



LUIZ CARLOS RIPPER

"Quero assumir a direção"

Duplamente premiado — Prêmio INC e troféu Coruja de Ouro 1971 — como "melhor cenógrafo" e "melhor figurinista", Luiz Carlos Ripper foi tomado de paixão pelo cinema, ao trabalhar como assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos, no documentário **Fala Brasília**. Enquanto aguardava o momento de dirigir, que agora não pretende deixar escapar, participou das equipes de **El Justicero**, **Cara a Cara**, **Capitu**, **Fome de Amor**, **Brasil Ano 2000**, **Os Herdeiros**, **Azylo Muito Louco**, **A Vingança dos Doze**, **Como Era Gostoso o Meu Francês**, **Pindorama**, **Faustão** e **São Bernardo**. Depois de conquistar uma Coruja de Ouro (1970), pelos figurinos de **Os Herdeiros**, só faltava a Ripper a façanha de duplicar o triunfo — o que conseguiu este ano com o guarda-roupa e a cenografia de **Pindorama**, **Faustão** e **Azylo Muito Louco**. O currículo do premiado também inclui colaboração no roteiro de **Fome de Amor**, pesquisa de época para **Capitu** e **Como Era Gostoso o Meu Francês**.

Ripper considera que atingiu a maturidade em **São Bernardo**. Terminado o "delírio" de **Pindorama** e o "transe" de **Azylo Muito Louco**, acha que realizou o seu melhor trabalho naquele filme dirigido por Leon Hirszman. Mas, de repente, tudo lhe parece um pouco "retake". Depois de três Corujas de Ouro o cinema brasileiro deverá ganhar um novo diretor, sem perder o figurinista e o cenógrafo. **FC**



Pindorama (na foto, Maurício do Vale e Itala Nandi): Ripper construiu uma cidade e fez os figurinos em trabalho criativo sem vínculos históricos



Luiz Carlos Ripper recebe das mãos de Cyll Farney um dos prêmios conquistados por seu trabalho como figurinista e cenógrafo de Pindorama, Azylo Muito Louco e Faustão

Apesar de seu extraordinário sucesso como cenógrafo e figurinista, Luiz Carlos Ripper quer partir para outra: dirigir. Seu projeto é continuar a fazer figurinos e cenografia somente na medida de suas necessidades econômicas. Desde 1966, quando foi assistente de direção de Néelson Pereira dos Santos no curta-metragem *Fala Brasília*, pensa em dirigir, e em longa-metragem. "Não quero ficar preso somente àquelas especialidades. Como cenógrafo e figurinista, sinto que já estou me repetindo e isto não me deixa contente. De repente tudo fica um pouco 'retake' e é muito chato repetir. Acho que possuo bastante experiência prática para assumir a direção".

"A cenografia é sempre um sonho que transporto para a tela. Tenho na cabeça um filme sobre o Apocalipse que se passa no alto de uma montanha e de cuja cenografia gosto muito. Mas o que eu mais gostaria de fazer é um filme sobre Carlota Joaquina. A época me fascina, é a que mais aprecio no passado do Brasil. Mas encontro muita dificuldade em realizar estudos de pesquisa de época, de indumentária, de reconstituição de cenários de época. Todas as vezes que começo a trabalhar um filme de época, fico meio perdido, pois não possuímos um livro que nos forneça um levantamento de costumes, principalmente de indumentária.

Talvez não possa realizar tão cedo o filme sobre Carlota Joaquina. É um sonho muito caro, muito acima do padrão de nossas produções. Todavia, como sou profissional, meu sonho de dirigir poderá tornar-se realidade. Tenho vários outros roteiros já trabalhados. Terminei há pouco um trabalho preliminar sobre 'Idílio', de Mário de Andrade. Trabalhei também em torno de uma idéia sobre a Guerra dos Farrapos. E, se fosse possível escolher o filme que gostaria de dirigir imediatamente, além de Carlota Joaquina, escolheria sem hesitação 'Hoje é Dia de Rock'. Acho que daria um filme espetacular. Participei

muito da montagem desta peça. Cheguei, inclusive, a ensaiar como ator. Para mim é o espetáculo mais brasileiro do momento.

Gostaria de dirigir um filme despojado, duro, seco, muito contido. Em cenografia e figurinos o trabalho seria mínimo. Eu não chamaria um cenógrafo. Talvez porque não confiasse especialmente em ninguém. Em toda a minha carreira confiei somente numa pessoa: meu irmão. É a única pessoa que ouço, de quem aceito críticas, de quem recebo conselhos. Ele nunca tinha feito cinema; começou agora.

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

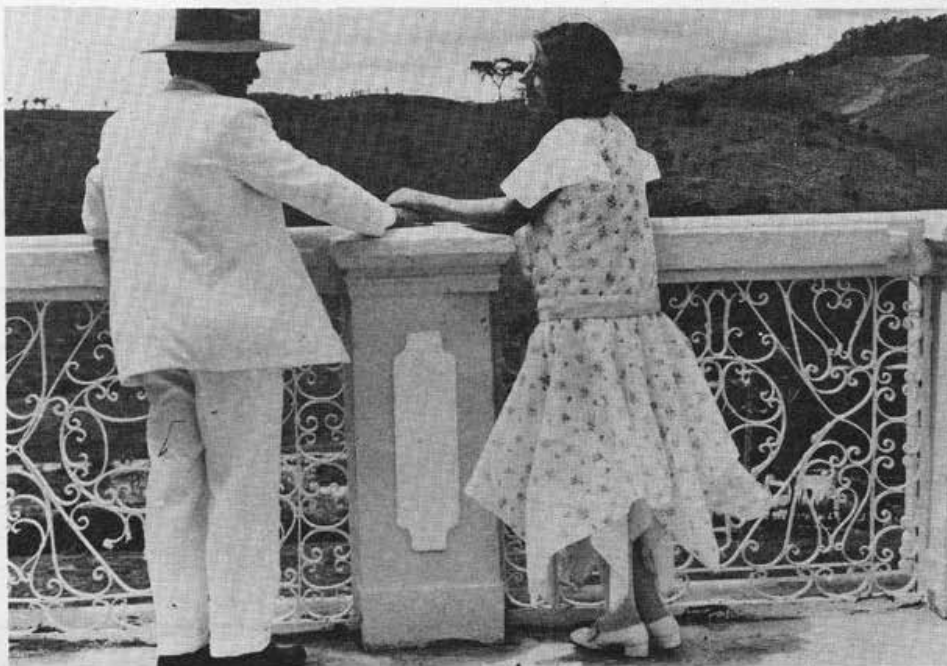
Em minha opinião, uma das coisas mais difíceis é o plano geral com figuração, com ação. Aquela seqüência de Paulo José subindo na estátua e fazendo um discurso, em *Macunaíma*, é fácil de fazer. Agora, vamos reunir gente, vamos vestir uma figuração, vamos encenar, vamos filmar. Isto, eu quero descobrir como fazem lá fora, pois acho que aqui ainda não conseguimos. Eu gostaria de trabalhar num filme planejado, elaborado, bem protegido pela produção. Um filme em que fosse preciso fechar a Avenida Rio Branco em pleno dia de trabalho, com um cordão

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

Nos filmes em que trabalhei o guarda-roupa foi sempre um só. O que tornava diferentes as roupas era um arranjo, uma programação diferente do material disponível. É importante frisar que se gasta inutilmente em figurinos, no cinema brasileiro, por falta de um acervo que possa ser utilizado de formas diversas, de acordo com as necessidades. Isto pode ser encontrado em países de sólida indústria cinematográfica. Em minha viagem à Europa vou procurar verificar como se organiza um acervo deste gênero. Em geral, trabalho e gosto de trabalhar com material já utilizado em outros filmes. Para *Faustão* confeccionei um guarda-roupa de época (década de 30) e de cangaceiros que poderá servir para muitos outros filmes do gênero. A mesma coisa pode ser dita sobre cenografia.

Néelson Pereira dos Santos foi meu professor em Brasília. Confiou em mim inteiramente. Ele me procura e me diz: 'Tenho este roteiro; quero que faça a cenografia'. O Néelson, quando confia em alguém, dá a essa pessoa um abacaxi para descascar. É um homem que confia nas pessoas. Não fosse ele, hoje eu seria arquiteto. Para alguns filmes em que trabalhamos juntos foi preciso eu entrar em campo e realizar um verdadeiro 'tour-de-force' em pesquisas. Li muito sobre o Século XVI. Traduzi francês, latim, etc. O tupinambá desapareceu do Brasil. Dele você só sabe o que os portugueses contam, o que alguns cronistas dizem; e não é muito. Depois de exaustivos estudos sobre o tupinambá, cheguei à conclusão de que o tupinambá estava para o português assim como o marciano está para nós. Minha maior preocupação e prazer no trabalho é a descoberta do Brasil. Vivo procurando descobri-lo e acho que ainda não o conheço bem. Temos que ser um pouco Pedro Álvares Cabral, pois ainda não

Para São Bernardo
(foto: Othon Bastos e Isabel
Ribeiro) Ripper procurou
a reconstituição de
época, nos locais e vestuário



está tudo descoberto. O Brasil é muito surpreendente, muito surrealista, muito maravilhoso. Somente a imaginação pode nos aproximar dele. Nesse sentido, ele é fantástico.

Quando filmo com Néelson Pereira dos Santos, quase não nos falamos. A gente não precisa nem se ver. É algo mágico este modo de trabalhar. Por quê? Porque Néelson tem um 'métier' incrível. Ele diz pelo telefone: 'plano geral da seqüência tal, em locação'. No dia seguinte, ele chega e filma. Basta seguir o roteiro. Durante as filmagens de **Azyllo Muito Louco**, cheguei a ficar um pouco neurótico, porque eu não falava com o Néelson, não via o Néelson. Pedia-me a seqüência tal da procissão, o que saía era 'legal' e ele estava farto de saber o que fazer. Porque uma coisa é querer muito, caprichar muito e você não ter tempo nem dinheiro para ser perfeccionista. E Néelson sabe o que quer, sabe o que eu estou fazendo, tem perfeito conhecimento do que a equipe pode dar.

Diretores como Fellini, Pasolini, Visconti cuidam dos setores de cenografia e figurinos maravilhosamente. Bernardo Bertolucci capricha extremamente uma cenografia. Eu nunca estudei cenografia. Eu vi, comecei a participar, comecei a viver o problema. De repente, a coisa vai surgindo. O trabalho de Fellini me influenciou, assim como o de Visconti. Mas é uma influência no campo emocional. Na prática, não adianta você querer fazer Fellini no Brasil, quando você conta com três mil metros de algodão azul-claro, mil metros de flanela azul e mil de flanela rosa. E um pequeno capital para vestir os atores principais. Daí a necessidade de fazer mágica, pois, não havendo dinheiro, há que inventar uma cenografia e um guarda-roupa de artesanato primário. Nossa indústria é semi-artesanal.

O filme onde encontrei mais recursos para trabalhar foi **Pindorama**. Mesmo assim, em termos internacionais de cinema-indústria, não era tanto dinheiro as-

sim. Com esse dinheiro tive que construir uma cidade e vestir 250 pessoas. Geralmente me consideram louco durante as filmagens, porque procuro muito o detalhe. O detalhe é um todo que escapa e que vai se manifestar através de detalhe no cinema. Porque no primeiro plano ele é efetivo. Meu trabalho é triplicado, pois eu proponho uma total liberdade ao diretor. Uma liberdade absoluta. E, muitas vezes, ele não está preparado para ela.

Em **Pindorama**, de Arnaldo Jabor, construí uma cidade. Jabor me dá três planos gerais desta cidade. E a cidade estava pronta, com todos os detalhes possíveis. Construí uma cidade primitiva, porque não temos uma cidade com esse caráter pindorâmico. Construímos esse caráter pindorâmico. O que é Pindorama? A resposta está lá. Jabor teria que assumir proposições cenográficas, teria que ser um pouco eisensteiniano. Eu preparei a cidade: o primeiro plano, o segundo plano, o plano geral da cidade, numa relação de escala. A fim de que a direção acionasse estes planos e atingisse o plano geral da cidade com figuração em movimento. E Jabor não assumiu isso.

Acho que o detalhe é a coisa mais importante para a liberdade de criação. Eu fico preso aos detalhes e deixo o campo livre para os diretores. **Pindorama** para mim foi uma criação total. Essa preocupação com detalhes é para suprir determinada deficiência. É através do detalhe que, muitas vezes, chego àquilo que quero. Geralmente isto é o resultado de uma pesquisa enorme. Com três detalhes pode-se pintar a época, de uma forma moderna, sem ser naturalista ou realista. O detalhe é a nova objetividade, é a nova figuração. Você não precisa abranger o todo. Você não precisa reconstruir a verdade até o fundo, você apenas esboça. Não é preciso mais nada: o restante é suposto, é o prolongamento do detalhe.

São Bernardo é o trabalho que eu

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

Acho uma alienação terrível o nosso cinema 'underground'. Mas, em certo sentido, pode despertar as pessoas para o 'métier'. Porém, para acreditarmos seriamente no cinema 'underground', e qualificá-lo, é preciso que apareça um filme muito bom — o que ainda não aconteceu. Em certo sentido, **Vidas Secas** foi 'underground'. O Cinema Novo também, até algum tempo atrás; mas agora, não. Não tem sentido nenhum. Temos que descobrir o que é, o que está sendo, e não destruir o que está sendo e o que é. Ainda não temos nada para destruir. Ir contra o quê? O estabelecido? O estabelecido nunca se estabelece cinematograficamente, nunca se configura como uma força. A chanchada, o cinema antigo, sim. O primeiro cinema da Vera Cruz, um pouco.

O cinema 'underground' está surgindo agora sob a forma de filmes Super 8, isto é, um cinema de quarto e sala. Há muita gente acreditando nele, mas eu não. O cinema é uma coisa maior, que estamos apenas iniciando. Tudo isso talvez seja a história de um carneiro e uma minhoca. O carneiro é recém-nascido. É possível que ele já tenha sido parecido com a minhoca. Mas, atualmente, ele está balindo, começa a andar. A minhoca só está rastejando. De repente, ele vai correr pelos campos e a minhoca vai continuar rastejando. Esta é a parábola do 'underground'.