

Os "ambientes" de Luiz Carlos Mendes Ripper na paisagem teatral dos anos 1970

Lidia Kosovski

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / PPGAC-UNIRIO

Professora Adjunta/ Coordenadora do PPGAC-UNIRIO

Bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado-FAPERJ.

Resumo: Este trabalho ilumina, a partir do campo dos estudos da Arquitetura e do Teatro, uma forma de apropriação pelas Artes Cênicas, do espaço do Museu de Arte Moderna da Cidade do Rio de Janeiro na década de 1970. Foca-se aqui um fragmento da obra de Luis Carlos M. Ripper, cenógrafo e encenador do espetáculo "Avatar" de Paulo Affonso Grisolli realizado na sala "Corpo e Som" no MAM em 1974, marcando o alinhamento das práticas teatrais com as artes plásticas em sua via "ambientalista".

Palavras chave: teatro, arquitetura, ambientalismo-cenografia

Ainda que a quebra do paradigma clássico, sustentáculo do fenômeno teatral nos últimos quatro séculos, tenha multifacetado a cena e seu espaço ao longo do século XX gerando inúmeros estudos sobre o tema – acreditamos que insistir em “falar” sobre o espaço cênico seja um exercício cada vez mais necessário, cumprindo-se a tarefa de dar conta da sua ilimitada diversidade contemporânea.

As duas noções, de violação e fundação de espaços, surgem nesta comunicação a partir de um fragmento da pesquisa sobre a obra teatral de Luiz Carlos Mendes Ripper (1943-1996), cenógrafo, figurinista, diretor e educador. Como um artista típico dos anos 70, fortemente munido da potencia criativa das vanguardas fiéis às utopias do século XX, Ripper construiu uma obra referencial, em busca constante da produção de sentido para a cena e de uma linguagem autoral. Identifica-se hoje, no seu processo de criação, motivações comuns com o escopo de questões conduzidas pelas artes plásticas daquele momento, mais especificamente com a vertente da *arte ambiental*. Esse termo impreciso e elástico, criado pela crítica dos anos 70 designa obras e movimentos variados como as conhecidas *assemblages*, *happenings*, *performances*, certos trabalhos minimalistas, *land art*, instalações e, apesar das diferenças entre tantas variantes, tais orientações partilham de um espírito comum: são, cada qual ao seu modo, tentativas de dirigir a criação artística à natureza e à realidade urbana, ampliando seus espaços de atuação e até mesmo colocando em questão a própria noção de arte. O problema da arte e da sua criação converte-se, pois, numa questão de invenção de linguagem, domínio coletivo onde se interceptam falas e leituras potencialmente inumeráveis. Nas artes plásticas, o minimalismo é referência fundamental para a compreensão da atitude da produção artística em direção ao *ambiente*, na medida em que, o objeto de arte só se realiza integralmente do ponto de vista e experiência do observador. Ao alterar a relação da obra com o espaço circundante, esses trabalhos prenunciam o que viria a ser denominado instalação: obras desenvolvidas no espaço, na tentativa de construir ambiente ou cena, cuja significação emerge na relação

entre os objetos, o ponto de vista e o corpo do observador. Vale lembrar que, nesse mesmo período, nos Estados Unidos, Richard Schechner lançava a primeira edição da sua obra *Environmental Theater*, na qual elabora um discurso axiomático sobre novas relações possíveis entre a cena teatral e o espaço cênico. Como *encontrar, transformar e vitalizar* o espaço são os eixos sobre os quais se ergue o conceito de seu *Teatro Ambientalista*. Embora a pesquisa sobre a obra de Ripper, deixe clara a sua habilidade em *transformar e vitalizar* espaços, seus documentos não revelam qualquer contato com Schechner que, por sua vez, só começa a marcar presença no Brasil a partir dos anos 1990.

Para abordar o que consideramos ser as primeiras sementes do *ambientalismo* teatral no Rio de Janeiro e a gestação de novos paradigmas, recua-se ao ano de 1971. Nessa data, como cenógrafo e figurinista do espetáculo “Hoje é dia de Rock”, produzido pelo grupo do Teatro Ipanema, Luiz Carlos Mendes Ripper revelava as primeiras chaves do seu pensamento plástico-dramatúrgico. Para pensar a cenografia e os espaços criados pelo artista, partimos metodologicamente de um estudo cotejado entre duas montagens separadas por três anos, a de “Hoje é dia de Rock” e “Avatar”. Em “Hoje é dia de Rock” - ao definir um espaço cênico longitudinal contido entre duas margens de platéia, “como um rio-estrada”¹ – Ripper diluía a imperativa rigidez do palco fixo do Teatro Ipanema e seus condicionamentos estéticos forjados pela lógica de visibilidade à italiana. Inspirado pelas idéias do diretor Rubens Correa e pelo seu próprio interesse sobre o Teatro Kabuki e o Nô, Ripper, ao descondicionar a rigidez do binômio palco/platéia, criava um canal para uma inovadora dramaturgia visual *em trânsito*. O ato teatral era então alçado à condição de experiência sensorial, exigindo assim, para o seu acompanhamento poético-narrativo, uma atitude corporalmente ativa por parte de todos os agentes do espetáculo, atores e público, o que, naquele momento, representava uma descoberta para todos. Com isso, o espaço cênico abdicava de ser o absoluto, cúbico e irremovível palco, passando a ter uma fluidez engendrada pelo movimento e a ativação perceptiva de seus agentes de produção e recepção da cena.

Tal solução cênica era uma resposta adequada às propostas burlescas do texto de José Vicente em que os personagens evocavam uma poética andarilha: viajantes, figuras medievais em procissão retratavam a saga de uma família durante a fuga de sua pequena cidade natal mineira. Dirigiam-se à *Frenteira*, curiosa metáfora para o nome da cidade grande, do progresso, do futuro, em direção aos quais todos os personagens caminhavam em busca de sua própria individualidade.

Para esse espetáculo, o Teatro Ipanema abrigava um projeto cenográfico cujo partido conceitual promovia a translação de todos os parâmetros físicos que o identificavam

¹ Arrabal José *Ipanema Reabre com Hoje é dia de Rock* –O jornal, GB,29/9/1971. CEDOC - FUNARTE

como um Programa arquitetônico: foram eliminadas as diferenças de nível de altura existentes entre o palco e platéia assim como a inclinação da sala foi visualmente atenuada pelo tratamento cromático no piso, além do giro e deslocamento do ponto de vista do público em relação à cena. O público nesse espetáculo fora dividido em dois, confrontado entre si, frente à frente e muito próximo dos atores, como num palco de arena. Com esse partido, o espaço concebido des-hierarquizava-se, desmanchando o sentido do quadro da boca de cena e de um palco protegido pela engenhosa quarta parede. Além disso, abdicava-se do uso do aparato técnico proporcionado pelo sistema da caixa cênica: o clássico movimento aéreo-vertical das mutações cenográficas realizadas pelo conjunto de varas/urdimento era substituído pelo ir e vir horizontal, no plano do chão, de objetos e dispositivos móveis manipulados pelos próprios atores, agora tão próximos de seu público. Como ato ideológico, um quase-manifesto, típico da época, a cenografia de Luis Carlos Ripper parecia apagar os rastros de um passado cultural europeu hegemônico através da negação da história da cenografia européia moderna- uma espécie de ritual de enterramento do sistema teatral vigente e sua carga simbólica representados pela arquitetura do pequeno Teatro Ipanema.

Já em *Avatar*, que estreou em 1974, em montagem ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, fundava-se um território inédito para a cena teatral. Nas anotações de trabalho, junto aos croquis do diretor Luiz Carlos Mendes Ripper, é notável como *Avatar* centrava-se em princípios vinculados à concepção de um terreiro de Umbanda - uma espécie de clareira aberto para a manifestação de um rito.

Nos esforçamos para que o Avatar seja a celebração da fisionomia divina da natureza, onde se manifesta o grande ciclo do nascimento, do amor, da morte e ressurreição através da dança e do canto.²

Para o centro do espaço livre da Sala Corpo e Som, no segundo andar do MAM – transportou-se um pedaço de natureza viva. Os elementos cenográficos, reais, aclimatavam e interagiam com um palco triangular cercado, em cada um de seus lados, por uma faixa de areia e pedras. Em cada vértice do triângulo, um tronco de árvore apontava-se e, em um dos lados do triângulo corria um rio. Acompanhando o desenho triangular, acomodavam-se entre os troncos, vegetação, pedras e cascalho, três platéias paralelas aos lados do polígono. A cenografia de *Avatar* contrariava rigorosamente a conhecida noção vigente de que cenografia, por definição, representava o falso, o simulacro, para “enganar” os sentidos. Em *Avatar*, todos os elementos do ambiente as galharias, as árvores e peixes, o fogo e água misturavam-se num espécie de viveiro. E o público sentava-se no chão entre

² Fragmento manuscrito - Arquivo Pessoal de Luiz Carlos Mendes Ripper - EAT/LC.Ripper/FAETEC

ou sobre pedras, sobre folhas, numa desacomodação radical, contrariando qualquer idéia burguesa de platéia. Na superfície das paredes brilhavam reflexos da água provocados pelo movimento dos corpos dos atores sob a luz emanada pelo fogo de velas distribuídas ao longo do leito do rio cenográfico. De acordo com Cecília Conde, responsável pela direção musical do espetáculo, o som das mãos dos atores na água desse rio e do “remexer” do público fazia com que *a experiência sonora conduzisse o texto*.

A clareira proposta por Ripper abre-se para *a descida à terra de um ser divino*, transformador, para o nascimento de um mito. Inspirado pela mitologia indígena canadense, o dramaturgo Paulo Affonso Grisolli narra uma história sobre a condição humana, frágil, sem tempo preciso, nem geografia definida. Uma história de amor. Fala de duas mulheres - ou uma única, em dois momentos da sua vida. A primeira, velha e cansada e a outra, uma jovem se encontram às margens de um rio onde constatam a inviabilidade da solidão. A mais jovem, materializa sua fé sob a forma de um pássaro e o transforma num pássaro-homem por quem se apaixona. A salvação dá-se com nascimento de um filho, o herói mítico, salvador, em um palco triangular, símbolo da divindade, da harmonia e da proporção. É a forma geométrica primeva, segundo estudos platônicos.(GHEERBRANT, 1999), matriz de uma mandala.

Pode-se pensar que no teatro Ipanema a construção de um ambiente baseava-se na *violação dos princípios* que imperavam nesse lugar teatral, enquanto que no MAM a operação era a de *fundação* de um lugar sobre um espaço descomprometido. Enquanto no Teatro Ipanema negociava-se a cena a partir dos resíduos de um teatro à italiana, numa violação da própria História da cenografia, em *Avatar a cena* usufruía da neutralidade e flexibilidade moderna (e precária) da Sala Corpo e Som do MAM. Enquanto a negação e desmonte literal da caixa cênica do teatro Ipanema simbolizava sobretudo a fé na falência das concepções burguesas para a arte, o espaço livre do MAM se abria às conexões renovadoras do espaço do museu como um novo abrigo, numa ampliação do seu campo de ação, entre a arte e vida da cidade.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

SCHECNER, Richard. *Environmenthal Theater*. New York: Applause, 1994.

MILLIET, Maria Alice. *Obra-trajeto*, São Paulo: Edusp, 1992.

GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

RUIZ, Giselle. *Arte/Cultura em momento de trânsito. O MAM na década de 1970*. 2010. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC-UNIRIO, Xerox.

Fontes Primárias:

Dossiê Luiz Carlos Ripper - CEDOC/FUNARTE

Arquivo Pessoal de Luiz Carlos Mendes Ripper - EAT/LC.Ripper/FAETEC