

A linguagem dos cenógrafos Thomás Santa Rosa e Luiz Carlos Ripper na construção de um discurso nacional para a peça *A Rainha Morta* de Montherlant

Elizabeth Motta Jacob
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Niuxa Dias Drago
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Introdução

Este *paper* propõe a comparação entre duas leituras visuais de obras dramáticas de mesmo tema, representativas de dois momentos cruciais da modernidade brasileira. A lenda medieval portuguesa sobre D. Pedro e Inês de Castro é transformada em obra dramática por Henry de Montherlant, em 1942, e encenada pela primeira geração do teatro moderno no Brasil. Uma interpretação mais brasileira acontece em 1975, na esteira do tropicalismo. No primeiro caso, os cenários são compostos por Santa Rosa, um artista que procura assimilar as vanguardas europeias no teatro, assim como seus contemporâneos das artes visuais. No segundo caso, a encenação é proposta por Luiz Carlos Ripper que busca dar uma tradução brasileira e onírica ao tema tratado.

Santa Rosa: o primeiro moderno da cenografia brasileira

Thomás Santa Rosa (1909-1956) foi um dos artistas que imigrou do nordeste do Brasil (nasceu na Paraíba) para o Rio de Janeiro durante o período de modernização impulsionado pela Revolução de 1930. Na cidade, trabalhou como ilustrador de jornais e revistas, pintor e diagramador, e envolveu-se com o teatro, tornando-se o primeiro cenógrafo moderno do Brasil. Até então, o teatro brasileiro era dominado por grandes companhias de Revista, cuja cenografia limitava-se a ambientar os quadros com telões pintados ou adornar *grand finales* alegóricos. Havia ainda as comédias de costume, ambientadas em gabinetes genéricos, e algumas poucas companhias consideradas modernas por tentarem uma ambientação naturalista, para o que muitas vezes contratavam cenógrafos europeus emigrados em função das tensões do entre-guerras.

Os estudos empreendidos desde o início do século por Adolphe Appia e Gordon Craig, dentro da linguagem simbolista, ainda não haviam refletido no Brasil. As Companhias que costumavam chegar, em turnê, ocupando os grandes teatros da América Latina, ou eram óperas

italianas, com seu tradicional aparato de telões e praticáveis, ou as companhias dos grandes atores franceses, com espetáculos que não primavam pela visualidade.

Santa Rosa era um dedicado estudioso, mas tinha a seu dispor apenas as imagens de periódicos e livros europeus e americanos que ele mesmo encomendava. Não viajou à Europa antes dos 40 anos, data em que já havia causado uma verdadeira revolução na cenografia do Brasil.

O ponto de inflexão em sua carreira de cenógrafo, que começa timidamente em 1937, acontece na temporada de 1943 do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Ele assina, então, os cenários de três espetáculos, bastante diversos e completamente novos para o público brasileiro: *Escola de Maridos*, de Molière; *Peleas e Melisanda*, de Maeterlink; e a célebre montagem de *Vestido de Noiva*, do ascendente dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues.

Para tanto, contribuíram duas felizes coincidências na trajetória do artista. A primeira, em 1941-42, quando Santa Rosa pôde assistir, no Teatro Municipal do Rio, à temporada da Cia Louis Jouvet. Ali, pela primeira vez, a plateia brasileira encontrou uma companhia modernamente organizada, com a mão forte do diretor e uma leitura visual moderna, pois Jouvet trouxera alguns cenários originais de autoria de Christian Bérard. Além disso, trouxe também algum equipamento de luz, e assinou a iluminação teatral dos espetáculos, algo totalmente inédito no Brasil, onde a iluminação limitava-se a dar visibilidade à cena.

Um ano depois da partida de Jouvet, Santa Rosa, que já participava do grupo de amadores “Os Comediantes”, que estudava textos modernos e promovia pequenas montagens, encontrou-se com Ziembinski, um diretor polonês recém-chegado ao Brasil. O crítico Yan Michalski (1995) demonstra que foi apenas no Brasil, liberto de seu emprego em companhia estatal, tendo em mãos um irrequieto grupo de amadores e, principalmente, em contato com a dramaturgia de Nelson Rodrigues, que Ziembinski pôde aprofundar as pesquisas cênicas sobre o expressionismo, linguagem distante das encenações que havia empreendido, até então, em seu país de origem. Ziembinski é considerado o primeiro diretor do teatro brasileiro, em que ainda dominavam as companhias calcadas em grandes estrelas.

Santa Rosa trabalhou com Ziembinski na montagem de sete espetáculos, entre 1942 e 1950.¹ *A Rainha Morta* (1946), montagem do texto de Henry de Montherlant, escrito em 1942, foi um grande êxito de crítica da dupla, embora tenha sido um fracasso de bilheteria. Para compor cenários e figurinos, Santa Rosa assimilou alguns dos preceitos expressionistas, inspirado pelo diretor e também, indiretamente, pelo cinema. Introduzindo no Brasil uma direção que arrancava do texto seus sentidos ocultos e dos atores o gesto expressionista, Ziembinski esmerava-se no uso da

1 *Orfeu* (1942), *Fim de Jornada* (1943), *Pelleas e Melisanda* (1943), *Vestido de Noiva* (1943), *A Rainha Morta* (1946), *Era Uma Vez um Preso* (1946), *Dorotéia* (1950).

iluminação cênica, que era ainda insipiente no Brasil.

A utilização da iluminação elétrica provocou profundas transformações na cenografia. A primeira delas foi a de revelar artifícios antes ocultos e obrigar a uma transformação da plástica da cena. Foi a iluminação elétrica que possibilitou o desenvolvimento de novas formas de cenografia, tais como a “arquitetura cênica” de Appia ou os *screens* de Craig, abrindo novas possibilidades expressivas para a cena. Além disso, a iluminação permitiu ao teatro absorver os recursos da narrativa moderna que pareciam só ser acessíveis à arte cinematográfica. Com os efeitos de luz, podia-se fazer rápidas mutações de cena, construir cenas simultâneas, ou mesmo promover em cena uma espécie de *close up*, reforçando a iluminação ou fechando um foco sobre um detalhe da cena. A luz permitia, enfim, dar “mobilidade” e “fluidez” à cenografia, abolindo os procedimentos que quebravam o ritmo do drama, como os fechamentos de cortina ou *black-outs* para ocultar as “mudanças de cenários”.

Os expressionistas ficaram conhecidos por saber retirar o máximo proveito dos novos recursos de iluminação. Seus cenários eram ainda baseados em pinturas, que agora assumiam uma nova plástica: “elementos cênicos deformados, interiores que se prolongam nos exteriores, (...) pinceladas aparentes, perspectivas deformadas” (Roubine, 1998:111), e contavam com a iluminação para ampliar os seus efeitos. Estes recursos se mostraram essenciais para que eles pudessem transmitir à plateia as angústias e tensões espirituais do drama.

A iluminação permitia criar efeitos de sombra que aumentavam ou deformavam os elementos da cena e que podiam transmitir significados diversos, de ansiedade, mistério, solidão, medo. Esses efeitos estavam ligados à estética expressionista e foram responsáveis por todo um importante ciclo do cinema, em especial alemão. O passo dado pelo Expressionismo, em relação ao realismo, teve efetivamente a colaboração do cinema que, segundo Walter Benjamin, não trabalha sobre o espaço real, mas com a “ação inconsciente”. Os recursos do *close up*, da câmera lenta, do grande plano, enfim, os recursos de manipulação do tempo colocam o cinema fora do realismo. “A câmera nos abre a experiência do inconsciente ótico”. Não que essas possibilidades fossem, para os cineastas, um programa. Tanto assim que “os primórdios do cinema expressionista ignoravam um pouco as implicações míticas do conteúdo filosófico do movimento”, identificando-se apenas com algumas características cenográficas do teatro (Marcondes, 2010:4).

Foi a obra de Reinhardt e dos expressionistas (Jessner e Fehling, especialmente) que fizeram da luz um meio de expressão de múltiplas possibilidades, instrumento de cenário ou atmosfera, acompanhamento do drama de que traduzia a evolução psicológica, factor de desnaturalização. (Redondo Júnior, 1963: 298-299)

O uso da iluminação aliada ao ciclorama produzia no fundo do palco um efeito de infinitude jamais alcançado mesmo pelos mais perfeitos recursos barrocos de aprofundamento da perspectiva. A cor-luz podia transformar inteiramente o sentido de uma cena em apenas um segundo, onde antes era necessário um grande esforço de interpretação do ator ou uma trilha sonora.

Em última análise, era a luz que construía o espaço cênico a partir de então, e ao cenógrafo cabia aliá-la ao seu trabalho, sob pena não somente de deixar passar este valioso recurso técnico, mas de ver todo o seu trabalho se esvaziar diante de efeitos inesperados.

Santa Rosa passou, desde 1943, a estudar suas maquetes sob a luz e retrabalhá-las em função deste recurso. Certamente tinha uma experiência efetiva com a iluminação cênica, pois chegou mesmo a assinar a iluminação de ao menos um espetáculo, o “Recital Castro Alves”, estreia do Teatro Experimental do Negro, em 1947.

A iluminação inspirava cenários construtivos e não-realistas. Cenários que podemos chamar de “metonímicos”, adquiriam um grande efeito plástico visual. Constituíam-se de elementos sugestivos, que “esboçavam” o ambiente, complementado pela luz, como sugerido por Appia.² Os elementos, em geral leves e vazados, podiam ser atravessados pela luz e projetar sombras, que assumiam formas e significados diversos dependendo da posição da fonte luminosa.

A Rainha Morta estreou em 23 de novembro de 1946 pelo grupo agora denominado “Os V Comediantes”. O acervo do CEDOC/FUNARTE guarda diversas imagens da montagem, todas de autoria do fotógrafo Carlos Moskovics. Nelas se percebe a composição do ambiente por perfis arquitetônicos elementares. Trata-se de um ambiente medieval, de acordo com o período histórico em que se passa a trama. Uma inspiração das “nervuras” estruturais góticas indica o emprego dos perfis de arcos e janelas.

As figuras de 1 a 4 permitem ver diferentes quadros do espetáculo. Nas figuras 1 e 3, identificamos elementos arquitetônicos e, nas figuras 2 e 4, prevalecem os elementos naturais, com formas em vulto e um perfil de montanhas ao fundo. Nas quatro imagens identificamos a importância do ciclorama no fundo da caixa cênica, tanto para as sombras que ampliam os perfis arquitetônicos quanto para a criação dos vultos em contraluz.

Uma espécie de grande arco ogival colocado obliquamente, bem avançado no prosscênio, permanece em todos os quadros. Este arco cria uma nova moldura para a caixa cênica e praticamente lança o cenário na direção da plateia. Se observarmos bem, percebemos que o perfil de montanhas que se destaca nas duas últimas imagens também é fixo, e permanece ao fundo nas duas

2 Appia descreve a cenografia que representa a floresta de *Siegfried*, de Wagner, nos seguintes termos: “(...) expressar apenas as partes das árvores conciliáveis com a praticabilidade do solo e encarregar a iluminação de fazer o resto, através de sua qualidade particular.” *Apud* Roubine, 1998: 120.

primeiras cenas, anulado pela iluminação.

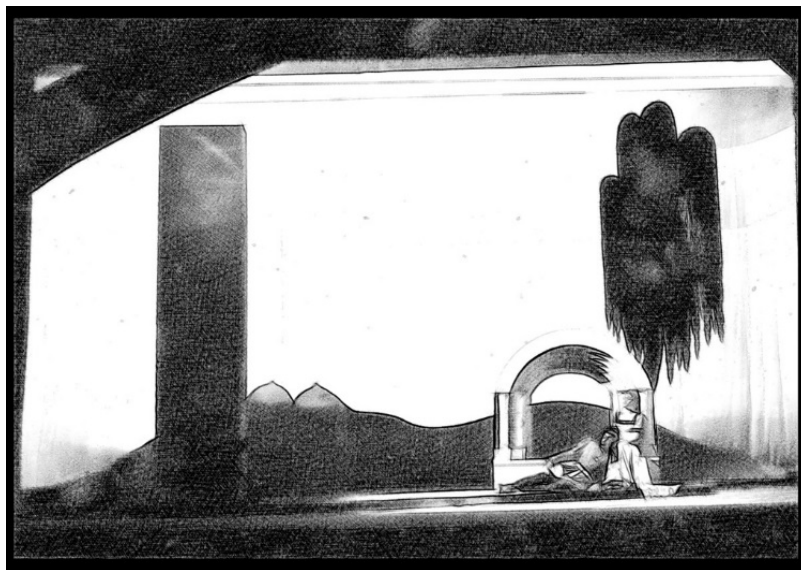
A adaptação de Montherlant para a lendária história do romance entre o Infante Dom Pedro I de Portugal e a plebeia Inês de Castro, destaca a pureza e fragilidade de Inês. Tornada vítima de interesses políticos completamente alheios a sua vocação amorosa, Inês adquire uma aura de santa, que justifica sua coroação *post-mortem*.

Na figura 1, vemos, além de uma janela estreita e terminada por um arco ogival, uma cruz e uma grande rosácea. Os elementos são dispostos frontalmente, e temos uma composição quase geométrica, essencialmente uma circunferência ao lado de uma seta, representação do feminino e do masculino. Uma iluminação frontal destaca o círculo da rosácea, enquanto o lado esquerdo do palco, onde o rei está sentado no trono, é lugubramente iluminado por uma fonte lateral. A forma do trono reproduz a janela ogival que o emoldura.



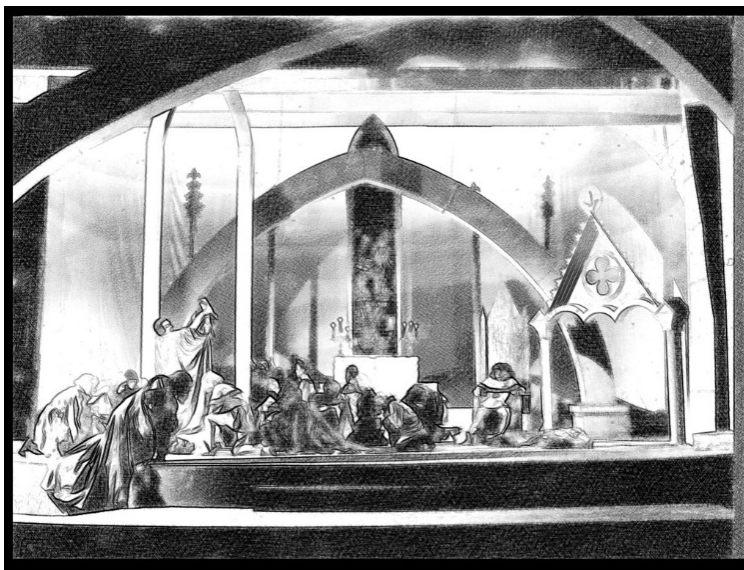
[Figura 1: A Rainha Morta, Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946. Desenho de Niuxa Drago, baseado em foto de Carlos Moscovics (Foto Carlos). Fonte: Centro de Documentação da FUNARTE, 2012.]

A figura 2 mostra um ambiente mais simples. A cena se passa agora num espaço dramático externo, em meio à natureza. Há apenas dois elementos construídos. Uma coluna de base quadrada e um pequeno arco na base do qual os amantes se sentam. Atrás do arco, o vulto de uma árvore negra lança sua estranha sombra sobre os amantes. É fácil reconhecer dois seios no perfil montanhoso ao fundo, tornando explícita, desta vez, a conotação sexual da tragédia. As montanhas reproduzem o corpo e a força natural de Inês.



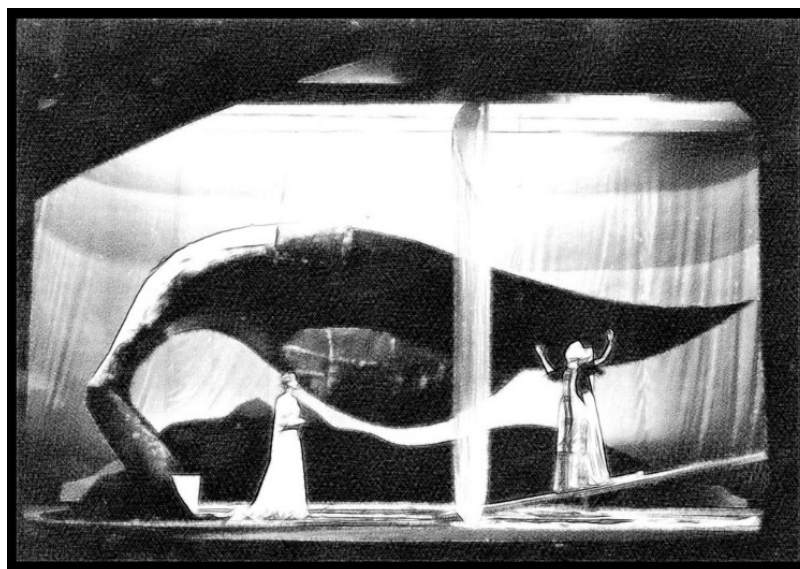
[Figura 2: A Rainha Morta, Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946. Desenho de Niuxa Drago, baseado em foto de Carlos Moscovics (Foto Carlos). Fonte: Centro de Documentação da FUNARTE, 2012.]

Na figura 3, o elemento central é um vitral que ocupa uma fina janela também em ogiva, ao fundo. À frente dele, um grande arco, que compõe o ambiente e reverbera o arco do proscênio, atravessa sua forma. A composição tem escalas distintas, impossibilitando uma leitura espacial unitária. Se os grandes arcos sustentassem abóbadas imaginárias, as janelas seriam grandes demais, “furando o teto imaginário”. A composição pode delimitar dois espaços distintos, separados pelo plano imaginário dos arcos, ou pode-se pensar que os perfis apenas sugeriram um lugar no tempo e no espaço, sem defini-lo exatamente pelo prolongamento dos planos. Mas as formas devem ser lidas também como símbolos geométricos, pois esta pode ser uma das funções da ambiguidade de escalas. O grande arco forma, com o vitral, uma composição que remete ao arco e flecha, símbolos cruzados do masculino e do feminino, ou, buscando uma relação com o sentido da intriga, o masculino transpassando o feminino. Inês, morta, jaz aos pés do infante Dom Pedro, que subjuga toda a corte para que lhe faça reverências. A luz recai sobre este conjunto de personagens prostrados a seus pés enquanto, do outro lado do palco, ignorado e na penumbra, jaz morto o Rei de Portugal, assassino de Inês. No ciclorama, as sombras projetadas pelos perfis de arcos e janelas ampliam a trama estrutural do ambiente.



[Figura 3: A Rainha Morta, Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946. Desenho de Niuxa Drago, baseado em foto de Carlos Moscovics (Foto Carlos). Fonte: Centro de Documentação da FUNARTE, 2012.]

Na figura 4, um elemento enorme brota do chão como uma folha e toma toda a cena, acompanhando o perfil das montanhas. No meio da cena, um rolo de filó esvoaçante cai como uma cascata, e divide a cena em dois quadros, nos quais se contrapõem as duas mulheres que disputam o amor do Infante. Toda a cena quer ressaltar o amor natural de Inês e sua completa inocência diante das causas que levarão a sua morte.



[Figura 4 – A Rainha Morta, Teatro Ginástico, Rio de Janeiro, 1946. Desenho de Niuxa Drago, baseado em foto de Carlos Moscovics (Foto Carlos). Fonte: Centro de Documentação da FUNARTE, 2012.]

A crítica de Mário Nunes sobre este quadro não deixa de ser curiosa, num momento em que já deveria ser grande a familiaridade com o simbolismo:

A mesma impressão favorável nos deixaram os cenários e figurinos de Santa Rosa, sintéticos, sumamente originais; só nos pareceu **avançado demais** o de um dos últimos quadros em que se figuram uma nuvem (?) e uma cascata (?). Um **espírito freudiano** pode ver no recorte das montanhas que serve de fundo à maioria dos quadros a forma sensual de um corpo de mulher... [...]. (Nunes, 1946)

A ampliação ou deformação dos objetos cênicos é também uma característica marcante da cenografia expressionista. Santa Rosa utiliza este recurso de forma significativa em *A Rainha Morta*, quando coloca em cena uma gigantesca rosácea. A rosácea toma um valor sobrenatural, servindo como uma espécie de grande auréola que unge a protagonista. O recurso acompanha a personagem e se repete na gigantesca “folha” que brota a seus pés, ou mesmo no enorme corpo de mulher que se transforma em cadeia de montanhas, emoldurando todo o espetáculo. O recurso é expressivo, e representa a potência de amor natural que Inês interpõe às formalidades da corte, a luta empreendida por sua natureza contra as convenções.

O cenário de *A Rainha Morta* possuía diversos elementos sobre rodas, que entravam e saíam do palco para compor o espaço cênico. Estes elementos, manipulados em sua forma e dimensão, corroboravam com a iluminação para instituir o que chamamos de “expressionismo da cena”. Além disso, podiam ser levemente e silenciosamente manipulados, à vista da plateia. Este movimento assimilava uma espécie de magia cinematográfica sem, contudo, pretender copiar a ilusão de naturalidade. Muito ao contrário, o movimento do cenário destacava a teatralidade expressiva que se pode alcançar pela técnica cenográfica.

Ripper e a visão tropicalista

Luiz Carlos Ripper nasceu no Rio de Janeiro em 1943 vindo a falecer nesta mesma cidade em 1996. Diretor de Arte, cenógrafo, figurinista, iluminador, diretor teatral, Ripper pensava a cena como um todo e buscou desenvolver uma linguagem específica capaz de dar conta da especificidade cultural brasileira em seu trabalho.

Ripper iniciou sua carreira buscando formação na Universidade de Brasília. Com o fechamento da mesma pelo Regime Militar, retornou ao Rio de Janeiro não retomando estudos Universitários. Sua carreira começou no campo da cenografia e figurino no cinema, em 1967, junto a Nelson Pereira dos Santos. Seu trabalho se desenvolveu em um momento em que o campo da Direção de Arte não estava consolidado da forma que se entende hoje, mas é relevante notar que Ripper sempre teve preocupação em formular um conceito geral para a sua concepção plástica nas obras nas quais trabalhou.

A partir de 1970, Ripper passou a atuar no teatro, tendo assumido, muitas vezes simultaneamente, as funções de diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador e produtor. Em 1971 interrompe sua atuação no cinema dedicando-se ao teatro. Depois disso, retoma o cinema episodicamente.

Ripper trabalhou com os grupos teatrais cariocas de grande peso criando ambientações visuais muito expressivas. Podemos destacar seu trabalho em espetáculos tais como *Hoje é dia de Rock*, com direção de Rubens Correa, pelo qual recebeu o Prêmio Governador do Estado de melhor figurino. Em 1972 ganhou o prêmio Molière de melhor figurinista com o espetáculo *A china é azul*. Nestes dois espetáculos Ripper rompeu com a separação convencional entre palco e platéia, dispondo os atores em um corredor com a platéia distribuída de seus dois lados.

O trabalho de Ripper se ancora em criar procedimentos e relacionamentos novos com o espaço e com o público. O que importava para ele não era a arquitetura cênica simplesmente, mas a subversão das convenções estabelecendo parâmetros originais de apropriação do espaço, do uso da cor e das texturas.

Como diretor teatral, cabe ressaltar seu trabalho em *Avatar*, em 1974, *A Rainha Morta*, em 1975, *A torre de Babel*, em 1977, em parceria com Fernando Arrabal, e *El dia en que me quieras*, em 1980. Em 1988, *Extra-vagancia*, de Dacia Maraini, lhe deu Prêmio Shell de melhor cenografia.

No teatro, Ripper desenvolveu junto à musicista Cecília Conde e ao grupo do Teatro Ipanema ambientações envolvendo forte conceituação visual e sonora para os espetáculos. Suas criações estavam preocupadas com a relação entre a platéia e o palco, o papel do ator, as relações de produção cultural e as formas de produção dramaturgica, envolvendo-se em projetos de criação coletiva.

Esse formar produtivo da força da imaginação, no entanto, não alcança sua maior riqueza onde é simplesmente livre [...] mas onde vive em um espaço de jogo que instaura o empenho compreensivo por unidade, não como barreira mas prelineando estímulos para seu jogo. (Gadamer, 2008)

Deste jogo com o texto teatral e com seus parceiros na criação do espetáculo fortaleceu-se a relação com o espaço teatral capaz de orientar toda a sua conceituação plástica. Seu trabalho ultrapassou barreiras e se amparou nas raízes culturais brasileiras. Em geral ele não se restringia a uma representação mimética da realidade. A visualidade por ele proposta rompeu com o ilustrativo e com o recurso a referências óbvias. A âncora visual proposta pelos elementos componentes da ambientação, tanto ao nível de seu trabalho em cenografia quanto em indumentária, em alguns casos, corre numa chave desarmônica em relação ao texto ou à interpretação dos atores. Este

recurso foi utilizado no sentido de potencializar a dramatização da cena não enclausurando o sentido e fazendo emergir arquétipos culturais brasileiros.

O trabalho de Ripper se apóia numa matriz visual própria, onde a teatralidade explorada na visualidade construída é importante fator de criação de afetividade. Deste modo os recursos próprios à direção de arte têm que potencializar tais escolhas e exigem do profissional o domínio da linguagem particular do meio expressivo utilizado. Tal entendimento tinha, na época, conotações que podem ser resumidas na colocação de Gianni Ratto:

A figura do cenógrafo adquiriria nova fisionomia se o trabalho, como a música do espetáculo, fosse aleatório e sua atuação muito mais ligada à interpretação, assim como à do ator, do qual seria um complemento, um suporte, um reflexo. Sob essa ótica, o espetáculo seria orquestrado, sendo o ator, o compositor, o cenógrafo, o iluminador os instrumentos de uma execução na qual ninguém poderia impor sua presença. (Ratto, 1999)

A teatralidade na obra do Ripper está na capacidade que ele tinha de tirar partido de todos os elementos que compunham o espaço, os figurinos, adereços, e os coloca completamente articulados e capazes de articular a cena. Esta perspectiva fica bastante evidente quando analisamos a montagem de *Rainha morta*, com texto adaptado por Heloisa Maranhão, apresentado no Teatro Gláucio Gil em 1975.

A direção, cenografia e figurinos são assinados por Luiz Carlos Ripper e o elenco composto por Rosita Thomas Lopes, Tônia Carreiro, Zezé Mota, Luisa Barreto Leite, André Valli, Walmor Chagas, Elke Maravilha, Zanoni Ferriti, Julio Mackenzie e Roberto Frota. A criação sonora vem do trabalho de Ripper junto a Cecília Conde, Fernando Lébeis, Caíque Botkay, Lourenço Baeta e David Tygel. A peça contava ainda com o trabalho de expressão corporal do grupo de Klaus Viana.

O espetáculo foi aclamado pela crítica por sua grande beleza visual alcançada pelo uso da palha em múltiplas aplicações e um rigoroso trabalho de luz. Neste trabalho fica evidente a preocupação de Ripper com a concepção geral do espetáculo. Gilberto Braga escreve, em crítica no Jornal o Globo:

Não se tratasse de um grande cenógrafo e figurinista, é a concepção visual o maior triunfo desta encenação de “Rainha Morta”. O palco do Gláucio Gil é transformado num oásis de brasilidade (Portugal pouco tem a ver com a busca de Ripper; Brasil e África são claramente os donos da noite), império de palha, um material com que o poderoso artista faz o que quer. Sente-se que o espetáculo foi trabalhado a fundo tanto com os atores, rigorosamente bem qualquer um dos componentes do elenco, quanto com os músicos, em que repousa grande parte da força do conjunto. A busca de plasticidade, de envolvimento, de climas, tudo absolutamente realizado. (Braga, 1976)

A história tem como ponto de partida o pedido de uma sinhá para que sua escrava lhe conte uma história antes de dormir. Esta obedece à patroa e, fugindo a preocupações de cunho histórico, traça um relato de uma bizarra corte portuguesa onde o perfil dos personagens é desenvolvido abordando caracteres psicológicos distorcidos. Tal abordagem permite a Ripper grande liberdade de criação, e o uso de alegorias para tratar da política brasileira daquele momento. Assim, Ripper vai buscar a dramatização crítica das cenas da vida cotidiana, mergulhando a arte na realidade social.

Se o teatro, assim como os sonhos, é sanguinário e desumano, é muito mais do que isso, por manifestar e ancorar de modo inesquecível em nós a idéia de um conflito eterno e de um espasmo em que a vida é cortada a cada minuto, em que tudo na criação se levanta e se exerce contra nosso estado de seres constituídos, é por perpetuar de um modo concreto e atual as idéias metafísicas de algumas fábulas cuja própria atrocidade e energia bastam para desmontar a origem e o teor em princípios essenciais. (Artaud, 2006)

Em *Rainha Morta*, passa a existir uma grande lacuna entre a realidade e a representação, buscando formas alegóricas de apresentação plástica da realidade ficcional. Para alcançar tal efeito, Ripper seguiu estratégias pessoais que iriam se refletir na imagem final construída. Os procedimentos de construção material dos cenários, figurinos e adereços eram muito relevantes para ele, a começar pela compreensão do trabalho de pesquisa e suas funções.



[Figura 5: A Rainha Morta, Teatro Glaucio Gil, Rio de Janeiro, 1975. Desenho de Nathalia Maria Rodrigues Casemiro, baseado em foto de Lewy Moraes. Fonte: Centro de Documentação da FUNARTE, 2014.]

Ripper entendia o processo de pesquisa em três níveis: no primeiro ele buscava construir uma base de informações e referências, onde ele estudava as formas, as cores, e demais elementos plásticos, levantando assim informações iconográficas, culturais, comportamentais do período ou

local de referência. O segundo nível da pesquisa dizia respeito à busca dos processos de produção da época de referência e do emprego de materiais e ferramentas de trabalho. Num terceiro momento ele trabalhava recuperando estas técnicas, o que o levava às soluções formais que resolveriam o seu projeto, seja no nível do figurino, seja no nível da cenografia. Estas soluções formais muitas vezes se diferenciavam do referente, mas surgiam do processo de pesquisa prática nos processos de produção. Como afirma Gadamer, “o saber prático, a *phronesis*, é uma forma de saber distinta. Em princípio significa que está orientado para a situação concreta. Terá de abranger então as circunstâncias em sua infinita variedade” (Gadamer, 2008).

Deste modo, a pesquisa não era apenas uma fonte de observação formal, mas se amparava também em uma vivência prática. O que era realmente importante para Ripper era o desenvolvimento de formas, volumes, silhuetas e texturas a partir da experimentação de técnicas de produção. Isso tinha como resultado a criação de uma visualidade que nem sempre era similar visualmente ao referente, mas que dele se aproximava pela vivência do processo de criação e produção. A verossimilhança lhe importava menos do que o processo de construção formal. Este seguia uma base experimental forte com origem nas raízes culturais brasileiras.

Queremos dizer com isso que as imagens produzidas nas peças nem sempre são fieis ao referente documental, pois a preocupação maior deste artista não era com a obtenção de uma representação mimética da imagética da época considerada, mas sim um entendimento dos processos que levavam a concepção da forma. Então para Ripper os processos produtivos e de criação vão ser a problemática a ser enfrentada. Ele visava buscar os materiais e técnicas explorando as possibilidades formais das mesmas.

Para a montagem de *Rainha Morta* Ripper utiliza palha para cobrir o espaço e os praticáveis do Teatro Ipanema. Ele se aproveita dos materiais produzidos na terra, a renda, os bordados, etc, e ancorava também sua visualidade no sincretismo religioso que fomenta a criação do imaginário e da imagética nacionais. Além disso, cabe ressaltar o uso que Ripper faz da cor e a intencionalidade com a qual ele a emprega. Nada é aleatório na distribuição das cores, no espaço e nos figurinos.

Deste modo, ele oferece uma palheta exuberante e rica em nuances que serão por ele exploradas através da maneira como utilizou a luz.

A luminosidade aí, 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 caleidoscópio, 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)

É interessante notar que Ripper vai buscar a brasilidade como fonte de inspiração e expressão em vários níveis. Ele vai se inspirar na cultura popular, indígena e negra e nos materiais nativos. Ele vai buscar os elementos da natureza brasileira usando a palha, o barro, as raízes, as plantas, as flores, os frutos, etc., explorando suas diferentes formas e cores.

Consideramos a potência criativa de Ripper e seu engajamento na construção de uma plasticidade segundo parâmetros próprios, nascidos da pesquisa prática e referentes às práticas produtivas em diferentes épocas no Brasil. Esta preocupação com as práticas produtivas e a experimentação dos processos formadores da tradição brasileira, seus modos e costumes, visava à recuperação da cultura brasileira e o resgate de suas particularidades.

O conjunto de sua obra evoca uma imagem de Brasil que vem afirmar a necessidade de construção de uma estética particular para o espetáculo brasileiro. Entendemos como o cerne da obra de Ripper a construção deste Brasil bem particular em suas manifestações plásticas porque culturais. É interessante o modo pelo qual Ripper estabelece suas bases visuais. Tudo na sua obra acena para além de si mesmo de forma consistente remetendo à especificidade nacional.

Tudo o que acontece é símbolo e, na medida em que se representa inteiramente a si mesmo, acena para o todo restante. [...] 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)

No trabalho de Ripper, o conjunto do espaço, suas relações internas, suas relações com a indumentária e a relação e a elaboração de cada detalhe, de cada objeto, derivava desta matriz conceitual única. Deste modo, cada elemento devia ser construído em sua forma mais precisa, mais narrativa.

No que concerne à indumentária, Ripper levava muito em conta a questão da representação da figura humana de forma expressiva.

Na representação da figura humana o objeto representado e aquilo que nos fala nessa representação como conteúdo artístico são a mesma coisa. Não pode haver nenhum outro conteúdo dessa representação a não ser aquilo que se expressa na figura e na manifestação do representado. [...] prazer intelectualizado e interessado nesse ideal representado da beleza não se separa do prazer estético, mas torna-se um com ele. É na representação da figura humana que todo o conteúdo da obra nos fala ao mesmo tempo como expressão de seu objeto. (Idem, p.90)

A atriz Zezé Mota referindo-se ao trabalho de Ripper como diretor lembra que:

Ele era muito exigente com a questão da disciplina e era incansável. A gente ensaiava muitas horas. [...] É que ele não gostava que a gente se sentasse durante os ensaios. Ele dizia que a energia saia pelo bumbum (risos). E a gente tinha que ficar em pé para manter aquele pique, aquela energia até o último momento. [...]. O que é inevitável né? Quando a pessoa se exige muito inevitavelmente ela exige do outro, muito também. Então era assim [...]. Não podia deixar a peteca cair. E ele era aquele diretor que tirava leite de pedra, tirava coisas de você que até você tomava susto. Sabe, não sabia que eu tinha essa força, essa energia. Eu fiquei observando algumas pessoas que eu no começo dos ensaios achava que não iam dar conta do personagem e de repente explodia ali. Exigente, obsessivo, um belo trabalho. [...] ele trabalhava tudo muito, e ele tinha alguns momentos, que pelo menos eu ficava irritada. Mas depois, quando eu via o resultado, aquela insistência, vamos ensaiar mais uma hora, vamos resolver esta cena, depois eu dava razão para ele. [...] Eu acabava dando sempre razão para ele, de que era muito melhor você fazer um esforço e sair dali resolvido do que ficar depois inseguro e não conseguir dormir pensando na cena. Belíssimo, tudo em tons pasteis... Realmente ele era um iluminado, uma pessoa muito especial. (Motta, 2008)

Portanto, entendemos que o cerne do trabalho de Ripper era a consolidação de uma linguagem visual para a cena brasileira o que o torna um pioneiro no campo da Direção de Arte no Brasil. Entendemos também que a visualidade criada alicerça a cena e concretiza o desejo de realização de uma imagem genuinamente brasileira.

Uma obra e duas concepções

Estamos, portanto, diante de dois grandes homens da cena brasileira e o confronto de suas obras é bastante pertinente. As montagens de *Rainha Morta* ocorrem com um intervalo temporal de 30 anos, anos nos quais muito havia mudado na cena brasileira.

O texto utilizado na montagem com cenários de Santa Rosa, de autoria de Henry de Montherlant, possibilita leituras psicológicas e arquetípicas, dentro do espírito expressionista que valorizava a iluminação teatral e dispositivos cênicos que possibilitassem múltiplas interpretações. Além disso, a obra incentivava uma leitura da situação política do momento, já que a França encontrava-se sob ocupação alemã. Ao escolhê-la, o diretor Ziembinski também se referia ao estado de seu próprio continente, e o grupo brasileiro se alinhava com os artistas europeus, tanto política quanto esteticamente, em busca da inserção do Brasil no quadro da arte moderna.

Já Ripper utiliza um texto de Heloisa Maranhão em que realidade e fantasia se misturam dando margem a uma criação deslocada de qualquer compromisso com referentes históricos. Ele aproveita o fato da história ser relatada por uma escrava para descontextualizá-la do referente histórico original e ancorá-la na realidade brasileira, criando um paralelo entre o Brasil colonial e o

seu, da década de 70. O texto permite ao realizador fazer uma série de analogias com o governo brasileiro e os problemas políticos que estavam sendo enfrentados por esta sociedade usando o recurso da alegoria através da desmistificação das figuras de poder, da desvalorização das hierarquias sociais e de um discurso irônico e severamente crítico.

Ripper ambienta a corte Portuguesa num espaço definido por cortinas de palha e compõe os figurinos a partir de tecidos esvoaçantes, decotados e leves. Os penteados elaborados apontam para os modos e maneiras da corte europeia, além de marcar as diferenças sociais entre os personagens colocados em cena.

Santa Rosa empreendera o pioneiro trabalho de uma criação ao mesmo tempo histórica - se considerados os elaborados figurinos medievais de sua *Rainha Morta* – e metafórica, baseada no sutil contraste entre os sintéticos dispositivos cênicos e a vestimenta realista; enquanto Ripper busca uma carnavalização da corte portuguesa e a construção de uma imagem para a cena teatral focada nos referentes próprios à cultura brasileira. O recurso da palha, do algodãozinho tingido e demais materiais naturais marcam este encontro do encenador com a força da natureza brasileira e sua estetização dos mesmos

Entendemos que estes dois cenógrafos deram suas marcas à cena brasileira, pavimentando dois patamares essenciais na construção da identidade do teatro do Brasil. Se Santa Rosa elevou a cenografia brasileira a um necessário paralelo com as conquistas europeias, possibilitando que a visualidade da cena tivesse um discurso próprio e complexo, Ripper conquista para a cenografia uma brasilidade pungente, por meio do uso da cor e dos elementos naturais usados para a construção dos cenários e figurinos.

Referências bibliográficas

ARTAUD, A., [2006]. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, p.105.

BRAGA, G., [s.d.]. Crítica em *O Globo*, referencia 2438, CEDOC, Funarte. Pasta de documentos das montagens de *A Rainha Morta*.

DIAS, J., [2008]. Entrevista dada a Elizabeth Motta Jacob, UNIRIO.

GADAMER, H-G., [2008]. Verdade e método I. Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Petrópolis: Editora Vozes.

MARCONDES, C. I., [julho de 2010]. “Teatro, cinema e influência expressionista em Limite e Vestido de Noiva” In: *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 9, n.1.

MICHALSKI, Y., [1995]. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec.

MOTTA, Z., [2008] Entrevista dada a Elizabeth Motta Jacob, Rio de Janeiro.

NUNES, M., [27/11/1946]. “*A Rainha Morta*”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro.

RATTO, G., [1999]. *Antitratado de cenografia*. Variações sobre o mesmo tema. São Paulo: Editora Senac.

REDONDO, J., [1963]. *O Teatro e sua Estética*. Lisboa: Arcádia.

ROUBINE, J-J., [1998]. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar.