conhecimentos desenvolvidos.

Em suas incursões pelo país, ministrando cursos de cenografia por cidades de norte a sul, Ripper, percebendo a falta de estrutura e conhecimento dos profissionais e amadores do teatro das diversas regiões brasileiras, procurou estimular a sua união, para permitir a potencialização das ações, das reivindicações da classe, da pesquisa de novas linguagens, do aprofundamento dos estudos e das práticas. Considerando a possibilidade de crescimento que se amplia com as ações coletivas, vemos também a preocupação de Ripper com a precariedade encontrada na cena brasileira, na ocasião. Hoje, apesar de ainda haver uma defasagem de recursos técnicos em relação aos grandes centros produtores de artes cênicas da Europa e da América do Norte, e mesmo entre as diferentes regiões do Brasil, a difusão da produção artística dos pequenos centros regionais é muito mais estruturada, mas a possibilidade de se continuar resgatando coletivamente as informações locais é uma ação importante para o desenvolvimento das diversificadas artes cênicas brasileiras, em suas variadas manifestações.

Procurando o desenvolvimento das artes brasileiras, especialmente no campo cênico, como meio de expressão, troca e expansão da população, Ripper investe, com grande envolvimento na formação artística. Sempre que planejava uma ação de formação de profissionais para as artes, sejam as artes cênicas, sejam as artes visuais, Ripper procurava trazer uma ligação com a prática profissional, para a inserção dessa prática no mercado de trabalho. Essas atitudes podem ser reconhecidas nas escolas em que esteve envolvido, na Uzina Barravento, de *Quilombo*, nos centros culturais que pretendia implantar, bem como no Centro Técnico da FUNDACEN, hoje Centro Técnico de Artes Cênicas, ligado à FUNARTE, cuja implantação foi coordenada por Ripper, que dirigiu e propôs os projetos que ainda hoje, apesar de quem em escala bastante reduzida, ainda são vigentes na instituição.

Sua preocupação com a democratização do conhecimento, declarada verbalmente com frequência, se encontrava presente, especialmente, nas ações ligadas ao Centro Técnico. A busca pelo registro do conhecimento prático das diversas técnicas que se entrelaçam na produção cênica, a catalogação de materiais e serviços disponíveis no mercado de trabalho,

com a pretensão de ampla difusão das informações em escala nacional e latino-americana, são meios encontrados para o desenvolvimento de uma cênica brasileira, com metodologia própria, com características regionais. A abordagem não hierarquizada do conhecimento, buscando no cotidiano laboral dos diferentes profissionais atuantes nas artes cênicas a referência do ideal da prática é também exemplo de sua atitude.

O levantamento do conhecimento técnico e artístico das artes cênicas, em toda a sua amplitude, e a sua sistematização foram uma constante nas ações de Ripper, especialmente durante sua gestão no Centro Técnico, atitudes que ele procurou replicar em outras iniciativas posteriores. O projeto de criação da instituição ocorre de forma sistematizada, com projetos abrangentes nos campos do desenvolvimento da arquitetura teatral, da formação profissional, do aprimoramento técnico dos profissionais, na valorização das técnicas locais, na troca de informações e produção de conhecimento técnico e artístico.

Por diferentes caminhos, institucionais ou mesmo por iniciativas pessoais, Ripper procurava desenvolver material bibliográfico, registrando suas experiências e reflexões sobre a criação e o ensino. Alguns de seus projetos de publicação se viabilizaram pelo Centro Técnico, mas grande parte de suas iniciativas neste campo se encontra em estado bruto em seu arquivo, o que pretendo processar e buscar a publicação.

Reunir em um único espaço a formação, a memória e a produção artística, ideal presente no Centro Técnico, se encontra também nos projetos de Centros Culturais que Ripper desenvolveu, onde pretendia resgatar e registrar a memória das manifestações artísticas dos locais onde seriam implantados, de forma a divulgar e difundir a cultura e os conhecimentos existentes, de forma a evitar que se perdessem com o tempo e com a crescente mercantilização da cultura. O constante investimento do cenógrafo na união da prática com a teoria se coaduna com o pensamento de Josette Féral (2004), que trata do abismo existente entre os campos de conhecimento. O material contido nas iniciativas de Ripper para a produção de bibliografia, no campo da conceituação e da reflexão sobre os caminhos artísticos, na cenografia, bem como na interpretação e

direção teatral, é de grande valia para futuras pesquisas, na direção proposta pela autora.

A percepção holística da ação artística, constante no caminho trilhado por Ripper, se encontra em sua atuação rizomática, na tessitura de redes de troca de conhecimentos, interações, e reconhecimento mútuo, para o desenvolvimento humano por meio da arte, para o desenvolvimento da própria manifestação artística, em termos de linguagens, técnicas e alcance. A ampla abrangência de sua percepção, unindo questões espirituais e de saúde às de realização artística, o aproximam das discussões contemporâneas da inserção da arte na sociedade.

É reconhecido, na atualidade, a capacidade que a produção artística coletiva, os ritos, as festas, as cerimônias, tem de contribuição para a superação da fragmentação social. Para isso, determinadas realizações demandam, por sua potência e objetivo, a dedicação à especialização, ao aprimoramento, como já preconizava Ripper. O Teatro, manifestação artística a que Ripper mais se dedicou, realizado com toda a energia criativa e estetizante que existe nas manifestações públicas e diluídas nas festas, é um fenômeno que concentra aquilo que ele entendia como arte, no sentido acima apresentado. Seus procedimentos pedagógicos, da mesma forma, contribuem para a ampliação da ação dos indivíduos em sua capacidade expressiva, com sua identidade, permitindo que tenham reforçada em si a capacidade de tecer suas redes de relações e reconhecimentos, o que está de acordo com o que aponta Michel Maffesoli como imprescindível para a cimentação societal na atualidade.

Levantando e integrando os saberes de forma não hierarquizada, Ripper atuava de forma orgânica na organização e estruturação do conhecimento das técnicas teatrais. Com esta prática, procedia no sentido de tecer redes de conhecimento integrando a teoria com a criatividade e a pluralidade contidas nos processos de produção da vida cotidiana. Era uma forma também de desenvolvimento da própria arte teatral brasileira, como importante meio de reflexão e desenvolvimento social.

Inês Barbosa de Oliveira (2008) nos mostra que os saberes e valores que se tecem no conhecimento cotidiano têm sido banidos do pensar pedagógico pelo pensamento cientificista e objetivante dominante na nossa

sociedade. Reincorporar estes saberes “diferentes, mas não desiguais” é um “modo de fazer” resistência às regras impostas pelo poder constituído e caminhar na direção de uma educação para uma sociedade mais humana e democrática.

Iluminar a ainda pouco difundida prática pedagógica com o uso dos diferentes conhecimentos cotidianos, deste importante educador das artes, em especial das artes cênicas, que foi também um artista emblemático na história do teatro e do cinema brasileiros, é uma contribuição para os estudos sobre o ensino das artes cênicas. Especialmente no que se refere ao ensino da Cenografia em sua compreensão ampla, como pretendia Ripper, que contempla a ambientação, com seus estímulos sensoriais, a indumentária e os demais dispositivos cênicos, sobre o que há pouca produção acadêmica.

A relevância da obra de Luiz Carlos Mendes Ripper não se reduz às especificidades das artes cênicas. É uma preciosa fonte de elementos úteis à ressignificação atualizadora do ensino das artes, para todos os níveis de educação, tanto o profissionalizante, quanto na educação básica. O estudo do pensamento e das suas ações educativas possibilitou estabelecer a atualidade dos caminhos que adotava em busca da formação profissional de artistas, de maneira especial os ligados à visualidade das artes cênicas, e do desenvolvimento técnico artístico da cena brasileira em sua diversidade, assim como no sentido do desenvolvimento social a caminho de uma cultura mais humana e democrática.

Referências

Arquivo pessoal de Luiz Carlos Mendes Ripper – EAT/FAETEC.

BULCÃO, Heloisa Lyra. Luiz Carlos Mendes Ripper para além da cenografia: um educador e pensador das artes e técnicas da cena. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, PPGAC, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2012.

COELHO, Teixeira. *Uma outra cena: teatro radical, poética da artevida*. São Paulo: Polis, 1983.

Dossiê Espetáculo Teatro Adulto. *Torre de Babel*. CEDOC/Funarte. Acesso em: out/2008.

Dossiê Espetáculo Teatro Adulto. *Avatar*. CEDOC/Funarte. Acesso em: out/2008.

Dossiê Personalidades Artes Cênicas. Luiz Carlos Ripper. CEDOC/Funarte. Acesso em: out/2008.

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoria y practica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

JACOB, Elizabeth. Espaço e visualidade: a construção plástica do Brasil na obra cinematográfica de Luiz Carlos Ripper. Tese de Doutorado em Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, PPGAC, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

MAFFESOLI, Michel. *A república dos bons sentimentos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2009.

MAFFESOLI, Michel. O imaginário é uma realidade: entrevista concedida a Juremir Machado da Silva. Revista Famecos, mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, v. 1, n. 15, agosto/2001. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/famecos/article/viewArticle/285>>. Acesso em: jan/2012.

MICHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o teatro brasileiro no século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

OLIVEIRA, Inês B.O. Certeau e as artes de fazer: as noções de uso, tática e trajetória na pesquisa em educação. ALVES, Nilda (org.); OLIVEIRA, Inês B. O (org.). *A pesquisa nos/dos/com os cotidianos das escolas*. Petrópolis: DP et alij, 2008.

PAIS, José Machado. *Vida cotidiana: enigmas e revelações*. São Paulo: Cortez, 2003.

RIBEIRO, Darcy. A Universidade de Brasília. Darcy Ribeiro. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2007.

RIPPER, Luiz Carlos. Entrevista com Luiz Carlos Ripper. Entrevista concedida a Campello Neto. VIANA, Fausto. Diário das escolas: cenografia PQ'11 = School diary: scenography PQ'11. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2011.

RIPPER, Luiz Carlos. Conferência feita por Luiz Carlos Ripper: I ciclo de palestras e debates sobre teatro. *Cadernos de Teatro*, Universidade Santa Úrsula, Rio de Janeiro, v. 1, 1980.

ROCHA, Glauber. *A revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTOS, Boaventura Souza. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Boaventura Souza. A construção multicultural da igualdade e da diferença. *Oficina do Centro de Estudos sociais*, n. 135, Coimbra, jan/1999.

SANTOS, Boaventura Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1995.

SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

WEBCINE. A Secretaria de Audiovisual do Ministério da Cultural está ultimando os preparativos para o Grande Prêmio Cinema Brasil. 27/1/2001. Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/not012001.htm>>. Acesso em: set/2009.

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