

TEATRO

**COTOVIA MORATÓRIA MAMBEMBE:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A CENOGRAFIA
DE GIANNI RATTO**

ANDRÉA RENCK REIS



UNI-RIO

UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM TEATRO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

JUNHO DE 2007



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
CURSO DE MESTRADO

**COTOVIA, MORATÓRIA, MAMBEMBE:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A CENOGRAFIA DE GIANNI RATTO**

Área de Concentração: Teorias e Técnicas Teatrais

Linha de Pesquisa: Processos e métodos de construção cênica

Orientador: Prof. Dr. José Dias

Mestranda: Andréa Renck Reis

Rio de Janeiro

Junho de 2007

**COTOVIA, MORATÓRIA, MAMBEMBE:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A CENOGRAFIA DE GIANNI RATTO**

por
Andréa Renck Reis

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Teatro – Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Teatro na Área de Concentração Teorias e Técnicas Teatrais – Linha de Pesquisa Processos e Métodos de construção cênica, sob orientação do Professor Doutor José Dias.

Rio de Janeiro
Junho de 2007

RENCK, Andréa.

Cotovia, Moratória, Mambembe: Uma
investigação sobre a cenografia de Gianni Ratto.
Dissertação (Mestrado em Teatro) – CLA, PPGT,
UNIRIO, Rio de Janeiro, 2007.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT

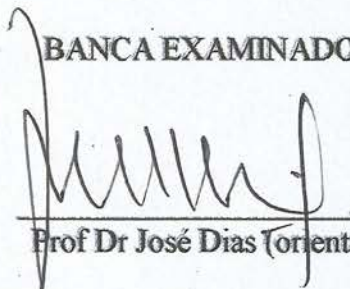
**“COTOVIA, MORATÓRIA, MAMBEMBE: UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE A
CENOGRAFIA DE GIANNI RATTO”**

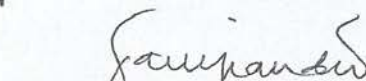
por

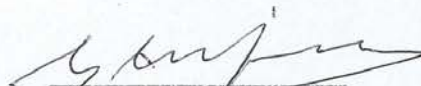
Andréa Renck Reis

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA


Prof. Dr. José Dias (orientador)


Prof. Dr. Tania Brandão


Prof. Dr. Clóvis Garcia

Conceito: A.....

Rio de Janeiro, RJ, em 14 de junho de 2007

À memória de Gianni Ratto

AGRADECIMENTOS

A José Dias, pela orientação e compreensão.

A Vaner Maria Birolli Ratto, pela generosidade e confiança no empréstimo de material, pelas preciosas informações e por acreditar neste projeto.

A Antônia de Almeida Braga Ratto por sua simpatia e fundamental contribuição.

A toda a família de Gianni Ratto.

A Maria Della Costa, pela entrevista e gentil acolhida em Paraty.

A Fernanda Montenegro, pelo generoso depoimento.

A Márcio Freitas, pela gentileza em realizar a revisão do inglês.

A Daniel Pinha, por ter tornado possível dois encontros com Gianni Ratto.

Ao Centro de Documentação da FUNARTE – CEDOC – em especial à Márcia e aos funcionários PC, Janaína e Adriana pela paciência e disponibilidade em ajudar.

Ao Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, em especial a funcionária Joyce, pela gentil e importante ajuda.

Aos professores e funcionários do PPGT.

A professora Lídia Kosovski pelo incentivo e dicas.

A professora Tânia Brandão, pelas precisas informações.

A Marcos Flaksman, pelos ensinamentos e a oportunidade de vivenciar a cenografia.

A Ângela Santi, pelos importantes comentários dedicados a esta pesquisa e pelo estímulo recebido desde a idéia inicial de cursar o mestrado.

A Maria Luiza e Hélio, pelas hospedagens e apoio em São Paulo.

Aos colegas pesquisadores Marcelo Esteves e Maria Odette Teixeira pela rica troca de idéias e a todos os colegas da turma de 2005, pela intensa troca de informações no primeiro ano do mestrado.

A Christiano Pessanha Carvalho Viana, meu querido, pelo incentivo, compreensão e amor.

E aos meus pais, Luiz Pires Reis e Luciana Araújo Renck Reis, que sempre acreditaram em mim e ajudaram a tornar este projeto possível.

RESUMO

Esta pesquisa desenvolve uma reflexão sobre a obra cenográfica do italiano Gianni Ratto, no período inicial de sua atuação no Brasil, compreendido entre os anos 1954 e 1964, a partir das encenações *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh, *A Moratória*, de Jorge Andrade e *O Mambembe*, de Arthur Azevedo, ao mesmo tempo em que apresenta uma retrospectiva de sua carreira e introduz fatos relevantes da cenografia brasileira na primeira metade do século XX. Baseada nos registros históricos dos espetáculos enfocados, a análise investiga, na obra do cenógrafo, indícios da introdução e consolidação de uma nova prática cenográfica no país, voltada para a encenação, e a valorização da cultura nacional por um artista estrangeiro.

Palavras Chave: Gianni Ratto. O canto da Cotovia. A Moratória. O Mambembe.

ABSTRACT

The present dissertation aims to reflect upon the scenographic work of Italian artist Gianni Ratto, during his initial period working in Brazil, between 1954 and 1964, by analyzing the staging of the following plays: *L'Alouette*, written by Jean Anouilh, *A Moratória*, written by Jorge Andrade, and *O Mambembe*, written by Arthur Azevedo. It will also present a review of his career, introducing facts which are relevant to stage setting in Brazil on the first half of the 20th century. Based on historical documents regarding the theater performances above mentioned, this analysis will search for, in the work of the scenographer, evidence for the introduction and consolidation of a new practice for theatrical scenery in this country, and it will show the high regard this foreign artist had for Brazilian culture.

Keywords: Gianni Ratto. O canto da Cotovia. A Moratória. O Mambembe.

Lista de Figuras

1 - Fotografia. Gianni Ratto - década de 1950	43
2 - Fotografia. Gianni Ratto na Biblioteca do SNT – data: 1976	63
3 - Fotografia. Sandro Polloni, Maria Della Costa e Gianni Ratto – data: 1954.....	69
4 - Anúncio de jornal – data: 06.11.1954	72
5 - Pintura. Estudo para O canto da cotovia – sem data	76
6 - Fotografia. Cenário de O canto da cotovia.....	79
7 - Estudos para O canto da cotovia. Desenhos nº 1; 2; 3; 4.....	85
8 - Estudos para O canto da cotovia. Desenhos nº 5; 6; 7; 8.....	88
9 - Estudos para O canto da cotovia. Desenhos nº 9; 10; 11	89
10 - Estudos para O canto da cotovia. Desenhos nº 12; 13	90
11 - Estudos para “O canto da cotovia”. Desenhos nº 14; 15; 16.....	91
12 - Fotografia. “O canto da cotovia” Ato I / “O canto da cotovia” Ato II.....	92
13 - Fotografia. “O canto da cotovia” – Cena da fogueira	93
14 - Desenho. Planta de “O canto da cotovia” com medidas	96
15 - Desenho. Perspectiva frontal da cenografia de “O canto da cotovia”.....	98
16 - Pintura. Estudo para vitral de “O canto da cotovia”	100
17 - Desenho. Planta de “O canto da cotovia” com indicações em italiano.....	101
18 - Fotografia. “O canto da cotovia” – Cena final	103
19 - Anúncio de jornal – data: 05.05.1955	104
20 - Estudos para “A Moratória”. 04 rascunhos à lápis em bloco pequeno	111
21 - Estudos para “A Moratória”. Perspectiva e planta. Grafite sobre manteiga	113
22 - Estudos para “A Moratória”. Perspectiva e mobiliário. Grafite sobre papel vegetal.....	115
23 - Estudos para “A Moratória”. Perspectiva frontal. Grafite sobre papel vegetal.....	117
24 - Desenho. Planta baixa de “A moratória”	118
25 - Fotografia. Cenografia de “A Moratória”	119
26 - Fotografias. 02 cenas de “A Moratória”.....	120
27 - Fotografias. Cena de “A Moratória”	121
28 - Fotografias. 02 cenas de “A Moratória”.....	122
29 - Fotografia. Gianni Ratto em 1959”.....	125
30 - Desenhos. Estudos para o trem de “O Mambembe”	137
31 - Desenhos. Estudos para o “O Mambembe”	138
32 - Desenho. Estudo para o “O Mambembe”	140
33 - Aquarela que originou o painel da “Serra da Mantiqueira” (O Mambembe)	142
34 - Aquarelas para “O Mambembe”	144
35 - Aquarela e croquis para “O Mambembe”	145
36 - Aquarelas para “O Mambembe”	146
37 - Fotografias. 02 fotografias de cena. “O Mambembe”.....	147
38 - Fotografias. “O Mambembe”. 02 fotografias de cena.....	148
39 - Fotografia. Fotografia de “O Mambembe” - agradecimentos do elenco	149
40 - Programa de “O Mambembe”. Reprodução da página central	150
41 - Fotografia. Gianni Ratto.....	153

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I – CENOGRAFIA E CENÓGRAFOS	15
1.1. Uma reflexão sobre cenografia: alguns conceitos e teorias.....	15
1.1.1. Uma impressão sobre a trajetória do cenógrafo no Brasil.....	21
1.2. A presença dos estrangeiros na cena teatral brasileira	23
1.3. A cenografia brasileira na primeira metade do século XX: Do telão ilusório ao espaço poético.	28
CAPÍTULO II – GIANNI RATTO ENTRA EM CENA.....	42
2.1. O despertar do artista: caminhos e motivações	42
2.2. Teatro na Itália Pós-Guerra	49
2.3. Navegar é preciso	55
CAPÍTULO III – COMPANHIA MARIA DELLA COSTA: HISTORIANDO <i>O CANTO DA COTOVIA</i> E <i>A MORATÓRIA</i>	65
3.1. A Companhia Maria Della Costa.....	65
3.2. <i>O canto da cotovia</i> : O primeiro espetáculo de Gianni Ratto no Brasil	73
3.2.1. A escolha do texto	73
3.2.2. A montagem	77
3.2.3. Análise da concepção cenográfica.....	82
3.3. O primeiro texto brasileiro encenado por Gianni Ratto: <i>A Moratória</i> , de Jorge Andrade.	103
3.3.1. A escolha do texto	105
3.3.2. A montagem	108
CAPÍTULO IV – COMPANHIA TEATRO DOS SETE: O MAMBEMBE.....	123
4.1. A Companhia Teatro dos Sete.....	123
4.2. <i>O Mambembe</i> , de Arthur Azevedo e José Piza	129
4.2.1. A escolha do texto	129
4.2.2. A montagem	132
4.2.3. Análise da concepção cenográfica.....	135
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
FONTES DOCUMENTAIS:.....	154
Arquivos :	154
Documentos Iconográficos:.....	154
Produção Documental:	154
ILUSTRAÇÕES:.....	155
ANEXO n. 1:	157
ANEXO n. 2:	163
ANEXO n. 3:	166
ANEXO n. 4:	171
ANEXO n. 5:	188
ANEXO n. 6: <i>O CANTO DA COTOVIA</i>	193
ANEXO n.7 : <i>A MORATÓRIA</i>	202
ANEXO n.8: <i>O MAMBEMBE</i>	208
BIBLIOGRAFIA:.....	217

INTRODUÇÃO

A idéia desta pesquisa surgiu a partir da percepção, na época em que cursava a graduação em cenografia, da necessidade de um aprofundamento sobre as questões que dizem respeito à história da cenografia brasileira, e dos vácuos existentes nesta mesma história. Na busca por este conhecimento surgiram indicações de novos caminhos, que vieram a esboçar este estudo. É possível definir a participação de cenógrafos estrangeiros na cena nacional, até a primeira metade do século XX, como um fato decisivo no desenvolvimento desta arte no país, técnica e conceitualmente. A leva de profissionais estrangeiros que vieram trabalhar no Brasil no período pós-segunda guerra mundial representou para mim um foco de interesse especial, considerando que o período marca o início de uma prática cenográfica voltada para a encenação. A característica inovadora inerente a este período e a constatação da forte presença, entre os profissionais estrangeiros que se transferiram para o Brasil, de cenógrafos italianos, foram condutoras do desejo de investigar, inicialmente, a colaboração destes profissionais para a cenografia brasileira.

O interesse do estudo voltou-se para o trabalho desenvolvido por Gianni Ratto (1916-2005), cenógrafo milanês de formação autodidata, que se revelou uma figura muito interessante, por seu envolvimento com a cena brasileira e pela qualidade e importância dos trabalhos de sua vasta obra. Começou a atuar no país nos anos 1950 e sua identificação com o Brasil o levou a escolher o local para viver, permanecendo no país até o final de sua vida.¹ A sua capacidade em absorver as questões locais e fazer com que um sentimento de brasilidade emanasse de suas encenações, criou um diferencial entre o artista e seus compatriotas. A atuação de Ratto no Brasil se mistura com a própria história do teatro moderno nacional. Sendo assim, o objetivo desta pesquisa é abordar o trabalho desenvolvido por Gianni Ratto como cenógrafo, no período inicial de seu trabalho no país, refletindo o seu processo de criação, para possibilitar uma ampliação do campo de conhecimento teórico e técnico na área de cenografia.

Definido o período de interesse da pesquisa, que se justifica pela já citada importância histórica dos anos cinquenta para a nossa cena - década em que há a consolidação de uma

¹ Este estudo foi iniciado em 2004, ano em que Gianni Ratto completou meio século no Brasil. O artista veio a falecer no penúltimo dia de 2005, dez meses após o início oficial da pesquisa, por ocasião do meu ingresso no curso de Mestrado em Teatro da UniRio.

ruptura com antigas formas de representação, iniciada no decênio anterior e a introdução de uma nova idéia de elenco e de novas concepções cenográficas - busquei estabelecer as encenações mais representativas da carreira do artista, nesta fase. Para este recorte levei em consideração a opinião do próprio Ratto, manifestada em entrevista concedida ao jornalista Yan Michalski para o *Jornal do Brasil*, publicada em 08.08.1982, onde o encenador define sua trajetória no Brasil por fases: A primeira estaria compreendida entre a inauguração do Teatro Maria Della Costa, em 1954 e o fim da Companhia Teatro dos Sete, em 1964². Este período de dez anos foi, segundo o artista, um “[...] período criativo, pautado pela visão de alta qualidade na escolha do repertório e na realização cênica, sem preocupações políticas nem vanguardistas”; A segunda fase se situa entre 1964 e 1970, período em que o artista realizou encenações com o Grupo Opinião e fundou o Teatro Novo, projeto que foi interrompido pela ditadura militar, levando o artista a sair de cena voluntariamente por um ano; A terceira fase se inicia com o espetáculo *Abelardo e Heloísa*, dirigido por Flávio Rangel em 1971, que marca o início de “um período onde foi fundamental o debate de valores e a necessidade de participar efetivamente da vida política e do processo cultural do país”. Nesta fase Gianni Ratto realizou vários espetáculos importantes, com destaque para *Gota D’água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes. Esta entrevista foi concedida em 1982, e o artista faleceu em 2005, o que significa que nos vinte e três anos que se seguiram à mesma Gianni Ratto viveu outras fases de seu trabalho.

O primeiro período destacado pelo artista se aproximou do período histórico que despertou inicialmente meu interesse, definindo o recorte: esta pesquisa se daria através da análise da cenografia das peças: *O canto da cotovia*, *A Moratória* e *O Mambembe*. Considerei também a importância histórica destes espetáculos em sua carreira e o fato das peças apresentarem cenografias muito distintas, o que confirma o ecletismo do artista. As três encenações possuem, além da inserção na década de 1950, outro ponto em comum: Gianni Ratto atuou simultaneamente como cenógrafo e diretor, fato que proporcionou aos espetáculos uma unidade estética característica de uma nova forma de teatro e mostrou-se fértil para a análise cenográfica das mesmas. Os três espetáculos, ao mesmo tempo em que são marcos históricos do teatro nacional, possuem uma escrita cênica diferente entre si e representativa das mudanças que ocorreram no período, estando as mesmas inseridas em

² A companhia encerrou suas atividades oficialmente em 1966, mas Gianni Ratto desligou-se do Teatro dos Sete em 1964.

uma fase do artista marcada pela experimentação e pelo reconhecimento de uma nova cultura.

A montagem de *O Canto da Cotovia*, de Jean Anouilh, pela Companhia Maria Della Costa em 1954, oportunizou a vinda de Gianni Ratto para o Brasil e foi a sua primeira direção teatral. O espetáculo, considerado revolucionário por crítica e público, marca a inauguração do Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. A segunda peça, *A Moratória*, de Jorge Andrade, é sua primeira montagem de um texto brasileiro, inserida na pesquisa por evidenciar o interesse do artista na dramaturgia nacional e por delinear afinidades profissionais que o levariam a retornar definitivamente ao Brasil, após um afastamento de aproximadamente um ano, para realizar justamente *O Mambembe*, de Arthur Azevedo e José Piza. A peça, encenada em 1959, resgata o autor Arthur Azevedo no ano do cinquentenário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e inaugura a Companhia Teatro dos Sete, da qual Ratto foi um dos fundadores.

Através do levantamento e estudo iconográfico, observação de relatos, testemunhos e críticas, propus uma investigação sobre estas cenografias, reveladoras de uma nova forma de encenação, que viria influenciar e até mesmo nortear o trabalho das gerações posteriores.

Esta pesquisa foi organizada em quatro partes. O capítulo I – *Cenografia e cenógrafos* apresenta e introduz o leitor no campo da arte cenográfica. Em *Uma reflexão sobre cenografia*, busco definir conceitos referentes à própria cenografia, a partir de teorias de pensadores do espaço cênico - especialmente Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, mestres que exerceram uma importante influência no trabalho de Ratto - introduzindo as questões que formam a base da moderna cenografia desenvolvida no século XX.

Considerando que o estudo tem como objeto a figura de um cenógrafo italiano, no tópico *A presença dos estrangeiros na cena teatral brasileira* procuro situar a participação de diversos profissionais estrangeiros que aqui vieram exercer seu ofício no período após a segunda grande guerra mundial, influenciando e sendo influenciados pelos artistas e pela cena local.

Em *A cenografia brasileira na primeira metade do século XX* procurei reunir fatos definidores de um panorama da cenografia nacional a fim de localizar (e contextualizar) o estado da arte no momento da chegada de Gianni Ratto ao país. As fontes utilizadas foram livros de história do Teatro Brasileiro, já que na bibliografia existente publicada não encontrei um exemplar ou capítulo que tratasse especificamente da cenografia brasileira, e em profundidade. Esta compilação sistemática e cronológica de dados que se encontram

dispersos pretende colaborar com a diminuição da lacuna existente e contribuir com pesquisas futuras.

No capítulo II, *Gianni Ratto entra em cena*, objetivo apresentar a vida e a trajetória do cenógrafo, desde o seu primeiro contato com a cenografia, em *O despertar do artista - Caminhos e motivações*, passando pelo período em que atuou intensamente na Europa - *Teatro na Itália Pós Guerra* - e fazer uma retrospectiva, lançando um olhar sobre os questionamentos que o levaram a se transferir para o Brasil em *Navegar é preciso*.

O capítulo III trata das duas peças encenadas pela Companhia Maria Della Costa, buscando definir nestas montagens indicativos de um processo de trabalho que marcaria o envolvimento do artista com a cultura nacional e subsídios para as transformações ocorridas posteriormente na cena teatral brasileira. Localiza-se neste momento a valorização do autor nacional e a introdução de uma idéia de encenação.

O capítulo IV é dedicado à montagem do espetáculo *O Mambembe*, com a Companhia Teatro dos Sete, companhia carioca formada como resultado de anseios surgidos na época em que os atores que formariam o seu núcleo principal e o encenador trabalharam juntos na CMDC, definindo-se então o conceito de grupo. A cenografia é analisada a partir das primeiras concepções do artista para ópera, ainda na Itália, onde inaugurou a técnica de ampliações de aquarelas, trazendo para esta montagem de *O Mambembe* os antigos telões pintados representativos do período em que viveu o autor Arthur Azevedo, através de uma apropriação moderna da cenografia tradicional.

GIANNI RATTO afirmou que:

As exposições de cenografia, os livros a ela dedicados, documentam, na melhor das hipóteses, o aspecto formal de uma idéia que somente foi viva no momento em que alguém – dono provisório das palavras do autor [...] – integrou-se ao espetáculo, iluminado pela presença de um público ansioso por participar de um acontecimento previamente orquestrado. A cenografia e o figurino tem uma vantagem sobre os outros aspectos do espetáculo, que, uma vez acabado, é irrepitível: o projeto, o desenho, o croqui sobrevivem, mas, por estarem separados do espetáculo propriamente dito, assumem as características das artes plásticas; admiramos então, se for o caso, a elegância de uma gravura, a criatividade de uma roupa, a beleza pictórica de uma prancha: quer dizer, criamos uma memória fictícia do que talvez possa ter sido um espetáculo e emprestamos ao TEATRO³ uma dimensão estética, suporte de seus valores poéticos e históricos. (RATTO, 1999: 60).

A idéia exposta pelo artista, de que o espetáculo, irrepitível, só pode ser compreendido no momento da representação, é extremamente interessante. É justamente a

³ O grifo é do autor.

permanência dos registros da cenografia e seu respectivo resgate que tornam importante o trabalho desta pesquisa. Também acredito que o teatro, enquanto arte efêmera, só existe no momento mesmo da representação. Quando o espectador sai do teatro, pode levar consigo um sentimento causado pela peça, algumas falas do texto, a música do espetáculo e a imagem deste. Esta imagem pode ser diferenciada de espectador para espectador de acordo com a sua própria bagagem cultural e o sentimento causado pela montagem assistida. Os desenhos, os figurinos, as fotografias, os registros audiovisuais, as críticas e os depoimentos são testemunhos desta arte efêmera. Testemunhos que dão legitimidade a esta imagem. Estes registros, carregados de vida, talvez não sejam representativos enquanto noção de espetáculo, como afirmou o artista, mas acredito que sejam registros não só representativos da arte cenográfica, como documentos repletos de indicações que definem uma linha de pensamento de processo de criação, assim como revelam procedimentos característicos de uma época. É principalmente através da reunião e análise destes significativos documentos históricos, que me propus a traçar o início da trajetória do cenógrafo Gianni Ratto no Brasil, com a intenção de colaborar com o necessário trabalho de preenchimento das lacunas existentes na historiografia da cenografia brasileira.

CAPÍTULO I – CENOGRAFIA E CENÓGRAFOS

1.1. Uma reflexão sobre cenografia: alguns conceitos e teorias.

A cenografia existe desde o surgimento do próprio teatro. Desde sempre o homem procurou inserir elementos na cena teatral com intenção de funcionalidade ou embelezamento. A partir da definição da figura do encenador em fins do século XIX, foram desenvolvidos conceitos e teorias que impulsionaram novas concepções cenográficas e traçaram um caminho inédito para a arte do espetáculo. A nova conceituação do espetáculo principia uma revolução no campo cenográfico. A cenografia deixa de existir somente como imagem pintada, estrutura arquitetônica ou como um complexo mecanismo de produção de ilusão para, reformulada, se incorporar definitivamente ao espetáculo como elemento colaborador e integrante da própria idéia de encenação.

De acordo com Patrice Pavis “A encenação proclama a subordinação de cada arte a um todo harmonicamente controlado por um pensamento unificador”.(PAVIS, 1999: 123). A tarefa do cenógrafo, para o teórico francês “é assistir o encenador para encontrar uma escritura (ou uma linguagem) cênica”.(PAVIS, 1999:131).

Os conceitos de encenação e escritura cênica estão inter-relacionados nas definições de Pavis, quando afirma que a encenação consiste em transpor a escritura dramática do texto para uma escritura cênica e que:

[...] a escritura cênica nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral (PAVIS, 1999: 132).

Gianni Ratto (1999) parte do significado do termo grego *skenographia*⁴ para eleger a palavra *scenografia* a fim de definir universalmente este aspecto da cena. *Scenographia* passa a assumir o valor de escritura do espetáculo, significando para o artista, a definição inicial de um projeto que incorpora todos os aspectos de uma montagem. Segundo Pavis a escritura cênica contém todas as possibilidades de expressão da cena, que inclui o ator, o espaço e o tempo. E cenografia é

⁴ O grego *skené* significa cena e o radical *graphia* deriva do verbo *gráphein*, que significa desenhar, pintar, descrever. O significado etimológico da palavra cenografia seria desenho da cena, descrição da cena.

[...] no sentido moderno, a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral [...] Hoje, a palavra impõe-se cada vez mais em lugar de decoração, para ultrapassar a noção de ornamentação e de embalagem que ainda se prende, muitas vezes, a concepção obsoleta do teatro como decoração. A cenografia marca bem seu desejo de ser uma escritura no espaço tridimensional (ao qual seria mesmo preciso acrescentar a dimensão temporal) e não mais uma arte pictórica da tela pintada, como o teatro se contentou em ser até o naturalismo (PAVIS, 1999: 45).

Gianni Ratto defende uma cenografia despojada e sugestiva quando afirma:

Simplicidade é o lema ao qual devemos nos ater; uma adjetivação decorativa pode nos levar melancolicamente a orgasmos de prancheta, mas o projeto assim concebido revelará sua inconsistência dramática. Por quê? Porque uma cenografia somente é “bela” quando deixa de ser gratuitamente bonita, assimilada como deverá ser pelo espetáculo, lembrada como um dos detalhes interpretativos do texto, amalgamada no contexto geral de um projeto em construção [...] Cenografia evolutiva? Que se transforma dentro de sua estrutura tridimensional para modificar um espaço que parecia definido e estável na medida em que o espetáculo processa seus ritmos e desenvolve seus desenhos dramáticos? Por que não? O ator, com sua movimentação, não define e altera dimensionamentos e energias espaciais? [...] O espectador tem uma capacidade de intuição que lhe permite ir além da visualidade proposta pelo espetáculo que está sendo apresentado. O comportamento desse espectador é o equivalente ao de um leitor que, seguindo as descrições literárias de um romance ou de um conto, imagina e “vê” o que está sendo narrado como se os lugares e os espaços estivessem à sua frente. [...] A proposta visual do espetáculo deveria sugerir e não impor, abrindo espaço para a criatividade de quem está assistindo (RATTO, 1999: 24-25).

As palavras de Gianni Ratto vão ao encontro de outra interessante definição de Patrice Pavis: o conceito de espaço dramático. A capacidade de intuição do espectador seria justamente a sua capacidade de criar um espaço dramático, que de acordo com Pavis:

[...] é o espaço dramático do qual o texto fala, espaço abstrato e que o leitor ou espectador deve construir pela imaginação [...] é um espaço construído pelo espectador ou pelo leitor para fixar o âmbito da evolução da ação e das personagens; pertence ao texto dramático e só é visualizável quando o espectador constrói imaginariamente o espaço dramático [...] O espaço dramático (simbolizado) e o espaço cênico (visto) misturam-se sem cessar em nossa percepção, um ajudando o outro se construir, de modo que, ao cabo de um momento, somos incapazes de discernir o que nos é dado e o que nós mesmos fabricamos. (PAVIS, 2003: 132; 135).

Percebemos que a quebra com a estética visual da cena realista inaugurou, também, um novo tipo de participação do espectador no espetáculo. A partir do momento em que a cenografia deixa de ser descritiva, ela permite que o público a crie em seu imaginário, ou seja, o espaço sugestivo da cena possibilita ao espectador a criação de um espaço dramático, em concordância com a conceituação de Pavis. O espaço dramático não é concreto, só é visualizável na imaginação do leitor / espectador. Este espaço, construído na imaginação, nunca se mostra ou se anula numa representação real do espetáculo.

Os conceitos de Ratto e Pavis sobre a cenografia contemporânea tiveram as suas sementes lançadas na virada do século XIX, por dois homens que, com suas obstinadas pesquisas sobre a cena, desenvolveram um pensamento teórico que serviu de base para as inovações cênicas que ocorreram no século XX e consolidaram a noção de encenação: Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. Estas teorias influenciaram notadamente o pensamento artístico de Gianni Ratto, que declarou ter sido decisivo para a sua formação e escolha profissional o encontro com a obra de Craig, no final dos anos 1920, em Gênova.⁵ Ratto considerava o artista inglês um dos seus mestres.

O cenógrafo suíço Adolphe Appia (1862-1928) baseou suas teorias de renovação da cena no uso sugestivo da iluminação elétrica⁶ e na presença do ator como o elemento central da definição de um espaço rítmico⁷. Appia defende o fim do mimetismo e do historicismo que dominou a cena do século XIX e preconiza o esvaziamento do palco de elementos decorativos⁸ que o sobrecarregam inutilmente. A recusa ao caráter bidimensional dos elementos que compõem a cenografia pictórica é um dos fatores que o levam a conceber uma cenografia arquitetônica, onde formas e volumes reais possam ser utilizados pelo ator. A cenografia precisa ser concebida em três dimensões - como é o corpo do ator - por meio de elementos plásticos. Esta estrutura praticável deve contribuir para a expressividade da representação. Admirador da obra de Wagner, Appia analisou e contestou a prática desta mesma obra, que se constituía em uma continuação de hábitos, rotinas e técnicas impostas à representação lírica no século XIX.⁹ O artista é um dos pioneiros no uso dramático da iluminação elétrica, e faz de suas experiências com a luz o centro de seu modelo cenográfico. Para Appia, as bases de uma cenografia moderna

⁵ Trato deste assunto no capítulo II desta pesquisa.

⁶ A luz elétrica foi instalada nos principais teatros europeus por volta de 1880. Hamilton Saraiva esclarece a função da luz na cena teatral da virada do século XIX: “A iluminação era considerada apenas um meio de clarear o palco [...] Na fase realista da iluminação não havia nenhuma expectativa de a luz elétrica vir a ser um meio de expressão dramática. Nesse momento a luz era, como todos os outros elementos do espetáculo, mais um meio para aumentar a reprodução fiel da natureza”. (SARAIVA, 1992: 22).

⁷ Appia colaborou com Emile Jaques-Dalcroze entre 1906 e 1926. Os espaços concebidos para o ator do curso de Dalcroze contribuíram para os avanços de sua pesquisa. Odette Aslan explica a relação dos alunos com o espaço no livro *O ator no século XX*: “[...] consciente do seu corpo, o aluno de rítmica toma consciência do espaço, dos volumes. Cria-lhe obstáculos, tais como praticáveis, planos inclinados, escadas, para melhorar seu senso de equilíbrio e flexibilidade, tornam-no sensível aos focos de luz, encaminham-no a assumir certas posturas, fazendo-o usar uma túnica etc...” (ASLAN, 1974; 42).

⁸ “Para Appia, o palco cênico não deveria conter elementos que dispersassem a atenção da platéia da figura do ator, cujo corpo não é considerado apenas um reflexo da realidade, mas sim a própria realidade. O cenógrafo deveria preocupar-se apenas em revelar a realidade do ator em cena”. (LIMA, Evelyn, 1999: 49).

⁹ Sobre a obra do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) Appia escreveu *La mise-en-scène du drame wagnérien* (1895) e *La musique et la mise-en-scène* (1897). Vale citar que foi em uma representação de uma ópera de Wagner no ano de 1876, em Bayreuth, que pela primeira vez as luzes da platéia foram apagadas.

estavam na iluminação. A luz é o veículo que permite realizar a utilização do imaginário do espectador como espaço da encenação.¹⁰

Segundo Appia

Nosso palco é um espaço indeterminado e escuro. Evidentemente, em primeiro lugar precisamos enxergar com clareza. Porém, esta é apenas uma condição primordial, assim como o seria a simples presença do ator sem a sua atuação. A luz, como o ator, deve ser ativa. Para dar-lhe a categoria de um meio de expressão dramática deve ser posta a serviço do [...] ator, que é seu superior hierárquico, a serviço da expressão dramática e plástica do ator. Suponhamos ter criado um espaço conveniente para o ator. A luz terá a obrigação de servir tanto a um como ao outro. [...] A luz é de uma flexibilidade quase milagrosa. Possui todos os graus de intensidade, todas as possibilidades de cor, como uma palheta, todas as tonalidades. Pode criar sombras, invadir o espaço com a harmonia de suas vibrações, exatamente como o faria a música. Podemos possuir, graças a ela, toda a expressividade do espaço, se este espaço for posto a serviço do ator (APPIA, catálogo de exposição Adolphe Appia 1862-1928, Zurique).

Ou seja, a experimentação de Appia coloca a presença física do ator, seu volume, sua mobilidade e expressividade como ponto de partida para a criação de uma composição espacial arquitetônica rítmica que, junto com a iluminação sugestiva e a música, dão sentido à encenação. A movimentação do ator no espaço é determinada pela estrutura rítmica do drama, fundada sobre a música e as palavras. A partir das pesquisas de Appia a luz assume um papel fundamental no novo conceito de espaço cênico. É muito interessante o pensamento de Appia sobre a cor e sua dependência da luz:

A luz é, no espaço, o que os sons são no tempo: a expressão perfeita da vida. [...] A cor, pelo contrário, é um derivado da luz; é dependente dela e, sob o ponto de vista cênico, depende de duas maneiras distintas: ou a luz se apodera dela para a restituir, mais ou menos móvel no espaço e, neste caso, a cor participa do modo de existência da luz; ou a luz se limita a iluminar uma superfície colorida, a cor continua ligada ao objeto e não recebe vida senão desse objeto e por variações da luz que o torna visível. Uma é ambiente, penetra a atmosfera e, como a luz, toma a sua parte no movimento; está, portanto, em relações íntimas e diretas com o corpo. A outra só pode agir por oposição e reflexos; e, se move, não é ela que se move, mas o objeto a que pertence; a sua vida não é porém fictícia como em pintura, mas é na realidade, dependente. [...] estas distinções são necessárias para o justo manejo da cor no espaço vivo e provam a diferença que existe entre a cor em pintura – ficção sobre a superfície plana - e a cor em ação, distribuída efetivamente no espaço (APPIA, 1919: 99-100).

Appia revoluciona a cena ao utilizar a iluminação como uma linguagem expressiva, que cria espaços de luz e sombra, configura volumes e modela ambientes, alterando, através destas possibilidades, a noção de espaço do palco. O artista deixou desenhos de

¹⁰ A partir de ROUBINE, 2003.

projetos cênicos para a obra Wagneriana, mas estas cenografias só foram realizadas por Wieland Wagner (1917-1966)¹¹ nos anos 1950 e 1960. Mesmo com poucas realizações cênicas¹², Appia influenciou com suas idéias o teatro moderno e contemporâneo de maneira profunda e irreversível.

Gordon Craig (1872 – 1966)¹³ compartilha muitas idéias com o seu contemporâneo suíço. Ambos recusam a estética realista, a exatidão histórica naturalista e a cenografia pictórica e acreditam na síntese dos elementos da representação. Craig valoriza a figura do encenador como responsável pela unidade do espetáculo ao afirmar que “uma obra de arte não pode ser criada se não for dirigida por um pensamento único”.

A arte do teatro não é nem o jogo dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança, ela é formada pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da atuação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e cores que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é o espaço da dança. (CRAIG, 1963).

Para Craig, o espetáculo deve ser um organismo único, que promova a fusão de todos os elementos que o integram. Esta organização harmônica é concebida e regida pelo encenador, e então pode existir enquanto obra de arte.

As pesquisas de Craig, ao lado de Appia, vão renovar a cenografia. Inspirados pela teoria Wagneriana, buscaram realizar uma arte que se aproxima da música, abstrata por sua própria natureza. O espaço cênico proposto por Craig também é um espaço arquitetônico não figurativo e despojado. E tem a característica de ser um espaço atemporal, sugestivo e por isso mesmo rico de possibilidades expressivas. A cor é utilizada de forma simbólica. A cena concebida pelo artista é formada por um jogo de volumes ressaltados pelo efeito do claro e escuro, que conferem movimento e ampliam a profundidade da imagem cênica. Diferentemente de Appia, Gordon Craig, que teve por objeto da maioria de seus estudos cenográficos a obra de Shakespeare, pôde praticar as suas idéias de forma efetiva em um razoável número de representações. O artista buscou soluções para aumentar as possibilidades técnicas do palco italiano a fim de obter uma

¹¹ Neto de Richard Wagner, Wieland dirigiu o Festival de *Bayreuth* entre 1951 e 1966.

¹² O trabalho desenvolvido com Dalcroze resultou em alguns espetáculos, entre eles *Orfeu e Eurídice*, de Glück. Neste período Appia desenvolveu os “Espaços Rítmicos”.

¹³ O britânico Edward Gordon Craig foi encenador, ator, cenógrafo e teórico da cena. Nasceu em 13 de fevereiro de 1872, em Stevenage, Hertfordshire, Inglaterra. Filho da atriz Ellen Terry e do arquiteto Edward William Godwin, começou a carreira de ator em 1889 no *Lyceum Theatre* de Londres. O nome artístico “Craig” foi adotado neste período, porque o jovem ator não quis utilizar Terry, o sobrenome artístico da mãe, atriz muito conhecida em sua época, preferindo um nome “virgem”. A partir de 1900 começa a desenhar cenografias e desenvolver suas teorias sobre o espaço cênico. Residiu na Itália no início do século XX, onde fundou uma escola de arte dramática em Florença em 1913. Publicou diversas obras teóricas, entre as quais *On the Art of the Theatre* (1911). Faleceu em aos 94 anos na cidade de Vence, França, onde residia desde 1931.

imagem cênica em movimento, ideal este que originou a criação de um sistema de trainéis¹⁴ móveis. Estes trainéis possibilitaram modificar a estrutura formal da imagem cênica.

De acordo com Roubine “os *screens* devem poder ser manejados à vontade e permitir uma fluidez das formas e volumes, fluidez que a luz, cortando as linhas retas, suavizando os volumes, arredondando os ângulos ou, ao contrário, pondo-os em evidência, tornaria absoluta” (ROUBINE, 1998: 89). E ainda:

O palco é dividido à maneira de um tabuleiro em uma série de elementos independentes entre si, que podem aparecer num mesmo nível ou elevar-se para qualquer altura, em direção ao urdimento. Outros *screens* poderão, inversamente, descer do urdimento na direção do piso; outros ainda poderão deslocar-se lateralmente. Desse modo a cenografia constituída, conforme o desejo de Craig, de um sistema de formas e volumes não figurativo ou, pelo menos, não imitativo, poderá ser modelada e modificada infinitamente, ainda mais porque a iluminação intervirá para multiplicar ainda mais as possibilidades de transformação da imagem cênica, permitindo notadamente arredondar e suavizar aquilo que a geometria dos *screens* poderia ter de talvez demasiadamente rígido ou anguloso (ROUBINE, 1998: 140).

Gordon Craig dedicou a sua vida às pesquisas teatrais: desenvolveu idéias sobre o ator, o cenário e a encenação. O ator tem um papel fundamentalmente diferente na obra de Appia e na de Gordon Craig. Se as teorias espaciais do artista suíço partiram do pressuposto de que o ator deve representar em um espaço que estimule e favoreça a sua expressão criativa, sem que nada neste mesmo espaço desvie a atenção do espectador da presença física do ator e em consequência disso da própria atuação, Craig pensou primeiramente no próprio espaço, em detrimento do ator. Pode-se afirmar que Craig entendia o espaço cênico de um espetáculo como uma obra autônoma, que existe sem o ator e sem o texto. Os atores viriam depois do espaço e deveriam se integrar e se acostumar a uma cenografia proposta. Em Appia, os atores eram estimulados a descobrirem novos meios expressivos através do espaço especialmente proposto,

¹⁴ Sistema de screens de Gordon Craig. Usados pela primeira vez pelo artista na ovacionada montagem de Hamlet, realizada com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou, em 1912. Um ano antes da estréia de Hamlet (08/01/1912) o sistema foi usado, com a permissão de Craig, por W.B. Yeats (1865-1939), no Abbey Theatre, em Dublin. (Atualmente o Teatro Nacional da Irlanda). A palavra inglesa screen designa biombo, tela, anteparo. Em grande parte dos livros consultados a palavra é traduzida para biombo, ou “espécie de biombo”. Observando os desenhos de Craig para a encenação de Hamlet, percebi que os screens são o que chamamos na cenografia brasileira pelo termo técnico “trainel” ou “tapadeira”. Ou seja, uma estrutura de sarrafos de madeira (ou perfis de alumínio, ou ferro etc.) formando um suporte retangular vazado que é revestido de tecido. De acordo com a região do país a nomenclatura sofre variações: em alguns locais tapadeira é o elemento cuja estrutura é recoberta por madeira e não tecido (ou vinil, ou plástico etc.), em outros o termo trainel serve para designar somente a estrutura da tapadeira, o seu “esqueleto”. Chamarei o sistema de screens de Craig pela denominação “sistema de_trainéis”.

concebido a partir de um estudo do volume corpóreo e do ritmo que colaboraria com a movimentação e interpretação do ator, ou seja, o espaço cênico criado por Appia partia do ator e estava a serviço do ator. O artista trata desta questão e de sua recusa à cenografia pictórica quando afirma que

[...] quanto mais a forma dramática for capaz de ditar com precisão o papel do ator, tanto mais o ator terá direito de impor condições à estrutura do cenário, pelo critério da praticabilidade; e, por conseguinte, tanto mais acentuado se tornará o antagonismo entre essa estrutura e a pintura, uma vez que esta se encontra, pela própria natureza, em oposição ao ator, e impotente para preencher qualquer condição que emane diretamente do ator. (APPIA, *La musique et la mise-en-scène*: 15)

Já Craig chegou a suprimir o ator na sua teoria sobre a supermarionete¹⁵ e imaginou um espaço cênico livre das limitações impostas por este. Chegou a sonhar com um espetáculo onde o personagem seria a própria composição espacial, com o seu volume, sua movimentação e sua iluminação. Esta idéia de cenografia que se torna o próprio espetáculo resultou no projeto desenvolvido por Craig em 1905, intitulado *The steps*, onde o artista elabora inúmeras possibilidades plásticas e dramáticas que podem ser obtidas através de uma escadaria.

Adolphe Appia e Edward Gordon Craig criaram uma nova linguagem estética: foram pioneiros no uso expressivo da luz e na criação de um espaço cênico tridimensional não realista. Influenciaram com sua obra a vanguarda teatral europeia e a cenografia contemporânea¹⁶

1.1.1. Uma impressão sobre a trajetória do cenógrafo no Brasil

As revoluções pelas quais a cenografia passou nos últimos cem anos, desde a semente lançada pelos inovadores no início do século passado até a atualidade, transformaram consequentemente o papel do cenógrafo. No Brasil, inicialmente o cenógrafo era o profissional que pintava “vistas”, ou que pintava “fundos”, termos utilizados para designar os tradicionais telões. Era um artista que dominava as técnicas de pintura e as utilizava em

¹⁵ Teoria em que, *grosso modo*, os atores seriam substituídos por uma marionete, elemento simbólico que, desprovido de emoções e sentimentos egocêntricos, resgataria o sentido cerimonial do teatro.

¹⁶ As teorias de Appia e Craig foram seminais para o trabalho desenvolvido posteriormente por Jacques Copeau, Antonin Artaud, Meyerhold e Jean Vilar, mas foi no trabalho do cenógrafo tcheco Joseph Svoboda (1920-2002), que estas influências se revelaram de maneira efetiva, principalmente nas cenografias que o artista concebeu para *Hamlet* em 1960 e 1965.

grandes dimensões. A cenografia era basicamente formada por painéis pintados¹⁷ e os pintores cenógrafos foram os responsáveis pela estética da cena, durante um período que se estendeu até as primeiras décadas do século XX. Uma modificação ocorreu a partir do final do século XIX, com a encenação dos dramas familiares: o *decór*¹⁸ passa a incluir objetos que compunham a sala de uma residência. A partir deste momento, os telões passam a ser acompanhados por móveis, luminárias, tapetes, louças. Surge outro perfil de profissional: o decorador de cena. O decorador escolhia os telões que seriam (re) utilizados¹⁹ em cena e distribuía móveis e adereços pelo palco, sem preocupações com a dramaturgia. A cenografia tinha a função de complementar e embelezar o espetáculo. A idéia de cenografia como uma arte integrada na encenação só foi realizada efetivamente no Brasil, a partir da montagem de *Vestido de Noiva* em 1943, com a cenografia de Tomás Santa Rosa. O artista contribuiu para criar uma mentalidade nova em relação à cenografia e a profissão do cenógrafo. Santa Rosa afirmou que

[...] o cenário é tão importante na ligação orgânica com o drama que, mesmo em sua ausência material, quando não está representado por pintura ou construção que o identifique, ele existe. É como suporte da realização dramática. Uma parede lisa, uma cortina, a caixa vazia do teatro podem tornar-se cenários expressivos... (ROSA, 1953).

Com o caminho aberto por Santa Rosa, e com a noção de encenação chegando aos poucos na nossa cena, através do conhecimento de intelectuais e principalmente através dos encenadores estrangeiros que adotaram o Brasil no período da segunda guerra mundial, o setor visual do espetáculo ganha uma nova importância a partir dos anos 1940. De uma colaboração inicialmente limitada o cenógrafo passa a integrar efetivamente a equipe de criação do espetáculo, principalmente a partir da década seguinte. O “bom gosto” importado das Companhias estrangeiras que aqui se apresentavam, foi reproduzido nos anos 1950 com requintes luxuosos nas montagens do Teatro Brasileiro de Comédia e por Companhias egressas deste, que tivessem condições financeiras para realizar uma produção de porte. A ruptura com o estilo tradicional se deu em algumas produções isoladas das décadas de 1940 e 1950, mas foi somente nos anos 1960 que o cenógrafo

¹⁷ Tratarei deste assunto no capítulo 1.3. desta pesquisa.

¹⁸ Termo francês que foi utilizado no Brasil para designar o cenário.

¹⁹ A idéia de originalidade cenográfica, onde uma cenografia é concebida especialmente para uma nova produção, só vai surgir a partir de um desejo de exatidão realista imposto pelas teorias naturalistas do início do século XX. A necessidade da realização, por parte dos cenógrafos, de uma pesquisa cênica, vai inaugurar o hábito, atualmente corriqueiro, de se conceber uma cenografia específica para cada novo espetáculo que entrar em cartaz. Este assunto será tratado na seção 1.3 deste capítulo.

rompeu definitivamente com a estética e o espaço tradicional. A colaboração dos pintores ainda foi a tônica do evento ocorrido em 1954 em comemoração aos quatrocentos anos da cidade de São Paulo, onde foram criados e ativados *ateliês* de cenografia, comandados por Aldo Calvo, orientador de toda a parte técnica do evento, que viabilizou a colocação em cena do trabalho dos artistas plásticos. A partir dos anos cinquenta a cenografia e a profissão do cenógrafo evoluíram rapidamente. As técnicas europeias trazidas pelos cenógrafos estrangeiros são apreendidas pela primeira geração de cenotécnicos brasileiros. Existia o maquinista, chamado inclusive no início do século XX de “puxa-vistas”, e o carpinteiro, mas a profissionalização do cenotécnico se deu efetivamente a partir do contato com os cenógrafos estrangeiros, muitos deles de procedência italiana, que precisavam de mão de obra especializada para realizar as suas criações.

O papel do cenógrafo hoje é bastante diverso do papel desempenhado outrora pelo pintor de telões ou pelo decorador de cena. O próprio campo de trabalho da cenografia, arte nascida no teatro, se ramificou em diversas direções. O cenógrafo é um profissional que pode atuar no teatro dramático e lírico, na dança, na televisão, no cinema, nos *shows* musicais. Pode trabalhar sem dramaturgia ou coreografia, criando ambientações e espaços temáticos para eventos, festas, feiras, publicidade e exposições. Adquire seus conhecimentos em escolas de nível superior e cursos especializados. Embasado em conhecimentos teóricos e técnicos, o cenógrafo de hoje precisa estar em contato com os novos materiais e as novas tecnologias, que oferecem possibilidades de criação inesperadas. O conhecimento de artes plásticas, desenho arquitetônico e cultura geral, naturalmente amparado por um estudo específico de história e técnicas de cenografia, continua sendo o pressuposto necessário para exercer a profissão. No domínio das artes dramáticas, o cenógrafo é hoje o agente de uma arte visual integrada, dinâmica e multifuncional dentro da estrutura do espetáculo.

1.2. A presença dos estrangeiros na cena teatral brasileira

A década de 1940 é o ponto de partida para uma importante colaboração de estrangeiros que se dispuseram a trabalhar no Brasil. A presença de diretores e cenógrafos europeus na cena nacional foi decisiva para a renovação do espetáculo, pois foi através do trabalho destes profissionais que a figura do encenador, definidora de toda a trajetória da arte teatral no século XX, recebeu a sua devida importância, modificando uma cena onde

ainda imperavam as companhias de vedetes, comandadas normalmente pelo próprio ator cômico centralizador.

Estes europeus viram no Brasil a possibilidade de um refúgio da segunda guerra mundial, deflagrada em 1939, e a promissora oportunidade de realizar um trabalho em um mundo novo, em desenvolvimento, onde poderiam aplicar seus conhecimentos e experimentar novos processos, desenvolvendo seus potenciais.

Um dos primeiros estrangeiros desta leva a se destacar entre nós foi o polonês Zbgniew Ziembinski²⁰, que desembarcou no Brasil em 1941. Junta-se, no Rio de Janeiro, ao grupo Os comediantes.²¹ Ziembinski introduziu a idéia de unificação do espetáculo teatral, realizando um trabalho de equipe onde todos os elementos do espetáculo – interpretação, cenografia, figurinos, iluminação, sonoplastia – estão interligados resultando em um conjunto harmônico. Com o grupo Os Comediantes realiza em 1943 o espetáculo *Vestido de noiva*, montagem que é considerada por historiadores e críticos, o marco do teatro moderno brasileiro²². A peça serviu de exemplo e inspiração para outros grupos.

Outros nomes estrangeiros, sobretudo oriundos da Itália, contribuíram para este fluxo renovador que transferia para o encenador o eixo principal do espetáculo e inaugurava uma nova preocupação com a estética visual da cena. Estas renovações significavam uma possibilidade de modernização da cena brasileira através do contato com os processos e técnicas utilizados pelas vanguardas europeias.

O industrial italiano Franco Zampari (1898-1966), criador do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), contratou sistematicamente diretores estrangeiros para a Companhia. Em 1949 traz para o Brasil o primeiro e um dos mais bem sucedidos diretores do TBC: o italiano Adolfo Celi²³.

Ruggero Jaccobi chega ao Rio de Janeiro em 1946 e dirige para o Teatro Popular de Arte (TPA), para a Companhia Procópio Ferreira e para o Teatro do Estudante do Brasil (TEB). No final de 1949 transfere-se para São Paulo para ser o segundo diretor italiano da

²⁰ Ziembinski (1908-1978) Ator e diretor polonês, veio para o Brasil fugindo do nazismo. Faleceu no Rio de Janeiro.

²¹ Ver DORIA, Gustavo (1975) e Revista *Dionysos*, n. 22, 1975.

²² Trato da encenação de *Vestido de Noiva* na seção 1.3. deste capítulo.

²³ Adolfo Celi (1922-1986). Ator e diretor, trabalhou na Argentina antes de vir para o Brasil, aos 27 anos. Uma das figuras fundamentais do TBC, ajudou a definir os rumos artísticos da primeira fase da Companhia. Ao desligar-se da empresa, fundou, com Tônia Carrero e Paulo Autran, a Companhia Tonia-Celi-Autran (CTCA). Celi também ocupou a direção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Permaneceu no país até 1961.

empresa de Franco Zampari, dirigindo diversos espetáculos tanto para o TBC como para outras companhias. Tornou-se um dos principais críticos de teatro do Brasil.²⁴ Segundo Yan Michalski “a sua maior contribuição para o teatro brasileiro foi como intelectual e mestre [...] semeando uma inquietude intelectual que gerou frutos nas gerações seguintes”²⁵.

É importante ressaltar a influência do historiador Silvio D’Amico²⁶. D’Amico foi o mestre e mentor intelectual de toda uma geração de artistas italianos. Fundou a Academia de Arte Dramática de Roma (*Regia Accademia di Arti Drammatica di Roma*), uma das mais importantes escolas de teatro da Europa, que foi a base da formação de diversos diretores, entre eles Adolfo Celi, Luciano Salce, Flamínio Bollini Cerri e Alberto D’Aversa.

Luciano Salce (1922- 1989) também colaborou com o TBC, retornando para a Itália após quatro anos. Flamínio Bollini Cerri (1924-1978) dirigiu para o TBC e para o TPA, inovando com a sua orientação os processos de ensaios dos atores. É mérito seu ter encenado Bertold Brecht pela primeira vez no Brasil²⁷. Alberto D’Aversa (1920-1969), crítico, professor e diretor, instalou-se em São Paulo em 1956, contratado pela Escola de Arte Dramática para lecionar interpretação. O artista belga Maurice Vaneau²⁸ também contribuiu intensamente em diversas áreas do espetáculo.

²⁴ Ruggero Jaccobi (1920-1981) Encenador, teórico, poeta, tradutor e crítico italiano. Trabalhou na *Folha da Noite* de 1952 a 1956, e no *Suplemento Literário da Folha de São Paulo* (1956 – 1962). Entre as diversas obras de Jaccobi publicadas, destaca *A expressão dramática*, de 1956 (em língua portuguesa) e *Teatro in Brasile*, de 1961. Foi diretor do departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Jaccobi declarou que o período pós-guerra, na Itália “era um momento de grande fermentação teatral”. Segundo o encenador “Tudo estava mudado. Era preciso esperar, por vezes, para organizar uma companhia [...] Mas quem teve a paciência de ficar (na Itália) não teve a extraordinária experiência que nós tivemos. Porém quem ficou teve uma carreira profissional em níveis, sobretudo, econômicos, que o Brasil daquela época não possuía [...] Mas (no Brasil) era possível fazer experiências, mesmo em bases técnicas, fazer experiências de criar, de lançar uma nova geração de atores, um novo estilo de cenografia. Todas estas coisas que na Itália eram muito mais difíceis, porque tudo isso já existia [...] A impressão que nós tivemos no Brasil é de que tudo, ou quase tudo, estava por fazer, que nós podíamos ser não os continuadores de uma tradição, mas também os criadores de alguma coisa nova” (RABETTI, 1989: 324, apud VANUCCI, 2000). Ruggero Jaccobi retornou a Itália em 1960.

²⁵ MICHALSKI, Yan. Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Rio de Janeiro, 1989. Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural, website.

²⁶ Silvio D’Amico (1887-1955). Teórico, crítico, professor e diretor italiano. Em 1934 transforma a Escola de Recitação de Roma (*Regia Scuola di Recitazione*) na Academia Nacional de Arte Dramática, que atualmente recebe o seu nome: *Accademia Nazionale d’Arte Drammatica Silvio D’Amico*. Colaborou com diversos jornais, revistas e publicações sobre teatro. Dirigiu e editou a *Enciclopédia dello Spettacolo* e a *Storia dello teatro drammatico*.

²⁷ A peça foi *A alma boa de Setsuan*, com a Companhia Maria Della Costa, em 1958.

²⁸ Maurice Vaneau nasceu na Bélgica em 1926 e teve formação em teatro e artes plásticas. Integrou o Teatro Nacional da Bélgica, com o qual excursionou pela América do Sul em 1955. A convite de Franco Zampari dirigiu para o TBC *A Casa de Chá do Luar de Agosto*, de John Patrick, em 1956. Atuou como diretor, ator, mímico, coreógrafo, bailarino e iluminador. Vaneau, que se naturalizou brasileiro, completou oitenta anos em 2006.

Entre os cenógrafos contamos com a experiência de Aldo Calvo, Bassano Vaccarini²⁹, Túllio Costa e Mauro Francini. Aldo Calvo chegou ao país em 1947. Arquiteto, cenógrafo e figurinista, foi diretor do departamento técnico do TBC, onde criou oficinas de cenotécnica e cenografia. Também trabalhou para diversos outros grupos ao longo de sua trajetória no Brasil, assumindo também a reforma e construção de diversas salas teatrais. Cenógrafo de grandes conhecimentos técnicos e capacidade criativa contribuiu com a atualização das técnicas empregadas nos espetáculos nacionais.

Túllio Costa (1916), cenógrafo, gravador e pintor, formado pela Academia de Belas Artes de Roma em 1945, trabalhou intensamente entre nós a partir de sua chegada em 1948 até a década de 1980, quando retornou a Itália; e Mauro Francini³⁰ foi cenógrafo fixo do TBC entre os anos de 1952 e 1959. De acordo com Yan Michalski a saída de Mauro Francini do Teatro Brasileiro de Comédia “coincidiu com a tomada de poder no TBC pelos jovens diretores nacionais e completou de certa forma o processo de transferência do saber dos mestres italianos para os aprendizes brasileiros”³¹.

Gianni Ratto veio para o Brasil quase uma década após a histórica montagem de *Vestido de Noiva*. A cena nacional procurava romper com antigos valores e a cenografia já estava em processo de evolução. Três anos após sua chegada, Sábado Magaldi escreveu sobre ele o seguinte comentário no jornal *O Estado de São Paulo*:

Poucos profissionais serão tão dedicados como Gianni Ratto, confiando-se a criação do espetáculo com seu generoso abandono. Ratto valoriza o ator, curva-se diante do dramaturgo. Com sua mística do teatro, está fadado a desenvolver atividade pioneira (MAGALDI, 01.1957: 5).

A influência dos artistas estrangeiros, especialmente a dos italianos é visível em todos os setores do moderno teatro brasileiro. A atriz Fernanda Montenegro vivenciou a experiência de trabalhar com vários destes profissionais e afirmou, em entrevista, o

²⁹ Bassano Vaccarini (1914 -2002) foi artista plástico, cenógrafo, figurinista e iluminador. Instalou-se no país em 1946 inicialmente como assistente de Aldo Calvo e em seguida como cenógrafo do TBC, empresa onde atuou por três anos realizando um trabalho de alta qualidade. Em 1954, começou a lecionar artes plásticas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP, onde organizou um curso de cenografia. Lecionou em outras instituições e participou ativamente do movimento artístico nacional.

³⁰ Mauro Francini (1924) realizou um trabalho ininterrupto no período em que foi cenógrafo da Companhia de Franco Zampari. Participou de cinco Bienais de São Paulo (II, III, IV, V e VI) sendo premiado na edição de 1957 com o cenário *A rainha e os rebeldes*, de Ugo Betti. Ao voltar para a Itália no início da década de 1960, começa a lecionar na Escola de Arte Dramática do *Piccolo Teatro* de Milão.

³¹ MICHALSKI, Yan. Pequena Enciclopédia do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Rio de Janeiro, 1989. Enciclopédia de Teatro Itaú Cultural, website.

importante papel desempenhado por estes encenadores na formação de uma geração de atores brasileiros:

Nós todos éramos muito jovens, inexperientes. E além de fazer os seus espetáculos estes diretores também nos formavam como atores, porque as nossas escolas eram incipientes, tinham uma visão de ensino muito baseada no século XIX ainda. Não existia modernidade. Esses diretores estrangeiros, quando eles chegaram, trouxeram outra bagagem, vinham com uma outra formação também, até uma formação, vamos dizer, dita acadêmica. Acadêmica porque vinha de Academia de Arte Dramática. E além de fazer o espetáculo eles nos ensaiavam. Nós tivemos essa felicidade. [...] Mas nesse primeiro pós – guerra, neste primeiro pós-segunda guerra, em que estes rapazes vieram para o Brasil todos eles com uma grande formação intelectual e acadêmica - eles achavam que a Europa não ia se refazer tão cedo, então muitos vieram para as Américas - eles nos fizeram no sentido de que eles também não quiseram muito trabalhar com os velhos atores, os chamados atores tradicionais de um teatro já codificado (MONTENEGRO, depoimento, 2007)³².

Com os seus conhecimentos acadêmicos e a experiência adquirida na Europa, estes profissionais estrangeiros fizeram aqui no Brasil uma verdadeira escola. Definiram o papel do diretor e transformaram o modo de se fazer teatro; implantaram novas técnicas de construção e execução de cenografia e contribuíram para o reconhecimento do cenógrafo, do iluminador e da importância do ator. Ao pontuar, na próxima seção deste capítulo, a evolução da cenografia brasileira nos primeiros cinquenta anos do século XX, abordo o processo mesmo onde se deu algumas destas inovações.

³² Entrevista com a atriz Fernanda Montenegro concedida à pesquisadora em 13/02/2007, no Rio de Janeiro.

1.3. A cenografia brasileira na primeira metade do século XX: Do telão ilusório ao espaço poético.

Com o objetivo de localizar o estado evolutivo da arte cenográfica no período em que foram realizados os espetáculos estudados nesta pesquisa, faço aqui referências a alguns fatos indicadores de uma precursora vontade de modificação no aspecto visual da cena, e a cenógrafos e grupos atuantes na cena brasileira na primeira metade do século XX, a fim de apreender e definir um panorama da época.

A ausência do encenador - figura que vai introduzir a idéia de unidade no espetáculo - e a supremacia do primeiro-ator³³, características do nosso teatro do início do século XX, contribuíram para que a cenografia fosse durante este período um mero complemento decorativo da cena – o *décor* - realizada por pintores que, oriundos de escolas de Belas Artes, aplicavam as técnicas acadêmicas de pintura em cavalete em suportes de grandes dimensões, de acordo com o modelo trazido pelas companhias estrangeiras que por aqui se apresentavam. Objetos que se fizessem necessários à cena eram “arranjados”³⁴ por membros da companhia e introduzidos no espaço pelo ensaiador³⁵, figura geralmente escolhida entre os próprios componentes do elenco, que, entre outras responsabilidades, definia a posição destes móveis e objetos na cena.

Se no Brasil as artes plásticas se modernizaram na década de 20, com o movimento que gerou e ganhou expressão na Semana de Arte Moderna de 1922³⁶, as artes cênicas começaram a apresentar mudanças efetivas somente a partir dos anos 1940. Nestes quarenta anos, com exceção de algumas tentativas isoladas de renovação da cena e

³³ É oportuno reproduzir Sábato Magaldi: “O texto torna-se mero apoio para a improvisação cômica dos atores [...] Foi essa a característica principal da dramaturgia em voga nas décadas de vinte e trinta, encenada pelas companhias profissionais que se mantinham junto ao público: permitir que os primeiros atores, que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade [...] A improvisação de efeitos cômicos, o gosto dos ‘cacos’, o desequilíbrio do conjunto, não organizado em verdadeira equipe, contribuíram para situar sempre em primeiro plano a figura do astro, senhor absoluto do palco”. (MAGALDI, 1962: 194).

³⁴ Foram introduzidos na cena objetos que complementavam a imagem pintada no telão. Estes objetos tridimensionais – móveis, lustres, objetos de decoração etc. - eram reaproveitados de outras produções, emprestados ou permutados por lojas do ramo interessadas em publicidade.

³⁵ De acordo com Gustavo Dória “a feita do espetáculo ficava a cargo de um ensaiador que, de um modo geral, cuidava apenas da marcação da peça. E quando constava do programa a indicação de um responsável pela *mise-en-scène*, tal fato não significava absolutamente a presença de um *metteur-en-scène* no sentido exato da palavra. Era apenas a indicação de alguém que se responsabilizava pelo arranjo de cena, [cuidava] da disposição dos móveis, quadros e flores, etc., uma espécie de contra regra de luxo”. (DÓRIA, 1975: 6).

³⁶ A Semana de Arte Moderna ocorreu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. O evento reuniu escritores, músicos, pintores, arquitetos e escultores que ergueram a bandeira do Modernismo, incluindo o Brasil no movimento de renovação cultural que se manifestava em todo o mundo. Ver AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

consequentemente da cenografia, o teatro brasileiro esteve praticamente à margem dos movimentos renovadores mundiais, que, desde o início do século XX, rompiam com as idéias próprias de um teatro antigo. A estética ilusionista herdada do século XIX ainda vigorou em nosso país por vários anos através de uma cenografia pictórica. A cenografia era formada por telões³⁷, normalmente do tamanho da boca de cena dos teatros, acompanhados em alguns casos por ‘pernas’ e bambolinas³⁸. Estes telões buscavam, através de pintura, reproduzir de maneira realista o local pedido pela cena. A cenografia brasileira foi durante um longo período apresentada sob a forma do telão bidimensional e do mobiliário improvisado. A cenografia de gabinete (que normalmente reproduzia o interior de uma residência) veio a seguir acompanhar o telão. De acordo com Tânia T. Marcondes Bezerra

No Brasil, até a década de vinte, por questões técnicas e econômicas, não tínhamos nem o cenógrafo e nem as firmas cenográficas³⁹, como eram conhecidas na Europa. A falta de cenógrafos e de recursos econômicos gerou o costume de recorrer-se a um acervo cenográfico preexistente (formado por telões confeccionados por cenógrafos improvisados) e, nele, selecionar elementos cênicos condizentes com o tema do espetáculo. Nos grandes teatros da cidade de São Paulo, por exemplo, com o passar dos anos, acumularam-se milhares de telões de diferentes companhias, formando um acervo significativo. Nestes, o maquinista escolhia a sala de estar, o gabinete ou a montanha, não importando se o telão pedido para uma comédia tivesse pertencido a uma ópera importante, e se fosse, portanto, facilmente reconhecido pelo público. (BEZERRA, 1999: 7).

As teorias naturalistas, surgidas na Europa no final do século XIX, começam a influenciar a estética da nossa cena na primeira década do século seguinte. Se anteriormente existia o hábito entre as companhias brasileiras de reutilizarem telões “deixados” nos teatros e somente as companhias mais abastadas encomendavam a pintura

³⁷ O telão é um grande painel pintado. A pintura era realizada em uma base feita de tecido ou papel a metro emendado por tiras de tecido, que facilitavam a dobragem do mesmo sem danificá-lo. (BEZERRA: 1999, 8).

³⁸ Termos técnicos para designar elementos da caixa cênica italiana. Bambolina é um elemento cenográfico suspenso horizontalmente cuja função é vedar a vara de iluminação e a visão do urdimento pelo público. A bambolina que se encontra mais próxima à boca de cena é chamada bambolina mestre, ou regulador de boca horizontal, e serve para definir a altura da boca de cena. Pode ser incorporada a cenografia, recebendo pintura ou não. Pernas, também chamadas de reguladores verticais, são elementos posicionados no palco verticalmente, que possuem a função de vedar a visão dos bastidores e delimitar a área cênica, regulando a largura da boca de cena. O conjunto formado por dois reguladores e uma bambolina recebe o nome de Rompimento. A intenção de não revelar ao público os instrumentos que produzem a ilusão teatral está vinculada à eficiência e manutenção desta própria ilusão. A tradição ilusionista condicionou a evolução das técnicas próprias do palco à italiana.

³⁹ As firmas cenográficas européias a que se refere à autora correspondem aos *ateliers* de cenografia que surgiriam por aqui algum tempo depois. Estes *ateliers* produziam cenários por encomenda e também vendiam ou alugavam painéis preconcebidos com motivos que serviam a um repertório catalogado: jardins, florestas, montanhas, marinhas, casarios, salas de palácios, grutas, construções em ruínas etc... De acordo com Gianni Ratto, um legítimo *atelier* de cenografia esteve em funcionamento em 1954, no evento comemorativo ao IV centenário da cidade de São Paulo.

de novos telões para seus espetáculos, a partir do início do século vinte a cenografia ganha uma nova importância dentro do espetáculo, com a introdução da pesquisa cênica: a busca por um retrato fiel da realidade, pretendida pelos donos das companhias, faz com que os pintores–cenógrafos se lancem em pesquisas antes de desenharem os croquis dos painéis.⁴⁰ A este desejo de rigor mimético devemos a introdução da idéia de originalidade na cenografia nacional. A partir desta necessidade de adequação ao real a cenografia passa por um demorado processo de desenvolvimento: Se no início do século XX a idéia de originalidade cenográfica estava vinculada a uma exatidão realista, quatro décadas depois este conceito se inseria nas inovações advindas da conquista do diretor, que alçou a cenografia a um veículo de criação formal de um clima dramático, a serviço da totalidade do espetáculo. A exigência da concepção de um cenário original para cada nova peça se tornou um hábito que, nos dias atuais, está totalmente incorporado ao processo de produção de uma peça teatral.

Em 1921 o cenógrafo Ângelo Lazary⁴¹, inova a cena paulista ao inserir elementos praticáveis na cenografia da peça *Manhãs de sol*, de Oduvaldo Vianna, produzida pela Companhia Abigail Maia. A escada não era pintada e sim construída, possibilitando o uso da mesma pelos atores, assim como a varanda da casa e as portas que “se abrem para o jardim”. A cenografia faz uso do ciclorama⁴² e de figuras pintadas em tecido, estruturadas

⁴⁰ Para a montagem da comédia *Flores de Sombra* (1916), de Cláudio de Souza, representada pela Companhia de Leopoldo Fróes, o cenógrafo foi enviado ao interior de São Paulo para pesquisar o ambiente que a peça exigia. Reproduzo a nota publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em dezembro de 1916: “Apesar de todos os esforços empregados pela Companhia Leopoldo Fróes para a rápida montagem da comédia *Flores de Sombra*, só na próxima quarta-feira poderá ela ser feita. Passando-se a ação em uma fazenda paulista e desejando a empresa que o cenário seja rigorosamente exato, enviou o cenógrafo a estudar no interior. Foi isso que deu motivo à demora”.(apud MAGALDI; VARGAS, 2000). Magaldi e Vargas (2000) também consideram um exemplo relevante desta busca pelo realismo a peça *O contratador de diamantes* (1919), de Afonso Arinos, representada por um grupo de amadores da sociedade paulista, onde foram utilizadas no cenário do artista plástico paulista Wash Rodrigues (1891-1957) peças autênticas que definiram a riqueza do minério de diamantes narrado no entrecho. As peças de mobiliário em jacarandá esculpido, a prataria e os objetos de luxo foram emprestados por duas tradicionais famílias paulistanas. Segundo a crítica, Wash Rodrigues pesquisou e selecionou pessoalmente os objetos usados na produção.

⁴¹ Angelo Lazary (1887-1956) Carioca, estudou no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro e destacou-se por seu trabalho constante como cenógrafo de Teatro de Revista.

⁴² Ciclorama é o termo técnico para designar uma estrutura curva que, revestida de tecido (ou plástico, ou vinil...) sempre em tonalidades claras (azul claro, branco, *off-white*) recebe e reflete efeitos de iluminação a fim de criar a ilusão de espaço infinito. Este elemento ocupa a área do fundo do palco, e pode ser estruturado ou não. O ciclorama atual é uma adaptação da criação original do espanhol Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949). Fortuny, artista plástico, fotógrafo, cenógrafo e figurinista, revolucionou as técnicas de iluminação cênica ao criar, em 1903, o Sistema Fortuny, com lâmpadas de luz difusa e em 1904, a Cúpula Fortuny, um sistema cenográfico que consistia em uma armação construída em ferro, dividida em seções em forma de gomos, que, recoberto com tecido, possibilitava receber efeitos de luz modificando a sua cor. A Cúpula Fortuny foi criada com o objetivo de reproduzir mimeticamente o céu (ambiente exterior) no palco do teatro e também serviu para otimizar a acústica.

e recortadas que, sobrepostas a uma certa distância do fundo do palco e com o auxílio da luz, produzem a ilusão de uma imagem tridimensional: a técnica do diorama.⁴³

É preciso mencionar as precursoras iniciativas cariocas de Álvaro Moreyra (1888-1964) e Renato Viana (1896-1955) como tentativas que esboçaram uma inovação cênica. O Teatro de Brinquedo⁴⁴ de Eugênia e Álvaro Moreyra contou na sua estreia em 1927 com a colaboração do pintor Di Cavalcanti; e Renato Viana⁴⁵ foi defensor da idéia da escola para atores.

Nos anos 1930 ocorreram algumas tentativas significativas no sentido de renovar a cena. O cenógrafo Henrique Manzo⁴⁶ contribuiu com a evolução da cenografia brasileira através de um trabalho pioneiro onde, além de conceber obras originais, modificou a estrutura formal da cenografia então vigente. Participou de duas produções que introduziram novas propostas para o fazer teatral: as peças *Deus lhe pague* (1932) e *Amor...* (1933). A primeira, escrita por Joracy Camargo (1898–1973), foi representada pela Companhia Procópio Ferreira e é citada por historiadores como um marco da cena brasileira, por ser iniciadora de um teatro cuja dramaturgia levou aos palcos uma reflexão sobre conflitos sociais e questões políticas. O sucesso da peça em uma cena teatral dominada até então pela comédia de costumes - cujo objetivo era a distração e o riso do público – abriu caminho para um avanço no campo da dramaturgia. Com relação à cenografia, em *Deus lhe pague* a inovação estava nos temas “modernos” dos painéis utilizados⁴⁷. Manzo rompe com o realismo ao conceber, para indicar a cena de exterior,

⁴³ A partir de BEZERRA, 1999: 25-26.

⁴⁴ Ver DORIA, 1975: 19-37.

⁴⁵ Ver DORIA, 1975: 13-18.

⁴⁶ Henrique Manzo (1896 - 1982). Paulista de São Bernardo do Campo, foi cenógrafo e artista plástico. Estudou no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo entre 1913 e 1917, data da conclusão do curso. Participou da fundação da Sociedade Paulista de Belas Artes em 1922 e lecionou pintura na Escola Paulista de Belas Artes. Atuou como pintor e restaurador de telas do Museu Paulista da Universidade de São Paulo (Museu do Ipiranga), que conserva algumas de suas obras, entre elas uma série de pinturas a óleo retratando a paisagem paulistana do século XIX, realização feita nos anos 20, a partir de fotografias tiradas por Militão de Azevedo (1837-1915) na década de 1860.

⁴⁷ Gustavo Dória afirma que “em certo período da Companhia Procópio Ferreira, é justo que se diga, há que se notar um desejo de renovação no aspecto de seus espetáculos, ainda que somente através de cenografia, enquadrando-a para isto dentro de um espírito ‘modernista’, muito ao gosto da época. Para tal fim, aquele ator empresário apelou para pintores como Paim [Antônio Paim Vieira], Oswaldo Sampaio e Lula Cardozo Aires no sentido de assinarem os cenários. Tal fato representava, realmente, uma inovação, pois o que dominava eram os trabalhos de Jaime Silva, Ângelo Lazary e seus companheiros (hábeis artistas do mais tradicional estilo, profissionais de larga experiência, incapazes, porém, de compreender a importância de suas contribuições dentro do teatro) que se caracterizavam pelo excesso de coloridos, derramado através de longas paisagens nas chamadas cenas de ‘gabinete’, onde uma profusão de araras e papagaios voava pelas paredes. Ou, então, a ‘verdade’ de certos cenários de exterior, executados no mais puro tom operístico. Nestas duas modalidades, Jaime Silva e Lazary eram mestres, sendo que Hipólito Coulomb já se apresentava um pouco mais evoluído. E o grande campo de ação de todos os três era a Revista, quando as cenas de fantasia tinham

um telão abstrato inspirado no cubismo e usar nas paredes e no interior do gabinete, elementos geométricos e móveis desenhados por ele especialmente para a peça, com esta mesma inspiração. Mas é em *Amor...*⁴⁸ peça escrita e dirigida por Oduvaldo Vianna (1892–1972), que Henrique Manzo inova modificando a estrutura formal da cenografia. O cenógrafo, sem usar o tradicional recurso dos telões pintados e maquinados verticalmente, criou um cenário múltiplo, para atender a proposta do texto - recebida como revolucionária - de realizar uma encenação em que o teatro se aproximasse de um filme cinematográfico. A cena, frontal, é dividida em cinco ambientes, sendo um central, mais largo e com boa altura, e outros quatro laterais, dois à esquerda e dois à direita deste gabinete central, sobrepostos como se uma cena fosse no “térreo” e a outra no “primeiro andar”. Estes “nichos” dispostos desta forma possibilitavam ao público observar as cinco cenas simultaneamente. Sobre *Amor...* Décio de Almeida Prado (1917-2000) afirmou que:

[...] a novidade da peça consistia no desejo de livrar o teatro das restrições costumeiras de espaço e de tempo. O cenário dividia-se no sentido vertical e horizontal, dando origem a cinco áreas de representação e permitindo ao espectador, por exemplo, acompanhar uma ligação telefônica em suas diversas fases: primeiro, alguém fazendo a chamada, a seguir, a telefonista atendendo, e, por fim, a campanha começando a tilintar no outro extremo do palco. Os três atos habituais fragmentavam-se em 38 quadros, usando-se a iluminação, o corte da luz por alguns segundos, como um pano de boca que funcionasse instantaneamente, deixando correr sem outras interrupções o espetáculo. Era a maneira nacional, menos sofisticada do que os palcos giratórios europeus, de competir com o cinema, roubando-lhe um pouco de sua fluidez narrativa. (PRADO, 2001: 26-27).

A fundação, em 1938, do Teatro do Estudante do Brasil (TEB)⁴⁹ por Paschoal Carlos Magno (1906-1980) no Rio de Janeiro, vem confirmar a ação inovadora das realizações amadorísticas. Com o objetivo de divulgar os grandes textos da dramaturgia universal, o animador cultural e diplomata Paschoal Carlos Magno forma um grupo de teatro amador com inexperientes estudantes de cursos superiores, e convida a veterana atriz Itália Fausta para dirigi-los “à maneira dos *metteurs-en-scènes* europeus”. Também à maneira europeia, Magno pretendia que fossem concebidos cenários e figurinos originais para cada produção

seus talões recobertos de purpurina colorida, brilhando largamente à luz do mais modesto refletor” (DÓRIA, 1975: 7).

⁴⁸ A peça *Amor...* escrita para a atriz Dulcina de Moraes, levantou a bandeira do divórcio. Foi representada pela Companhia Dulcina de Moraes - Manuel Durães em setembro de 1933, no Teatro Boa Vista, em São Paulo. No ano seguinte, *Amor...* inaugura e faz temporada no Teatro Rival, no Rio de Janeiro, com a (nova) Companhia Dulcina-Odilon.

⁴⁹ Ver Revista *Dionysos* n. 23, 1978.

do grupo, o que infelizmente não ocorreu na primeira peça devido à escassez de verbas⁵⁰. De acordo com Dória, a estreia⁵¹ teve grande (e boa) repercussão nos jornais:

Esse teatro obteve ressonância nacional. Impôs a presença de um diretor, responsável pela unidade artística do espetáculo. Valorizou a contribuição do cenarista e do figurinista, trabalhando sob a orientação do diretor. Exigiu melhoria de repertório e maior dignidade artística. Destruiu também o preconceito contra a profissão do teatro. Impôs a fala brasileira no nosso palco, onde até então imperava o sotaque lusitano. Abriu caminho, serviu de exemplo. (DORIA, 1975: 49).

Paschoal Carlos Magno chamou Esther Leão (1892-1971) para dirigir o grupo na temporada seguinte. A contribuição da atriz portuguesa recém-chegada da Europa foi importantíssima por inserir no teatro brasileiro uma nova forma de atuação dramática, sem o uso do “ponto” e com uma nova visão sobre a preparação profissional do ator⁵². Nas duas montagens seguintes, a cenografia e os figurinos foram concebidos e realizados pelos cenógrafos Sandro Polloni e Oswaldo Sampaio, tendo este último desenhado também os móveis de cena, que foram construídos especialmente para o espetáculo. Com a transferência de Paschoal Carlos Magno para a Inglaterra, a direção do TEB fica, a partir de 1940, com a escritora Maria Jacinta, e Esther Leão continua dirigindo os espetáculos. Se não houve grandes inovações na forma da cenografia, houve, no fim dos anos 1930, uma mudança de comportamento em relação à profissão do cenógrafo e à própria cenografia, com a consolidação da necessidade de uma cenografia original para cada novo espetáculo.

Décio de Almeida Prado reconhece o progresso resultante das produções inovadoras, mas deixa transparecer sua melancolia ao fazer um balanço crítico da década de 30:

Algun progresso se fizera, evidentemente. O espetáculo ganhara em amplitude e flexibilidade, não se restringindo necessariamente à modesta sala de visitas da comédia de costumes. [...] Mas não se tocara no essencial, na maneira do teatro considerar-se, em si mesmo e em suas relações com o público. Persistiam os mesmos métodos de encenação, a mesma rotina de trabalho, a mesma hipertrofia da comicidade, a mesma predominância do ator, a mesma subserviência perante a bilheteria. (PRADO, 2001:37).

⁵⁰ A solução encontrada foi pedir emprestadas ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro peças de seu acervo: cenários, adereços e roupas para os personagens secundários. Somente o figurino dos intérpretes principais pôde ser confeccionado especialmente para a peça, a partir de desenhos feitos pela pintora Clotilde Cavalcanti, que assinava Tilde Canti.

⁵¹ O TEB estreou com a peça *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, em 28 de outubro de 1938, no Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro.

⁵² Esta nova visão refere-se à introdução, em seu curso, de novos sistemas relativos a interpretação. Esther Leão valoriza a voz do ator e sua postura corporal ao atuar, entendendo como tarefa deste não apenas decorar as falas do personagem, mas criar verdadeiramente um papel expressivo.

Paralelo a estreia do Teatro do Estudante do Brasil, articulava-se em fins dos anos trinta, no Rio de Janeiro, um grupo formado por intelectuais e profissionais liberais que viria a ser uma referência de modernidade para o teatro e a cenografia brasileira: Os Comediantes. A direção do grupo estava a cargo de Brutus Pedreira (1904- 1964) e do artista Tomás Santa Rosa⁵³ (1909 -1956). O trabalho de Santa Rosa chamou a atenção desde a estreia da companhia, em 1940.⁵⁴A terceira produção, uma remontagem da primeira com direção de Adacto Filho e cenários de Bela Paes Leme, já conta com a participação do recém-chegado Ziembinski na função de iluminador. A presença do diretor polonês foi fundamental para colocar o grupo em contato com a prática das tendências internacionais. No final de 1943, Santa Rosa e Ziembinski realizaram a encenação da peça que seria considerada o marco inicial da modernidade: *Vestido de noiva*⁵⁵, de Nelson Rodrigues (1912-1980). A estrutura do texto, cuja ação se passa em três planos – realidade, alucinação e memória – permitiu que o diretor fizesse uma montagem na linha expressionista e possibilitou ao cenógrafo a criação de uma nova conceituação espacial. Sábado Magaldi ressalta a originalidade do dramaturgo ao considerar a temática do texto:

Quando as nossas peças, em geral, se passavam nas salas de visitas, numa reminiscência empobrecedora do teatro de costumes, *Vestido de noiva* veio rasgar a superfície da consciência para apreender os processos do subconsciente, incorporando por fim à dramaturgia nacional os padrões da ficção. (MAGALDI, 1962: 218).

Santa Rosa concebeu a cenografia e os figurinos e Ziembinski dirigiu e iluminou, introduzindo uma característica dramática à iluminação cênica ao utilizar 140 efeitos de luz no espetáculo, numa época em que as peças teatrais eram iluminadas por uma luz central fixa.

De acordo com Cássio Emmanuel Barsante

Santa Rosa dividiu o espaço cênico em dois planos e amarrou os três tempos da peça: em cima, *realidade*; em baixo, *memória e alucinação*. A fragmentação das cenas e a sequência não cronológica dos fatos foram ligadas por esta concepção

⁵³ Tomás Santa Rosa Júnior nasceu em João Pessoa, Paraíba, em 20 de setembro de 1909. Artista plástico, ilustrador, cenógrafo e figurinista, transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1932, onde passou a residir definitivamente. Faleceu em uma viagem à Índia, onde participava da Conferência Geral da Unesco, em 29 de novembro de 1956. Ver BARSANTE, 1993.

⁵⁴ A cenografia foi feita a partir de painéis móveis pertencentes à Comédia Brasileira, emprestados ao grupo por Abadie de Faria Rosa, então diretor do Serviço Nacional de Teatro (SNT). Santa Rosa aproveitou o sistema de painéis disfarçando-os em reposteiros para a cenografia de *A verdade de cada um*, de Pirandello. Na estreia, em 15 de janeiro de 1940, no Teatro Ginástico, esta cenografia recebeu aplausos do público logo ao abrir o pano, surpreendendo os atores que aguardavam para entrar em cena.

⁵⁵ *Vestido de noiva* estreou em 29 de dezembro de 1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

genial de espaço e tempo, ordenando o que poderia ser um caos interpretativo [...] No plano principal várias arcadas montadas com praticáveis sugeriram, alternadamente, as diversas situações que são lembradas com a ajuda do espírito de Madame Clessy, ponto de ligação entre o real e o imaginário [...] Couberam aos *spots* isolar com feixes de luzes quadros que ora se passam no plano principal, ora se desenvolvem no superior, ora dos lados. (BARSANTE, 1993: 47-51).

O espaço sugestivo construído em diferentes níveis, com os elementos arquitetônicos sendo destacados alternadamente pela iluminação, abrigou a atmosfera dramática introduzindo o conceito de cenografia à serviço do texto e da totalidade do espetáculo. O trabalho conjunto entre direção, interpretação, cenografia, figurinos, iluminação e sonoplastia transformou a encenação de *Vestido de noiva* em um marco da renovação do teatro brasileiro na sua totalidade. A partir desta montagem o verdadeiro significado da palavra encenação começa a fazer sentido entre nós, e uma nova relação entre cenógrafo e diretor se revela possível, ampliando o espaço criador do cenógrafo no resultado final do espetáculo. Décio de Almeida Prado (2001: 40) percebeu este sentido quando afirmou que “o espetáculo, perdendo sua transparência, impunha-se como uma segunda criação, puramente cênica, quase tão original e poderosa quanto a instituída pelo texto”.

Também no Rio de Janeiro foi representativa a atuação do grupo profissional Artistas Unidos⁵⁶, fruto das iniciativas renovadoras empreendidas na cidade, fundado por Carlos Brant em 1946.

Se no Rio de Janeiro, centro da atividade teatral brasileira até o início dos anos 1940, o teatro mostrava sinais de desenvolvimento e atualização através da iniciativa de algumas personalidades e de grupos de amadores, em São Paulo a situação era desoladora. No início da década de quarenta o teatro em São Paulo passou por um período difícil: estava à margem das iniciativas renovadoras surgidas nos anos anteriores no Rio, as temporadas de companhias estrangeiras estavam suspensas em função da guerra e a cidade chegou a ter em funcionamento apenas duas casas de espetáculos, que recebiam companhias populares oriundas da então capital federal. A industrialização gerou desenvolvimento à capital paulista, que em 1945 já era uma metrópole cujo movimento artístico e cultural

⁵⁶ A Companhia Artistas Unidos foi uma organização teatral de nível profissional fundada por Carlos Brant e Hélio Rodrigues a partir de um curso de teatro ministrado pela francesa Henriette Morineau. Brant convidou Morineau para ser a diretora artística e atriz do grupo que iria fundar “para oferecer espetáculos de qualidade artística cuidadosamente elaborados”. Os Artistas Unidos estrearam em outubro de 1946 com a peça *Frenesi*, de Charles de Peyret-Chappuis e estiveram em atividade (com a colaboração de diversos diretores, além de Morineau) por doze anos, até o falecimento de Carlos Brant em fevereiro de 1959. Sobre a cenografia afirmou Dória: “Os Artistas Unidos tiveram a colaboração de pintores e figurinistas de renome, o que fez com que os espetáculos daquela organização fossem sempre conhecidos como os que atingiam um aspecto incontestado de boa qualidade em seu todo. Pintores e cenógrafos como Santa Rosa, Isabel Pons, Kalma Murtinho, Gianni Ratto, João Maria dos Santos e Banet Domingo emprestaram sua colaboração” (DORIA, 1975: 104).

contribuiria para a recuperação do teatro como veículo cultural e atingiria a desatualizada cenografia local.⁵⁷

De acordo com Clóvis Garcia, no início dos anos 40

A cenografia em São Paulo acompanhou a mediocridade geral [do teatro]. Desconhecia-se totalmente a integração do cenário no espetáculo, a sua função e os diversos estilos, que fizeram com que todos os movimentos de renovação teatral do fim do século XIX e do princípio do século XX, tivessem como ponto de partida a cenografia. [...] Em São Paulo, por volta de 40 a solução era fácil: chegava uma companhia a um teatro e o chefe dos maquinistas perguntava qual o ambiente da peça. ‘É uma sala de estar’, dizia o diretor. E o chefe dos maquinistas gritava para o encarregado dos urdimentos: ‘Desce um gabinete’. Ou então tratava-se de um jardim: ‘Desce o terceiro ato da Aída’, determinava o maquinista chefe em funções de cenógrafo. (CRUZ; GARCIA, 1967).

Garcia credita ao movimento amadorístico paulista e ao teatro carioca o impulso renovador da cena em São Paulo, ao definir três fatos acontecidos na década de quarenta como responsáveis por deflagrar uma reação contra a estagnação do teatro paulista. O primeiro foi a criação e o trabalho desenvolvido por grupos de amadores. O Grupo de Teatro Experimental (GTE)⁵⁸, fundado por Alfredo Mesquita (1907-1986) em 1942, inicia suas atividades com espetáculos artísticos e revela o cenógrafo Clóvis Graciano (1907-1988). O Grupo de Teatro Universitário (GUT), de Décio de Almeida Prado, apresenta cenários de Graciano e da artista plástica e chargista alemã Hilde Weber (1913-1994). O Teatro Universitário do Centro Acadêmico Horácio Berlinck, dirigido por Osmar Rodrigues Cruz, revelou o cenógrafo e maquinista Francisco Giacchieri. O segundo marco foi a temporada de Os Comediantes em 1947⁵⁹. E o terceiro foi a apresentação do também carioca Teatro do Estudante do Brasil (TEB) no Teatro Municipal de São Paulo em 1948⁶⁰.

⁵⁷ A partir de CRUZ; GARCIA, 1967.

⁵⁸ O GTE esteve em atividade de 1942 a 1948. De acordo com seu fundador, Alfredo Mesquita, as atividades do grupo tinham o propósito de “elevar o nível das representações e montagens, do repertório, até então humílimo, do teatro brasileiro”. (MESQUITA, 1980).

⁵⁹ Os Comediantes encenaram em São Paulo quatro peças que apresentavam uma cenografia revolucionária para a época: *Desejo*, de Eugene O’Neill, trazia um cenário de cena simultânea de autoria de Eros Martim Gonçalves (1919-1973); *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues e *A Rainha Morta*, de Henry de Montherlant apresentaram a São Paulo o cenógrafo Tomás Santa Rosa; e, completando o repertório, *Era uma vez um preso*, de Jean Anouilh. As apresentações foram nos teatros Municipal de São Paulo, Teatro Santana, e Teatro Boa Vista. Os Comediantes encerraram a sua trajetória de grupo em novembro deste mesmo 1947, apresentando uma remontagem de *Vestido de noiva* no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, com o nome do grupo alterado para “Comediantes Associados”.

⁶⁰ O TEB apresentou a peça *Hamlet*, com direção de Hoffmann Harnish e cenografia de Pernambuco de Oliveira (1922-1983). Pernambuco Gago Sacadura de Oliveira nasceu em Olinda e faleceu no Rio de Janeiro aos 62 anos. Cenógrafo, figurinista, pintor, dramaturgo e diretor, foi também professor e decano da UniRio. Iniciou no Teatro do Estudante a convite de Paschoal Carlos Magno, estreando com *Hamlet*, seguido de *Inez de*

Ao movimento de revitalização da cena teatral paulista juntou-se a iniciativa pessoal do engenheiro industrial italiano Franco Zampari (1898-1966), que fundou em 1948 a companhia que se tornaria uma das mais importantes que o país já teve: o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Zampari instituiu um caráter empresarial ao teatro: O TBC possuía uma sede própria⁶¹ e mantinha uma equipe de carpinteiros, maquinistas, eletricitas, contra regras e costureiras. A empresa contratou diretores e cenógrafos estrangeiros, na sua maioria italianos, começando por Adolfo Celi e Aldo Calvo. O Teatro Brasileiro de Comédia alternou montagens de textos clássicos e comerciais sempre tecnicamente bem cuidadas, iniciando a indústria do espetáculo e imprimindo o sentido de profissionalismo, contribuindo para a renovação técnica⁶² e formal do teatro brasileiro. A cenografia dos espetáculos do TBC seguiu, em sua maioria, uma estética realista, e reproduziu o requinte dos espetáculos europeus. Aldo Calvo descreveu a sua impressão sobre a cenografia realizada no TBC:

Do que posso me lembrar, a cenografia no Brasil, anterior ao TBC, era sobretudo ingênua. O TBC, entre outras coisas, teve o mérito de mostrar outro tipo de espetáculo: mais homogêneo e mais sofisticado, até então inédito no país.[...] Deve-se admitir que o sucesso (da Companhia) foi, em parte, devido aos seus cenógrafos. (FERRARA; SERRONI, 1980: 27).

Não houve uma inovação estética significativa⁶³ (nem interesse em uma experimentação formal), mas pode-se afirmar que as condições financeiras e a infraestrutura profissional da empresa, aliada à contratação de profissionais experientes⁶⁴

Castro. A partir de 1950 inicia um trabalho pioneiro em cenografia de televisão. Pernambuco de Oliveira figura entre os mais importantes cenógrafos brasileiros.

⁶¹ Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho uniram forças (e capital) para transformar um casarão situado à Rua Major Diogo em um teatro. Com um pequeno palco e uma sala para trezentas e sessenta e cinco pessoas, a sede do TBC, inicialmente nomeado Sociedade Brasileira de Comédia, também contava com sala de ensaios, guarda-roupa e escritórios. O Teatro foi inaugurado no dia 11 de outubro de 1948 com dois espetáculos: *La voix humaine*, monólogo de Jean Cocteau interpretado em francês por Henriette Morineau; e *A mulher do próximo*, de Abílio Pereira de Almeida, representado pelo Grupo de Teatro Experimental. A sala foi construída originalmente para atender aos grupos de teatro amador, mas pouco tempo depois da inauguração Zampari organizou o primeiro elenco profissional do TBC, chamado Grupo de Arte Dramática. O TBC esteve em atividade por quinze anos.

⁶² A colaboração de Aldo Calvo, o primeiro cenógrafo a trabalhar no TBC, foi fundamental neste sentido: Projetou o palco e instalou as oficinas de carpintaria e cenotécnica. Calvo, em depoimento, chama a atenção para a inexperiência da equipe no período inicial do TBC: “[...] os técnicos (maquinistas, eletricitas, iluminadores, contra-regras e cenógrafos) se defrontavam pela primeira vez com as incógnitas da cenotécnica, uma atividade da qual muitos provavelmente ignoravam a existência”. (FERRARA; SERRONI, 1980: 27).

⁶³ Segundo o historiador Alberto Guzik “o traço característico de toda a área visual do TBC é o realismo. [...] Os caminhos novos não eram trilhados, mas os já conhecidos eram levados à perfeição. Isso representou uma opção pelo teatro ilusionista, de mero lazer, onde as ambições culturais caminhavam passo a passo com as preocupações comerciais de seus responsáveis”. (FERRARA; SERRONI, 1980: 31).

⁶⁴ Foram cenógrafos contratados pelo TBC, além do já citado Aldo Calvo: Mauro Francini, Bassano Vaccarinni, Sofia Lebre Assunção, Carlos Giacchieri, Tullio Costa, Joseph Guerreiro, Sérgio Cardoso, Noêmia Mourão,

que coordenaram e formaram mão de obra especializada, foram fatores que possibilitaram a concepção e construção de cenários muito bem executados tecnicamente, tanto na parte de maquinaria e cenotécnica, como nos acabamentos e adereços. Projetar uma cenografia para o palco original do TBC era uma tarefa que exigia conhecimento e estudo, pois o palco, em um imóvel adaptado para o funcionamento do teatro, possuía duas colunas centrais e tinha pequenas dimensões. Décio de Almeida Prado comenta as características do palco da Rua Major Diogo em crítica publicada no jornal *O Estado de São Paulo* sobre a montagem de *O Mentiroso*, de Goldoni, com direção de Ruggero Jacobbi e cenografia de Aldo Calvo:

[...] O palco do Teatro Brasileiro de Comédia não tem altura, como não tem espaço lateral para guardar os cenários. É um palco sem caixa, se é possível conceber tal coisa. Pois nas mãos de Aldo Calvo transforma-se: duas plataformas giram, uma terceira avança inesperadamente do fundo e eis o público aplaudindo freneticamente o milagre.(PRADO, 11.1949).

O comentário lisonjeiro de Prado à cenografia arrojada de uma das produções mais marcantes do TBC nos faz pensar no avanço das técnicas de cena empregadas na Companhia, técnicas apreendidas na prática de palco que deixaram como herança a capacitação de novos profissionais. Ainda não existiam escolas para a formação de cenógrafos e técnicos. Mas no campo dos estudos da interpretação e da dramaturgia dois acontecimentos marcaram o final do ano de 1948: a fundação da Escola de Arte Dramática por Alfredo Mesquita, em São Paulo, e a remodelação da antiga Escola Dramática Municipal do Rio de Janeiro por Renato Vianna, que criou um novo programa didático, contratou novos professores e rebatizou o nome da escola para Escola Dramática Martins Pena.

A partir do TBC o teatro brasileiro se modificou rapidamente. A cena teatral paulista, renovada, passa a ser o centro da produção teatral nacional a partir do final da década de quarenta. Na década de cinquenta vão se consolidar as modificações da cena ocorridas nos anos anteriores a partir da iniciativa dos movimentos amadores. O surgimento de novas companhias⁶⁵ amplia o mercado de trabalho do cenógrafo, que adquire novos

Rui Affonso, João Maria dos Santos, Gianni Ratto, Napoleão Muniz Freire, Bela Paes Leme, Cyro Del Nero, Darcy Penteadó, Maria Bonomi, Marie-Claire Vaneau e Norman Westwater. O nome de Arquimedes Ribeiro figura na maior parte das produções, como executor de cenários ou como maquinista-chefe. (Fonte: Pesquisa de Maria Lúcia Pereira a partir de fichas técnicas do TBC. Revista *Dionysos* n. 25, set.1980).

⁶⁵ A criação de novas companhias também está associada ao surgimento e atuação do TBC. Diversos atores egressos da empresa paulista uniram-se para formarem seu grupo próprio, como as Companhias formadas por Madalena Nicol e Ruggero Jacobbi, a que reuniu Sérgio Cardoso, Nydia Lúcia e Leonardo Villar, a Cia. Tonia-Celi-Autran, a Cia. Cacilda Becker e a Cia. de Thereza Rachel. (BRANDÃO, 2002: 59).

conhecimentos e se profissionaliza. A cenografia passa efetivamente a integrar o espetáculo, agora unido pela direção de um encenador e condicionado ao texto dramaturgico.

Em 1954 o evento comemorativo pelos quatrocentos anos da cidade de São Paulo foi uma oportunidade para o desenvolvimento da cenografia nacional, mas não houve um trabalho de continuidade, após as comemorações. Gianni Ratto posiciona-se sobre este assunto, em um artigo publicado na revista *Cultura*:

Em 1954 deu-se em São Paulo um acontecimento que poderia ter mudado todo o rumo da cenografia nacional. Entre várias manifestações, foi organizado o Ballet do IV Centenário e, ao lado dele, surgiu o primeiro, único e último grande atelier de cenografia, adereços e indumentárias. O diretor responsável pela montagem, cenógrafo de fama internacional, projetista dos maiores palcos brasileiros hoje, foi Aldo Calvo. A sala de cenografia ocupava a área total correspondente ao teto da plateia do Teatro Municipal e permitia a realização de cenários de qualquer tipo e tamanho. Ao lado de pessoas especializadas, foram colocados elementos novos, que foram aprendendo enquanto colaboravam. Para os projetos cenográficos foram convidados – e praticamente todos aceitaram – os maiores nomes da pintura brasileira, desde Portinari até Lasar Segall, passando por Heitor dos Prazeres. Pela primeira vez na história do teatro brasileiro as artes plásticas entravam no palco pela porta principal. O que aconteceu depois disso? Nada. Acabou o IV Centenário, acabou o ballet, acabou o *atelier* de cenografia; as costureiras voltaram para casa, os pintores-realizadores e os aderecistas procuraram outros empregos. (RATTO, 1971: 86).

Se o evento não teve consequências imediatas para o desenvolvimento da cenografia nacional, lançou as sementes de um movimento que despertou a atenção para as artes cenográficas. Em 1957 aconteceu, inserida na programação da IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo⁶⁶, a I Bienal de Artes Plásticas de Teatro, onde foram colocados em exposição os croquis, maquetes, desenhos e fotografias dos espetáculos apresentados durante as comemorações do IV Centenário. A I Bienal de Artes Plásticas de Teatro apresentou trabalhos de cenógrafos brasileiros e estrangeiros, a fim de reunir o que de mais representativo havia sido feito nos anos anteriores à exposição. A sala destinada aos trabalhos brasileiros foi o objeto de matéria escrita por Sábato Magaldi para o jornal *O Estado de São Paulo*. Sem pretender entrar no mérito da organização da mostra, nem de seus componentes e premiações, reproduzo alguns trechos da longa matéria escrita pelo crítico teatral, por considerar que este documento confirma a rápida evolução da cenografia brasileira e por perceber, em seu conteúdo, uma fonte reveladora do universo cenográfico da época, conforme os trechos a seguir:

⁶⁶ O evento passou a denominar-se Bienal de São Paulo a partir da sexta edição, em 1961.

O visitante da exposição de teatro fica bem impressionado com o aspecto visual da sala brasileira. Quanto à montagem, ela é mesmo das mais ricas e coloridas, a única na qual se podem ver maquetas de cenários, compondo-se o ambiente também com belos manequins de algumas das vestimentas que se assinalaram em nossos espetáculos.(MAGALDI, 10.1957: 4).

Magaldi reitera a importância de Tomás Santa Rosa para a cenografia brasileira ao descrever o critério utilizado para o convite aos expositores:

Tomou-se como ponto de partida o movimento dos “Comediantes”, os quais, mudando entre nós o conceito de espetáculo, modificaram consequentemente a cenografia e a indumentária. Na origem desta renovação está Santa Rosa que, sendo um intelectual completo do teatro, marcou com a sua personalidade os talentos novos que surgiam. A feição moderna das montagens brasileiras explica-se pelo novo gosto instaurado por Santa Rosa e do qual escapam apenas alguns poucos rotineiros da antiga escola. Mesmo os profissionais que se caracterizam por uma forma diversa de sua arte puderam desenvolver-se graças à nova mentalidade por ele criada e absorvida pelos grupos que se foram formando. A idade desse panorama é pouca – menos de vinte anos. E, como a ebulição continua, preocuparam-se os organizadores da Bienal em captar todas as manifestações individuais, que não tivessem o selo do desfavor irremediável. A escolha seria de obras, não de nomes. Todos os artistas foram convidados a participar do certame, e, com o seu benefício e de acordo com o espaço disponível, se faria a seleção dos trabalhos que melhor os representassem. O SNT forneceu a caixa da maqueta e os painéis seriam preenchidos pelos esboços e desenhos. Mas foram poucos os que se dispuseram a realizar as maquetas e a apresentação dos croquis foi também deficiente. Por falta de tempo, ou por desinteresse, a sala brasileira ficou desfalcada de alguns dos nossos maiores valores.(MAGALDI, 10.1957: 4).

O crítico chama a atenção para uma confirmação revelada através dos estudos expostos: o grande número de peças ambientadas em salas residenciais. “Salas de bom-gosto assim tachado, ambientes agradáveis e em que os móveis obedecem aos últimos figurinos de luxo”. E elogia o trabalho de Bela Paes Leme⁶⁷ e o “poder criador” de Flávio Império (1935-1985)⁶⁸, numa sala que premiou como melhor cenógrafo o italiano Mauro Francini, na época o cenógrafo fixo do TBC:

Para nós, um dos melhores trabalhos da sala é a maqueta que Bela Paes Leme realizou para “Electra no circo”, de Hermilo Borba Filho. A criação do ambiente com as arquibancadas que se perdem no fundo e uns poucos elementos nota-se logo pelo poder sugestivo e poético.(MAGALDI, Idem).

Sobre a sala destinada ao IV Centenário de São Paulo:

⁶⁷ A artista recebeu Menção Honrosa por seu trabalho nesta Bienal.

⁶⁸ Flávio Império foi arquiteto, artista plástico, cenógrafo, figurinista, diretor. Seu trabalho está entre os mais interessantes e criativos da cenografia brasileira. Na I Bienal de Artes Plásticas de Teatro apresentou duas obras; *Ritmos* e *A cançaceira*, que fez para o Ballet do IV Centenário. Em 1957 o artista trabalhava com um grupo amador, onde encenou vários textos infantis, e em 1959 faz a sua primeira cenografia para o grupo Teatro de Arena, iniciando uma colaboração importantíssima para o teatro brasileiro. Ver KATZ; HAMBURGER, 1999.

Deve-se elogiar a admirável contribuição coletiva do “Ballet do IV Centenário”. No campo da cenografia, seus dirigentes procuraram o concurso de nossos pintores de nome, trilhando o mesmo caminho que valorizou o cenário na França. Ninguém desconhece que o pintor raramente chega a ser um bom cenógrafo, mas as obras dos pintores vieram rasgar a rotina da decoração, não obstante as sensíveis deficiências técnicas. Sabe-se ademais, que o bailado incentiva o voo da imaginação mais que o mundo real do teatro. No conjunto, a sala do “Ballet do IV Centenário” vem mostrar que se atingiu, ali, nosso melhor padrão artístico.(MAGALDI, 10.1957: 4).

O crítico conclui a matéria questionando a ausência de trabalhos de “alguns dos melhores cenógrafos brasileiros” entre eles Gianni Ratto, João Maria dos Santos e Tullio Costa, que não tiveram seus trabalhos expostos⁶⁹. À parte as deficiências da sala brasileira, Magaldi (1957) considera que “o saldo foi bastante favorável, pois não estamos distanciados da melhor orientação estrangeira e sabemos que a realidade do nosso teatro é superior ao que se encontra exposto”.

Em um espaço de quatorze anos, se considerarmos a estreia de *Vestido de Noiva* no final de 1943, a cenografia brasileira passa a existir enquanto linguagem visual, define uma crítica e motiva uma grande exposição, cujo valor não esteve somente em apresentar o trabalho desenvolvido pelos nossos cenógrafos, mas também se deve ao fato de tê-los colocado em contato com a obra de grandes artistas estrangeiros, como Adolphe Appia e Joseph Svoboda, promovendo um intercâmbio de informações. A abertura de novos teatros, a proliferação de grupos teatrais (que desenvolvem uma intensa atividade no período) e principalmente a atuação dos cenógrafos e a quantidade de cenários realizados, testemunham a importância que a cenografia adquiriu nos anos 1950. Ainda não tínhamos verdadeiras escolas de cenografia, mas muitos avanços haviam acontecido na parte de técnica teatral. A década de cinquenta termina com um panorama promissor para a arte cenográfica. O Brasil estava, como disse posteriormente Gianni Ratto, semeado de belos cenários.

⁶⁹ Tullio Costa foi representado por uma maquete da cenografia que criou para *Ralé*, de Gorki, no Teatro Brasileiro de Comédia. E Gianni Ratto teve alguns croquis de trabalhos desenvolvidos na Europa expostos na Sala Italiana (*Don Pasquale*, de Donizetti, *La Putta Onorata*, de Carlo Goldoni, *Lulu*, de Alban Berg e *O amor de três laranjas*, de Serge Prokofiev), porém nenhum trabalho de sua autoria foi exposto na sala brasileira de 1957.

CAPÍTULO II – GIANNI RATTO ENTRA EM CENA

2.1. O despertar do artista: caminhos e motivações

O italiano Giovanni Ratto nasceu em Milão, no dia 27 de Agosto de 1916. Gianni, como foi chamado desde pequeno, cresceu em Gênova. Seu convívio com o mundo artístico iniciou-se na infância, em sua própria casa: a mãe, Maria Ratto, pianista, compositora e professora de canto, transmitiu-lhe o gosto pela música clássica e pela ópera. Aos quatro anos de idade seus pais se separaram e Ratto nunca mais conviveu com o pai. Sua mãe casou-se pela segunda vez com o pianista Leandro Criscuolo, união esta que propiciou ao menino a manutenção de um ambiente familiar favorável ao despertar de suas inclinações artísticas. O hábito cotidiano de frequentar cinema e teatro, apresentações de concertos e óperas e os muitos ensaios de música que assistia acompanhando sua mãe, juntamente com os livros, que sempre estiveram presentes na casa da família, contribuiu naturalmente para fermentar seu gosto pela arte dramática e permitiu o começo do encantamento pelo mundo da arte e do teatro.

Aos oito anos foi para um colégio interno em Nervi, bairro marítimo de Gênova, onde estudou por dois anos, até a sua transferência para um colégio de Cherasco, cidade localizada no norte da Itália, a 135 km de Gênova, onde permaneceu até os doze anos. Nestas escolas para meninos dirigidas por padres haviam sessões de leitura obrigatórias aos estudantes, onde começou a ler as grandes obras da literatura dramática, iniciando precocemente seu conhecimento sobre os textos dos grandes mestres.

Ao concluir o ginásio no internato, ingressou no Curso de Belas Artes do Liceu Artístico de Gênova, onde teve início a sua formação artística. O Liceu era uma escola que oferecia, concomitantemente com os estudos artísticos, as disciplinas normais e cultura geral. O jovem Gianni teve aulas de desenho artístico, desenho de modelo vivo, história da arte e técnicas de pintura, entre outras, que contribuíram para sedimentar uma vocação que se manifestara ainda na infância.

Ratto também estudou música: piano, violino e violoncelo foram os instrumentos escolhidos. O domínio da linguagem musical se revelou fundamental em seu futuro trabalho como encenador e cenógrafo de ópera.



Ilustração1.

**Gianni Ratto - década de 1950
FUNARTE/ Centro de Documentação**

A música proporcionou, casualmente, o primeiro encontro de Gianni Ratto com a cenografia, ainda adolescente. Através do trabalho de sua mãe, que por um período lecionou aulas de canto para uma das filhas de Gordon Craig⁷⁰, Ratto entrou em contato com a obra do artista britânico. Neste período Gordon Craig residia em Gênova, no bairro Sturla. Embora não tenha tido muitos encontros com Craig, ao frequentar a casa pôde observar os trabalhos que ele estava realizando. Segundo Ratto, ele conseguiu “absorver a atmosfera na qual Gordon Craig vivia, o que, às vezes, é até mais importante do que ter um contato íntimo com a própria pessoa”.⁷¹ O contato com os desenhos de Gordon Craig despertou no jovem um fascínio e uma curiosidade pelo mundo da cenografia que o levaram a esboçar os seus primeiros croquis nesse sentido.

No período em que estudou no Liceu de Artes participou de exposições estudantis e foi um dos colaboradores de Mario Labó, um dos grandes arquitetos italianos da década de 1930. O encontro se deu através de um anúncio de jornal no qual Ratto, divulgando seus conhecimentos em perspectiva e desenho, ofereceu os seus serviços e o arquiteto o chamou para uma entrevista.

Mario Labó trabalhava em um escritório na sua própria residência, e este convívio, em uma casa cheia de obras de arte, livros e música contribuiu para uma transformação do jovem desenhista, que sofreu não só uma evolução técnica no seu desenho arquitetônico como um grande amadurecimento pessoal. A relação dos dois, inicialmente apenas profissional, se transformou em uma sólida amizade. Gianni Ratto passa a considerar o arquiteto como um segundo pai e vê em Labó uma das pessoas mais importantes da sua formação, juntamente com Gordon Craig.

Na época de efervescência estudantil, Gianni se aproximou de grupos amadores de estudantes que estavam fazendo teatro em Gênova. Seu interesse e curiosidade o levaram a participar de alguns espetáculos experimentais, onde colaborou como contra regra, assistente de produção, produtor de objetos e o que mais fosse necessário a estas montagens amadoras.

Ainda frequentando o Liceu Artístico, participou de uma exposição de maquetes de projetos cenográficos onde concebeu a cenografia para a peça *As nuvens*, de Aristófanes.

⁷⁰ Edward Gordon Craig residiu na Itália a partir de 1908, onde fundou uma escola de arte dramática em Florença (1913). Neste período editou a revista teatral *The Mask* (entre 1908 e 1929), uma publicação ilustrada que discutia as questões da cena. A *Gordon Craig School* foi fechada com o início da Primeira Guerra Mundial em 1914.

⁷¹ Depoimento ao MIS-FUNDACEN, 1988.

Foi um projeto realizado intuitivamente, com o uso de materiais improvisados, como caixotes de madeira conseguidos com um feirante e cabos de vassouras serrados que serviram de colunas. Esta foi a sua primeira maquete, confeccionada, segundo afirmou, “com a cara e a coragem, dentro de uma concepção completamente desprovida de experiência”.⁷² A partir deste projeto cenográfico, continua participando de concursos, obtendo em muitos deles, prêmios, que o estimularam a se dedicar cada vez mais à cenografia.

O jovem estudante estava interessado não só em teatro, mas em tudo que estivesse relacionado às artes. A sua admiração por cinema o motivou a escrever roteiros e a frequentar cineclubes.⁷³ No ano de 1935, então com 19 anos, Gianni Ratto participa de um concurso de roteiros cinematográficos - para filmes de curta-metragem em 16 mm - organizado pela revista *Cinema*, recebendo o segundo lugar. O prêmio lhe permitiu ser admitido no Curso de Direção de Cinema do *Centro Experimentale di Cinematografia de Roma*, em 1936, onde seis meses depois, por mérito de um trabalho acadêmico⁷⁴, obteve uma bolsa de estudos. No *Centro Experimentale*, que objetivava formar novos quadros de profissionais de cinema, os alunos eram orientados sobre todos os aspectos de uma produção cinematográfica.

Durante o período que antecedeu a Segunda Grande Guerra, Gianni Ratto inscreve-se na Faculdade de Arquitetura do Instituto Politécnico de Milão, curso este que, assim como o de Direção para Cinema, não pôde ser concluído devido ao seu ingresso compulsório nas Forças Armadas Italianas. Ratto chegou a pleitear uma dispensa do Serviço Militar para poder completar seus estudos, entretanto o pedido lhe foi negado e assim, depois de frequentar por dois anos o Centro Experimental, interrompeu o curso para servir ao

⁷² Depoimento ao SNT, 1976.

⁷³ Segundo depoimento do artista prestado ao SNT em 1976, um dos fatos que potencializaram seu interesse pelo cinema, sobrepondo-se nesta época ao próprio teatro, foi o filme *White Shadows Of South Seas* (Sombras Brancas), de Robert Flaherty, realizado em 1928. Ratto tinha dezessete anos quando assistiu e se encantou com este filme sobre pescadores de pérolas. Robert Joseph Flaherty (1884 - 1951), cineasta norte americano, é considerado um dos fundadores do filme documentário. Flaherty produziu e realizou em 1922 o que é hoje considerado o primeiro documentário de longa-metragem da história: *Nanook of the North*, onde registra a vida de uma família de esquimós no Ártico. O cineasta defendia a idéia de fazer do cinema um documento vivo, e não somente um espetáculo regido pelas regras da indústria cinematográfica: “Por meio do cinema eu me esforço em dar a conhecer um país, assim como as pessoas que aí vivem. Esforço-me em torná-las as mais interessantes possíveis sob seu aspecto mais autêntico. Só me sirvo de personagens reais, de gente que vive no local filmado porque, ao final das contas são, realmente, os melhores atores. [...] Existe um germe de grandeza em todos os povos e cabe ao autor do filme descobri-lo: achar o incidente particular ou mesmo o simples movimento que o torna perceptível. Penso que os filmes dramáticos um dia serão feitos dessa maneira”.

⁷⁴ O trabalho laureado foi um exercício de filmagem, cujo roteiro havia sido selecionado pelos próprios alunos. A “equipe” de Ratto tinha escolhido filmar um trecho de *Crime e castigo*, de Dostoievski.

Exército Fascista. Após quatro anos como soldado na cidade de Cagliari, na Sardenha, Ratto foi admitido, em 1941, na Escola para Oficiais em Fano, na região de Marche.

Mesmo com as limitações naturalmente impostas pelo período, Gianni Ratto procurava estar sempre em contato com pessoas envolvidas com a arte e o teatro. Foi na escola militar de Fano, através de um diretor de teatro de Gênova, que Ratto conheceu Paolo Grassi⁷⁵ (1919-1981), iniciando assim uma amizade e parceria profissional que frutificaria, anos depois, na fundação do *Piccolo* Teatro de Milão. Juntos fizeram, em Fano, o espetáculo de final de curso, onde montaram um musical. Grassi assumiu a direção e Ratto a cenografia, feita com velhas camisas do exército, que, transformadas em tiras, formaram um painel que foi desenhado e pintado pelo artista, com os conhecimentos técnicos adquiridos no período em que frequentou o Liceu de Artes e Ofícios e, posteriormente, como assistente de Mario Labó. Essa apresentação foi no Teatro Della Fortuna, uma edificação que resistiu aos bombardeios que viriam a ocorrer nos anos seguintes.

Era tradição das escolas oficiais promover, no fim do curso, no ato da nomeação, um espetáculo de revista no qual, dependendo do comandante, a gente tinha uma certa liberdade de criticar métodos e sistemas. [...] Representamos, escrevemos os textos, eu executei os cenários... Mas a coisa mais bonita foi o teatro: um edifício de 1700, todo branco, vermelho e ouro. (RATTO, entrevista a RABETTI, 1982).

Entre os anos de 1943 e 1945 esteve foragido na Grécia, ao lado dos *partisans*.⁷⁶ Com a patente de oficial adquirida em Fano, Ratto comandava um batalhão em Gênova quando foi enviado para a Grécia. A viagem, de trem, teve oito dias de duração. Gianni atravessou a Europa Central e pode observar uma realidade que ele desconhecia:

O que vi passando pela Europa central foi algo de apavorante [...] Embora a maioria de nós pertencesse ao exército por obrigação, nós não tínhamos uma noção real do que estava acontecendo. Esta viagem, que foi casual de uma certa maneira, abriu os meus olhos de uma forma definitiva, criou uma consciência que até aquele momento era puramente teórica. E isto então determinou toda uma atitude que nos levou a desertar. (RATTO, depoimento ao SNT, 1976).

Ratto se refere à visão dos prisioneiros judeus, trabalhando em condições desumanas para os nazistas alemães nas estradas de ferro. Quando chegou à Grécia encontrou mais

⁷⁵ Paolo Grassi - Ator e crítico teatral, dirigiu o *Piccolo* Teatro de Milão por vinte e cinco anos, do período da sua inauguração até maio de 1972, quando passou a ser superintendente do Teatro *Alla Scala*. Em 1976 transfere-se para Roma. Nasceu em Milão em 30 de outubro de 1919 e faleceu em Londres, em 14 de março de 1981, aos 62 anos.

⁷⁶ Membros da guerrilha armada que fazia oposição aos regimes fascista e nazista.

miséria. Antes de se unir aos *partisans*, passou um período como o responsável pela fiscalização das cargas alimentícias que chegavam por navio da Itália. A idéia de desertar tinha surgido na travessia de trem e, amadurecida a decisão, Ratto e mais três companheiros - dois oficiais e um sargento – entraram em contato com membros da guerrilha de resistência, que os auxiliaram a saírem clandestinamente de Atenas.

Estabelecemos contato com os próprios *partisans* e simplesmente demos armas para eles, nos vestimos de operários e conseguimos sair de Atenas, no meio de tropas e aviões alemães. Nesta madrugada começou uma jornada longuíssima de dois anos nos quais a gente se juntou aos guerrilheiros, por acaso nós não combatemos, porque nunca tivemos a oportunidade de combater, mas participamos de transporte de material, trabalhamos com os camponeses, enfim, foi uma vida bastante dura. (RATTO, Idem).

Gianni Ratto permaneceu nas montanhas até a chegada das tropas inglesas que o reconduziram para a Itália, onde ficou responsável por um departamento de cartografia até ser desmobilizado.

O serviço militar que, guerra incluída, durou de 1938 até 1945, foi para mim, deixando de lado a revolta contra uma disciplina insuportável e os sofrimentos dela derivados, uma lição de vida como nunca poderia ter tido se não tivesse sido soldado, num primeiro tempo, e oficial depois. Esses dois períodos se revestiram de características peculiares, diria independentes se não fosse um denominador comum que os interligaram: uma recusa à “ordem estabelecida” determinantes de atitudes não ortodoxas que progressivamente me levaram a desertar do exército, na Grécia.(RATTO, 1996: 87).

A experiência da guerra transformou o jovem cheio de ideais artísticos em um homem maduro.

Esse foi um dos aspectos que contribuiu para a minha formação humana. [...] Este contato com o soldado, por exemplo, no próprio serviço militar, o homem humilde, e o contato com gente que sofreu a guerra de uma determinada maneira, somado a sobrevivência duríssima durante esses dois anos. [...] Isto é um fato de uma importância básica para a formação de um ser humano.(RATTO, depoimento ao SNT, 1976).

Sobre a sua formação em cenografia, Ratto se considerava autodidata. Em depoimento ao SNT (1976) afirmou: “A minha escola foi uma escola viva e essa escola viva é fundamental”. Gianni Ratto não frequentou uma escola formal de cenografia, seu aprendizado se deu com os maquinistas, com os pintores, carpinteiros e artesãos. Aprendeu seu ofício através da observação e do convívio com estes profissionais, acompanhando-os em sua jornada de trabalho, que muitas vezes se estendia noite adentro.

Seus primeiros trabalhos cenográficos foram feitos intuitivamente, e a experiência prática posterior, ao lado de profissionais de teatro, solidificou seus conhecimentos.

Ninguém, nunca, a não ser o contato direto com o palco, os técnicos, os regentes e os próprios atores me ensinou algo de positivo. Não tive escola a não ser a prática direta com essas pessoas.(RATTO, entrevista a RABETTI, 1982).

Devido ao serviço militar e a segunda grande guerra, houve uma interrupção de quase oito anos nas suas atividades artísticas. Gianni Ratto teve uma produção intensa no período que se seguiu ao fim da guerra, antes de sua vinda para o Brasil, que o tornou reconhecido como um dos mais importantes cenógrafos europeus.

2.2. Teatro na Itália Pós-Guerra

Em 1945, desmobilizado com o término da guerra, Gianni Ratto voltou para Gênova, onde residia sua mãe. Na cidade, semidestruída pelos bombardeios, recomeçou a trabalhar como desenhista junto ao arquiteto Mario Labó e retomou o contato com amigos relacionados ao teatro. Alguns meses depois, em busca de novas possibilidades de trabalho, mudou-se para Milão.

Era o início de um período de reconstrução marcado por importantes transformações na cena teatral europeia; e na Itália, Milão e Roma foram as principais cidades que fomentaram as iniciativas neste sentido.

Em Milão estava surgindo um movimento teatral renovador, que reagia ao antigo teatro de repertório e almejava constituir grupos estáveis com uma filosofia própria. As editoras começaram a publicar os textos que haviam sido proibidos pela censura fascista e se evidenciava, nos artistas, uma grande vontade de adquirir conhecimento e vivenciar novas experiências teatrais. A partir deste movimento, a figura do diretor teatral começou efetivamente a ter uma importância determinante dentro do espetáculo.

Na cidade Gianni Ratto reencontrou Paolo Grassi e através dele conheceu Giorgio Strehler⁷⁷, passando a fazer parte de um grupo de jovens artistas italianos que protagonizaram estas mudanças. Ratto começou a fazer assistências técnicas e a conceber cenografias para diversas companhias. Sua experiência como cenógrafo crescia rapidamente.

O seu primeiro trabalho profissional, foi também o primeiro trabalho que fez com o diretor: *O luto condiz a Elektra*, de Eugene O'Neill. O cenógrafo que iria fazer este trabalho desistiu e Strehler convidou Gianni Ratto. O espetáculo, apresentado no Teatro Odeon de Milão, em 1945, tinha quarenta e quatro cenários e cinco horas de duração.

Nesta produção, Ratto começa a afirmar sua capacidade criativa e adquire conhecimentos técnicos de cenografia, ganhando a confiança de Strehler, que o chama

⁷⁷ Giorgio Strehler (1921 – 1997) – Um dos nomes mais expressivos da cena europeia no século XX, formou-se na *Accademia Filodrammatici* em 1940. Durante a segunda guerra mundial esteve, por um período, confinado na Suíça, onde realizou uma montagem teatral de caráter experimental que marcou o início de sua carreira de diretor. Encenador e teórico do teatro, foi um dos responsáveis pela renovação do teatro italiano no período pós-guerra, e suas idéias sobre o espetáculo influenciaram os diretores das novas gerações. Escreveu diversos livros e artigos sobre teatro, entre os quais *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati* (1974). Nasceu em Trieste em 1921 e faleceu em Lugano, em 25 de dezembro de 1997.

para colaborar nas montagens seguintes. Gianni Ratto e Giorgio Strehler⁷⁸ compartilham uma afinidade recíproca, e a partir deste trabalho amadurecerão e trabalharão juntos por mais de dez anos.

Strehler, Ratto e Paolo Grassi fazem parte de um grupo que ficou conhecido como o “Grupo de Strehler”, que, segundo Gianni Ratto foi

[...] a consequência de um inter-relacionamento entre gente jovem de teatro, que aspirava a uma ruptura definitiva dos processos das companhias dramáticas profissionais ligadas ao obsoleto conceito do *mattatore* (o grande ator que arrasava, com sua interpretação excepcional ou não, qualquer texto ou qualquer espetáculo). Justamente com Strehler, Grassi, Jaccobi, Celi, Salvini, Orazio Costa, Giannini, Ivo Chiesa, Mario Landi e um grande número de outros jovens talentos, iam se definindo novos conceitos que, pela própria estrutura do teatro vigente, só encontravam vazão em espetáculos esporádicos para os quais atores donos de companhias interessados nos movimentos de após-guerra, abriam os espaços do palco e seus magros orçamentos. (RATTO, entrevista a RABETTI, 1982).

O grupo estava disposto a romper com a mentalidade conservadora que ainda existia na Itália naquele momento. Entre as mudanças preconizadas estava a reformulação dos conceitos de cenografia, buscando estabelecer um padrão visual inovador. Um panorama da cenografia italiana na época pode ser visualizado a seguir pela declaração de Ratto:

Até então, imperavam os cenários de aluguel, tanto no sentido pictórico como no estrutural. Muitas vezes o diretor de cena era o autor do cenário, constituído por armações de madeira cobertas de pano, sobre as quais, segundo o seu gosto e critério, colocava gravuras, quadros, apliques, lustres etc..., enriquecendo o todo com mobiliários alugados e, em caso de luxo deslumbrante, de pratarias e cristais. Contra tudo isto eu escrevi vários artigos, inventando uma crítica específica de cenografia⁷⁹. (RATTO, entrevista a RABETTI, 1982).

O grupo desenvolveu suas atividades numa Milão em escombros. O fato de o teatro e as artes terem se desenvolvido na cidade nestas condições é justificado por Ratto:

De fato, Milão sempre foi uma cidade ativa, à qual nunca faltaram mecenas e magnatas para quem o conceito de humanismo não era uma palavra vã. Foi esta postura intelectual aliada a uma capacidade industrial indiscutível que fez com que, de um lado, um industrial de sapatos reconstruísse, com seus próprios recursos, o Teatro La Scala, e um síndico socialista concedesse a Grassi, Strehler e seus companheiros, um velho cinema abandonado, no centro da cidade, auxiliando

⁷⁸ Gianni Ratto e Giorgio Strehler nasceram e foram criados em cidades italianas à beira-mar. Ambos são filhos de musicistas, que os inseriram no universo artístico. Maria Ratto era professora de canto e piano; a mãe de Giorgio Strehler, Alberta, foi professora de orquestra e violinista.

⁷⁹ Gianni Ratto colaborou com as revistas especializadas *Sipario*, *Palcoscenico*, *Studi Teatrali* e *Il Dramma*; Criou um setor de crítica cenográfica em um jornal dedicado a espetáculos teatrais (*Spettacolo Via Consolari*). Esta coluna contribuiu para despertar nos produtores e nas companhias profissionais o interesse por uma cenografia renovada.

com os poucos recursos que os cofres públicos podiam dispensar, a reforma da sala para teatro.(RATTO, entrevista a RABETTI, 1982).

Neste pequeno cinema desativado viria a funcionar o *Piccolo Teatro*. O prédio tinha sido utilizado pelos fascistas durante a guerra como um quartel general onde os camarins fizeram às vezes de salas de tortura. A necessidade de um teatro estável, onde o grupo pudesse se desenvolver, vinha amadurecendo desde as primeiras montagens realizadas após a guerra. Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gianni Ratto contaram com o interesse de um governante do município: conseguiram algumas subvenções e a reforma foi assumida pelo setor de construções civis da municipalidade. A idéia era criar um teatro estável desligado de empresários, subvencionado basicamente pela administração da cidade de Milão, que pudesse oferecer uma programação de alto nível. O lema era “teatro para todos”. Em entrevista ao jornal *O Estado de São Paulo*, Ratto afirmou que

A intenção do *Piccolo* era realizar um teatro de sólidas bases artísticas e culturais. Que fosse aberto à experimentação formal e provocativo nos temas [...] Nosso compromisso era com a qualidade do espetáculo: exatidão técnica, comportamento crítico em relação ao texto e interpretações apuradas. (CARVALHO, 11.1996).

Gianni Ratto desenhou todos os camarins e seus acessórios, que foram realizados por carpinteiros teatrais. O nome escolhido para o local foi uma homenagem a um famoso teatro de Moscou: *Malij Teatr*. O *Piccolo* foi inaugurado com a apresentação da peça *L'albergo dei poveri*, de Máximo Gorki⁸⁰, como afirmou o artista em depoimento: “Inauguramos *Piccolo Teatro de Milano* com *Ralé*, de Gorki, um espetáculo que ficou histórico realmente, do qual eu estou deslumbrado até hoje, não pelo trabalho, mas pelo que isto significou, porque o teatro continua até hoje, está vivo até hoje”.(RATTO, depoimento ao MIS-FUNDACEN,1988).

O palco do *Piccolo* possuía pouca profundidade e uma boca de cena pequena, porém com seis metros de altura. Segundo Gianni Ratto, o palco “[...] tinha cinco metros e meio de profundidade, sete metros de boca e o urdimento, nove metros de altura.[...] Quase não havia coxias, o que implicava, inevitavelmente, em determinados casos, numa conceituação verticalizante”. (RATTO, Idem).

O artista trabalhou neste palco durante seis anos. Em 1952 o *Piccolo* sofreu reformas no seu espaço físico. Na obra assinada pelos arquitetos Marco Zanuso e Ernesto N.

⁸⁰ A peça *L'albergo dei poveri* recebeu no Brasil o título *Ralé*. Estreou em 14 de Maio de 1947.

Rogers, o palco foi ampliado⁸¹, a plateia sofreu um alargamento e as salas anexas foram redesenhadas. O palco passou a medir nove metros de largura por seis de profundidade, ampliando as possibilidades de encenação. Gianni Ratto participou do *Piccolo* como cenógrafo e diretor de montagem até o final de 1953, colaborando em 44 produções⁸².

O *Piccolo Teatro de Milano* foi o primeiro teatro estável da Itália, exemplo que provocou, nos outros municípios, uma atitude de solicitação aos governos, resultando em uma consolidação do conceito de teatro estável, com a fundação dos teatros de Gênova, Florença e Turim, que também contaram com a participação de Gianni Ratto. O caráter inovador destes teatros foi reforçado pelo cenógrafo quando afirmou que “A grande força dos teatros experimentais na Itália, nas décadas de 1940 e 1950, foi provocar polêmica. O grande mérito do *Piccolo*, do *Stabile* de Gênova, foi o de ter proposto uma linguagem nova para o tempo deles”.(RATTO, em entrevista a VANUCCI, 1997).

O trabalho do cenógrafo recebeu projeção antes mesmo da estreia de *Ralé* e Gianni Ratto começou, também, a colaborar com o Teatro Alla Scala. A histórica casa de espetáculos, que ficara semidestruída pelos bombardeios aéreos durante a guerra, tinha sido reconstruída por Guiringuelli, um industrial milanês que passou a ocupar o cargo de superintendente do teatro. Foi Guiringuelli, juntamente com o diretor artístico, o Maestro Mario Labroca (1896-1973), que fez o convite a Gianni Ratto e Giorgio Strehler para trabalharem na montagem da ópera *La traviatta*⁸³, de Giuseppe Verdi.

É oportuno reproduzir o pensamento do artista, que contava com 31 anos na época, ao receber o convite para criar a cenografia de sua primeira ópera:

Percebi, naquele momento, que tínhamos, pela primeira vez, arrombado o muro que nos separava do grande profissionalismo [...] Eu entrei em parafuso; até aquele momento eu tinha trabalhado em teatros como o *Piccolo* [...] ou outros um pouco maiores. O *Scala* tem uma boca de cena de dezesseis metros por dez, vinte e cinco de profundidade e outro tanto de altura do urdimento: tratava-se realmente de um desafio para mim pois as exigências de uma ópera são totalmente diferentes das de um espetáculo dramático. Mas graças a Deus nunca me assustei; enfrentei, portanto, também desta vez, uma tarefa de alta responsabilidade sem ter a experiência necessária.(RATTO, 1996: 279-280).

O trabalho cuja responsabilidade assustou o artista inicialmente, foi o primeiro de uma colaboração que se estendeu por sete anos, sendo que Gianni Ratto assumiu também, por

⁸¹ O novo palco foi inaugurado com a peça *Elizabeth da Inglaterra*, de Ferdinand Bruckner, em 20 de Novembro de 1952, com direção de Strehler, cenografia de Ratto, figurinos de Giulio Coltellacci e música de Fiorenzo Carpi.

⁸² Ver anexo n.1.

⁸³ A ópera teve sua estreia em 06 de março de 1947, com direção de Strehler, cenografia de Ratto, regência de Tullio Serafin e figurinos de Ebe Colciagui.

dois anos, o cargo de vice-diretor técnico de montagens cênicas. Nesta primeira colaboração com o Teatro Alla Scala o artista começou a fazer uso de uma técnica que se transformou em uma linguagem inovadora, chocando os conservadores. Gianni Ratto fez uma grande pesquisa para criar a cenografia e chegou a conclusão de que os cenários “deveriam ter um sabor de gravura colorida assim como as pranchas que documentavam o vestuário feminino e masculino da época” (RATTO, 1996: 280). A cenografia, segundo afirmou, deveria ter uma linguagem que equilibrasse as estruturas arquitetônicas e os valores pictóricos. A técnica de pintura que o artista melhor dominava na época era a aquarela e assim transformou esta técnica em uma linguagem expressiva cenograficamente. Ratto ampliou suas aquarelas em grandes proporções e sua cenografia desencadeou uma polêmica entre conservadores e renovadores. Construiu uma ampla escadaria considerada por Strehler “a obra prima de um gênio”. O maior desafio da construção desta estrutura não foi solucionar os problemas técnicos, mas enfrentar a novidade da construção, já que uma estrutura assim não havia sido feita até então. A escada é considerada uma conquista formal que representa esta nova conceituação de espetáculo, onde a cenografia trabalha a favor do texto e da direção, acompanhando e interagindo pela sua própria presença. É a noção de encenação sendo implantada no conservador e restrito “mundo” da ópera. O escândalo não incomodou os diretores do teatro, que no ano seguinte renovaram o convite a Gianni e Strehler.

Ao analisar este espetáculo, a curadora do Museu do Teatro Alla Scala, Vittoria Crespi Morbio, reflete que: “A cenografia de Gianni Ratto, desenhada, construída e trabalhada pela luz cumpria o papel de enfatizar uma tensão emotiva nos momentos em que a ação era reduzida e o som se transformava em silêncio” (MORBIO, 2004: 15).

Reproduzo a seguir o depoimento do artista sobre esta sua primeira ópera, retirado do áudio do filme *A mochila do mascate*⁸⁴:

Era um trabalho de arquitetura no qual eu fazia croquis aquarelados. E transferia esses croquis aquarelados para o cenário. Foi um escândalo. De um lado, foi um sucesso fantástico. De outro os conservadores diziam, que vergonha, não tinha cenário realista, entende? Eram aquarelas. A sorte é que no Teatro Scala existiam seis equipes de cenário capacitadas em ampliar qualquer tipo de desenho nas proporções exatas, e isto funcionou muito bem. (RATTO, 2005).

Um processo plástico semelhante vai orientar a cenografia de *O Mambembe*,

⁸⁴ Filme documentário em 35 mm sobre Gianni Ratto baseado em seu livro de memórias *A Mochila do Mascate*, dirigido por Gabriela Greeb e com roteiro e produção de Antônia Ratto. Tibet Filmes 2005.

concebida por Ratto em 1959. Esta questão será analisada no capítulo IV desta pesquisa.

A experiência no Teatro Alla Scala, trabalhando em um palco italiano de grandes dimensões, dotado de maquinaria e equipamentos técnicos de primeira qualidade, proporcionou ao artista um grande aprendizado. Entre os anos de 1947 e 1954 participou de 20 montagens⁸⁵ do Teatro. Durante este período o artista teve a oportunidade de entrar em contato com regentes, cantores, bailarinos e coreógrafos, tanto italianos como de outras nacionalidades, acumulando conhecimentos e experiências que, segundo Ratto (1996), não poderiam ser adquiridos em nenhuma escola.

O trabalho do cenógrafo não se limitava a solucionar os problemas técnicos que surgiam em função das medidas dos palcos que frequentemente trabalhava - as grandes dimensões do palco do Scala ou as dimensões diminutas do primeiro palco do *Piccolo*. A intervenção cenográfica de Ratto está inserida em um processo de questionamento sobre a maneira de interpretar os textos clássicos e sua forma de representação. Ratto e Strehler procuram romper com as convenções de uma “direção antiga” e com a tradicional cenografia ilusionista do século XVIII. De acordo com Morbio (2004), Gianni Ratto surpreendia a expectativa geral ao buscar uma cena simples, reduzida ao essencial, ao mesmo tempo em que fazia uso de complexas estruturas cenográficas, denunciando sua intenção de transformar os limitados meios tradicionais em uma nova forma de linguagem, através de seus questionamentos e sua habilidade criativa.

Paralelamente ao trabalho no *Piccolo* e no Scala, Gianni Ratto participou de diversos projetos e festivais internacionais, como os de Veneza, Florença e Asti. Neste período do pós-guerra, entre 1945 e 1954, realizou uma sequência de cerca de cem trabalhos⁸⁶, que o levaram ao primeiro plano da cenografia europeia. Gianni Ratto atuou em todos os setores do espetáculo⁸⁷: teatro dramático, teatro lírico, musical, dança e revista, colaborando com grandes nomes da dramaturgia e da música, entre eles o encenador e cenógrafo André Barsacq, os maestros Herbert Von Karajan (1908-1989) e Dimitri Mitropoulos (1896-1960), o compositor Igor Stravinski (1882 - 1971), e a soprano Maria Callas (1923-1977).

É interessante citar a encenação, em 1948, de *A tempestade*, de William Shakespeare. Com direção de Strehler e cenografia de Ratto, a peça foi apresentada ao ar livre no Jardim de Boboli, em Florença. O convite, vindo da Superintendência do *Maggio*

⁸⁵ Ver anexo n. 2.

⁸⁶ Ver anexo n. 3.

⁸⁷ Ainda na Itália recebeu o prêmio *Maschera D'Argento*, outorgado a espetáculos musicais e participou da comissão julgadora do concurso para o projeto de reconstrução do Teatro Carlo Felice, de Gênova. Para o cinema projetou os cenários para o filme *Gli orizzonti del sole*.

Musicale Fiorentino, dava ao diretor e ao cenógrafo ampla liberdade para que escolhessem o lugar que julgassem mais adequado para a representação no parque. O local escolhido foi um lago artificial no qual existia um chafariz. O cenógrafo, valendo-se de sua experiência em arquitetura, concebeu uma estrutura em níveis diferenciados e assimétricos onde rochas, depressões, moitas e árvores permitiram a movimentação necessária à cena. Foi criada uma embarcação cenográfica que naufragava, ficando encalhada no meio das rochas artificiais. As arquibancadas, construídas ao longo do lago, se constituíram num anfiteatro com visibilidade para todos os espectadores. O imenso cenário serviu a três espetáculos realizados com grande sucesso.

Seu último trabalho na Itália antes da vinda para o Brasil foi a ópera *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, apresentada no Teatro Alla Scala em 1954.

2.3. Navegar é preciso

Um edifício novo está aberto a todas as possibilidades, contém um potencial de futuro que somente o futuro poderá confirmar: é um espaço virgem, a espera de vozes, rostos, temas e palavras. (RATTO, 1982).

A atividade intensa, desenvolvida por Gianni Ratto desde a sua chegada à Milão em 1945, deu origem a uma inquietação no artista: a antiga vontade de dirigir, que o levou ao curso de direção de cinema aos dezenove anos, transformava-se, pouco a pouco, em uma necessidade. O trabalho desenvolvido no *Piccolo Teatro*, ao lado de Giorgio Strehler e Paolo Grassi, revelou-se um grande aprendizado sobre a estruturação de uma produção profissional e a organização de uma Companhia. O contato direto com Strehler, advindo da constante colaboração exercida como cenógrafo e “assistente informal” de suas encenações, foi fundamental para a sua formação como diretor. Esta proximidade, aliada ao contato com outros diretores com os quais teve a oportunidade de trabalhar e à estreita relação mantida com os atores, serviu como uma preparação para que iniciasse, efetivamente, o trabalho de direção. Sobre esta fase Ratto afirmou:

[...] havia uma carga de experiência acumulada e uma capacidade de entendimento com os atores com os quais trabalhava muito rica.[...] Eu não tinha idéias pré-formuladas sobre o que iria fazer. Sabia que para mim o caminho da cenografia era um caminho de experiência que, aliada ao contato diário com os atores, faria com que a um certo ponto eu tivesse os instrumentos para poder dirigir.[...] A realidade é que havia uma efervescência interior. (RATTO, depoimento ao SNT, 1976).

Estes anseios semearam a idéia de transferir-se do seu país para um outro local, onde pudesse se desenvolver também como diretor. A especialização do mercado italiano e a sua bem definida posição de cenógrafo neste mesmo mercado, limitavam o alargamento de seu campo de trabalho, dificultando o projeto de abarcar, também ali, a direção teatral. Reproduzo parte de um depoimento, onde Ratto enumera os fatores que contribuíram para a sua decisão de deixar a Itália:

[...] crises de vários gêneros, desde as pessoais às de caráter estético-político (discordâncias de caráter político e estético com o teatro em geral) crise que implica, inclusive, com a necessidade imperiosa de aplicar a minha experiência no campo da direção teatral num país onde a inteligência e a capacidade profissional são vendidas a varejo; uma certa involução exaustiva devida ao sucesso e à segurança, faziam com que [...] desejasse encontrar um outro campo de trabalho onde o erotismo teatral estivesse ainda em um estado quase virginal. (RATTO, entrevista à RABETTI, 1982).

Aos 37 anos, Gianni Ratto era um dos cenógrafos mais requisitados da Itália e seu trabalho se tornara conhecido e respeitado em toda a Europa. Neste momento de reconhecimento e também de insatisfação surgiu casualmente um oportuno encontro⁸⁸ com a atriz Maria Della Costa e seu marido Sandro Polônio⁸⁹, que resultou no convite para ir ao Brasil inaugurar o teatro que estavam construindo. A proposta era dirigir e conceber a cenografia da peça que estrearia o teatro da atriz, em São Paulo. Atraído pela idéia de se aventurar na América e pela oportunidade promissora de recomeçar em um “espaço virgem”, onde poderia vivenciar um trabalho de direção e experimentação criativa, Ratto aceitou o convite e em janeiro de 1954 desembarcava no Brasil⁹⁰.

⁸⁸ Foi através de um comentário de Ivo Chiesa (1920-2003) que Gianni Ratto tomou conhecimento da presença e dos objetivos do casal de brasileiros em Milão, entrando em contato. Chiesa foi escritor, diretor e produtor teatral. Fundou a Revista *Sipario* em 1946 e dirigiu o Teatro Estável de Gênova por quarenta e cinco anos, de 1955 a 2000.

⁸⁹ Maria Della Costa e Sandro viajaram para a Itália no final de 1952 e retornaram em 1953. Em depoimento à pesquisadora, a atriz afirma que esta viagem foi feita com a intenção de encontrar um diretor italiano para inaugurar o Teatro Maria Della Costa, e que o nome de Gianni Ratto surgiu como possibilidade durante a visita à Milão: “Tentamos buscar na Itália porque era o berço do bom teatro que estava se fazendo naquela época [...] Fomos para Milão, e lá fomos ao *Piccolo Teatro*, que era efervescente naquele momento, havia vários diretores jovens. [...] Já tinham nos falado sobre o Gianni Ratto, um grande cenógrafo que estava iniciando na direção [...] a gente foi até ele, nos apresentaram, conversamos [...] perguntamos se ele queria vir para o Brasil e ele disse: ‘Vocês vieram ao meu encontro, porque eu quero conhecer o Brasil [...] ir para um país jovem pra ver o que está se fazendo, não?’ E nós fizemos a proposta a ele, pra vir dirigir a peça inaugural do TMDC...” (Maria Della Costa, depoimento à pesquisadora, 01/12/2006).

⁹⁰ A viagem de navio aconteceu cerca de um ano depois do encontro entre Ratto, Sandro e Maria Della Costa, em Milão. A travessia no transatlântico “Eugenio C”, da Companhia de Navegação Costa, durou quatorze dias. O navio fez uma escala de algumas horas no cais da Praça Mauá, no Rio de Janeiro, antes de seguir para o Porto de Santos, onde Gianni Ratto desembarcou.

Ratto instala-se em São Paulo⁹¹ e começa a trabalhar⁹². Neste primeiro momento no país, procurou conhecer a língua, a cultura brasileira e a cena teatral:

[...] Quando eu cheguei [...] eu tentei me mimetizar dentro deste país, para poder entendê-lo.[...] iniciei um processo de aproximação com esta terra [...] que me fascinou desde o primeiro momento, quando eu desembarquei em Santos. (RATTO, depoimento, 1988).

O conhecimento assimilado observando e acompanhando o trabalho de regentes e diretores foi posto à prova na inauguração do TMDC, com a encenação de *O canto da cotovia*.⁹³ O sucesso da montagem trouxe notoriedade para o novo diretor, abrindo um caminho repleto de oportunidades, onde o artista pôde se desenvolver, refletindo sobre a sua própria prática e amadurecendo através dela.

Depois de dirigir e cenografar cinco espetáculos para o Teatro Popular de Arte (TPA), Gianni Ratto fez uma passagem pelo onipresente Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1956, quando dirigiu duas peças para a Companhia: *Eurydice*, de Jean Anouilh e *Nossa vida com papai*, de Howard Lindsay e Russel Crouce. Ratto entra no TBC em um momento de transição: Adolfo Celi tinha saído da empresa no final do ano de 1955, levando com ele duas primeiras figuras do elenco - Tonia Carrero e Paulo Autran - para fundar a Companhia Tonia-Celi-Autran. Zampari contrata, então, novos atores e diretores para reerguer a Companhia, entre eles Gianni Ratto. A rápida experiência não correspondeu à expectativa do artista, que teve dificuldades em se adaptar ao sistema de Franco Zampari. A peça *Eurydice*⁹⁴, apesar dos elogios da crítica⁹⁵, teve poucas

⁹¹ Segundo o depoimento de Maria Della Costa, o casal não tinha, no momento da vinda do artista, condições financeiras para mantê-lo em um hotel. A solução foi instalar o novo diretor da Companhia na residência da família do casal, no Bairro Tremembé, em São Paulo. Ratto permaneceu os primeiros meses no Brasil como hóspede do casal, conforme relatou a atriz: “[...] E que tipo de casa que nós tínhamos? Uma casinha modesta no fim da linha de Tremembé, pequenininha, tinha uma sala, dois quartos, uma cozinha, minha sogra, eu e o Sandro. E o instalamos naquele quatinho lá... Ele ficou... adorou, porque era tudo novo pra ele, um país novo... isso que foi a beleza do Gianni Ratto [...] ele percebeu a nossa vontade de fazer, a nossa luta, e ele se engajou também nisso. Então ele ficou nesse quatinho morando conosco, comendo o nosso arroz com feijão. Se nós passávamos dificuldades ele também passava”.(Maria Della Costa, depoimento à pesquisadora, 01/12/2006).

⁹² O primeiro trabalho que fez no país foi para as comemorações do “IV Centenário da Cidade de São Paulo”: pintou pessoalmente telões para um ballet, cuja cenografia estava a cargo de Aldo Calvo e a direção era de Alfredo Mesquita.

⁹³ *O canto da cotovia* é tratado no capítulo III, seção 3.3, desta pesquisa.

⁹⁴ Sobre *Eurydice*, o artista declarou: “[...] foi um fracasso, mas considero um dos belos espetáculos que eu fiz...” (RATTO, depoimento, 1988).

⁹⁵ A peça estreou em 09 de agosto de 1956. Uma matéria publicada na Revista *Anhembi* afirma que: “*Eurydice* é um espetáculo da mais alta categoria internacional e boa parte dos aplausos deve ser dirigida ao homem que o concebeu e realizou”. [...] Gianni Ratto chegou ao TBC munido de títulos consideráveis, apesar de sua experiência como diretor ser relativamente curta. *Eurydice* foi a prova dos nove, se prova ainda faltava. Foi uma confirmação. (Anhembi n.70, v. XXIV, 09/ 1956). Já o crítico Miroel Silveira afirmou que “[...] Sem

representações, sendo retirada de cartaz antes do previsto. *Nossa vida com papai* fez temporada inicial no Rio de Janeiro e posteriormente foi para o palco do TBC⁹⁶, alcançando um sucesso que, segundo Ratto “suavizou a tensão existente”.(RATTO, 1996: 252). Após a segunda montagem desligou-se da Companhia para lecionar, a convite de Martins Gonçalves, em Salvador.⁹⁷

Entre o final de 1958, quando terminou seu trabalho na Universidade da Bahia, e o segundo semestre de 1959, Gianni Ratto retornou, por um curto período, à Itália. Tinham se passado quatro anos desde a sua vinda para o Brasil. Reproduzo uma declaração do artista sobre esta época:

[...] Se criou dentro de mim um grande desencanto [...] Decidi voltar para a Itália. Fui com a idéia de fazer uma viagem e depois voltar, mas talvez fosse para ficar. Quando eu cheguei na Itália eu encontrei tudo o que eu tinha deixado piorado. [...] Havia uma espécie de linha espiral dentro da evolução do próprio teatro, na qual certos vícios antigos tinham voltado e os processos novos não estavam se realizando. [...] Lá, eu tive uma perspectiva, com a distância, do que estava acontecendo aqui – um teatro em evolução, definitivamente. Um teatro que estava crescendo, fervilhando. Os autores estavam aparecendo, com muita dificuldade, mas existiam; Os atores estavam crescendo dentro de um processo criativo deles. (RATTO, depoimento, 1976).

Nesta fase de questionamentos, teve a certeza de que não queria permanecer na Itália, retornando para o Brasil com a finalidade de desenvolver um trabalho em uma companhia própria: o Teatro dos Sete⁹⁸.

O seu envolvimento com a cena nunca se limitou a atuação como cenógrafo e diretor. Antes de ensinar na Universidade da Bahia, Ratto já tinha lecionado na Escola de Arte Dramática (EAD), a convite de Alfredo Mesquita. No Teatro dos Sete, o artista criou núcleos de estudo de dramaturgia e cursos práticos de formação de atores⁹⁹.

Vim aqui desejando descobrir potencialidades e valores efetivos. Desde o primeiro momento, me preocupei com a cultura brasileira e o que ela poderia dar ao teatro. (RATTO, entrevista, 1982).

dúvida, sob o ângulo plástico, o espetáculo está bem encenado". (SILVEIRA, *Folha da Noite*, 16/08/1956). E de acordo com Alberto Guzik, “o espaço que Gianni Ratto inventou para a Eurydice, de Jean Anouilh, é considerado um dos mais belos já vistos em palcos brasileiros”.(GUZIK apud FERRARA; SERRONI, 1980: 31).

⁹⁶ A estreia paulista foi em 04/04/1957.

⁹⁷ Ratto lecionou durante o ano de 1958 na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, onde ministrou aulas de História da Cenografia e Direção Teatral. Com os alunos do curso montou duas peças: *As três irmãs*, de Tchecov, e *O tesouro de Chica da Silva*, de Antônio Callado, ambas no segundo semestre do ano citado.

⁹⁸ O Teatro dos Sete é abordado no capítulo IV desta pesquisa.

⁹⁹ Lecionou também “Interpretação”, no Conservatório Nacional de Teatro, do MEC; e “Iluminação”, na Fundação Brasileira de Teatro, fundada por Dulcina de Moraes em 1955, ambos no Rio de Janeiro.

A preocupação com o ensino de teatro, com a formação do jovem, do iniciante, foi uma característica presente em toda a sua vida. A troca propiciada por este contato com os estudantes e as suas solicitações resulta em um enriquecimento de ambas as partes, através do estabelecimento de um diálogo permanente.

Se você faz uma arte de comunicação, um trabalho cuja condição básica é comunicar, você precisa estar permanentemente em dia com o relacionamento humano, fenômeno em permanente evolução. A partir do momento no qual você se fecha dentro de determinados princípios e pretende trabalhar sobre idéias que você conquistou e que você fixa de certa maneira, você acaba com qualquer possibilidade de comunicação, qualquer possibilidade de realização.(RATTO, depoimento, 1976).

Defendia a idéia de que: “O teatro tem que ser feito de forças novas permanentes”. (RATTO, depoimento, 1976). Exerceu o papel não só de professor, mas foi um incentivador e distribuidor de conhecimento e cultura. Um verdadeiro mestre que participou da formação de várias gerações de atores, cenógrafos e técnicos teatrais. Fernanda Montenegro deu seu testemunho sobre a importância de Ratto em sua carreira:

O Gianni Ratto foi, pra mim e pra Fernando [Torres], pra mim também como intérprete, um homem absolutamente condutor de uma vocação. [...] Eu encontrei no Ratto um estruturador artístico cultural. Não só um estimulador, mas um condutor. Ele me deu um norte, e pra Fernando também. Então a minha vida de atriz não pode estar dissociada do Gianni Ratto diretor. Diretor e encenador. (MONTENEGRO, depoimento à pesquisadora, 2007).

A atriz definiu com muita precisão o que representou o encontro, seu e de seu marido Fernando Torres, com o artista italiano, em depoimento a Tania Brandão:

Foi a primeira vez que nós entramos em contato com um intelectual denso, exigente, conseqüente, com toda uma formação teatral influenciada por Dullin, Copeau, um tipo de trabalho não pirotécnico, não exibido. Pelo contrário, um trabalho totalmente feito na dureza do ofício. Quer dizer, na comunhão de elencos, na generosidade e principalmente na introspecção, na dedicação, na perfeição mesmo, buscando arduamente um personagem. Pela primeira vez, tanto eu, como todos nós que lidamos com Ratto nessa época, passamos a perceber que o teatro era algo mais do que uma simples profissão no sentido da repetição, no sentido de apenas ocupar um espaço, no sentido de ganhar um dinheiro ou no sentido de uma sobrevivência melhor ou pior. [...] Antes de entrar em contato com Gianni Ratto, eu sabia que devia haver um espaço onde as coisas aconteciam de uma forma muito mais profunda, muito mais vertical. Mas eu não sabia onde estava e como chegar lá. Acho, também, que nenhuma escola na época dava esta diretriz...[...] E começamos a trabalhar com o Ratto, absolutamente encantador e encantatório. Se ensaiava brutalmente, o dia inteiro, só se falava teatro, só se exercitava teatro... (MONTENEGRO In: BRANDÃO, 2002: 274)

Nos anos 1960, paralelo ao intenso trabalho desenvolvido no Teatro dos Sete¹⁰⁰, colaborou com diversas Companhias, participando de espetáculos que marcaram uma nova fase da dramaturgia nacional. Para o Grupo Opinião, dirigiu, em 1966, *Se correr o bicho pega... Se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho, no Teatro de Arena, Rio de Janeiro. Em 1967, cria os cenários para *A saída, onde fica a saída?*, de Ferreira Gullar. A cenografia, concebida para o palco de arena, era formada por quatro paredes de tecido transparente – filó - que permitiam que a plateia visse, por todos os ângulos, o que se passava no seu interior, ao mesmo tempo em que se encontrava isolada da cena e sem acesso a ela. Este espetáculo foi, para Ratto, uma das realizações mais próximas à sua idéia de cenografia-personagem, uma cenografia que interpreta o texto e modifica a relação que se estabelece entre plateia e público.

Foi o seu espírito de educador, movido pelo sonho de realizar uma escola em um espaço dedicado ao teatro e a cultura, que o levou a fundar, em 1968, o Teatro Novo, no Rio de Janeiro¹⁰¹. Experiência inédita no campo do teatro dramático no Brasil, o Teatro Novo era um centro cultural de atividades diferenciadas: além de cursos, palestras e apresentações de dança, teatro, música, bonecos, mantinha uma Companhia de Ballet e um núcleo de teatro que recebia ajuda de custo, refeições diárias, assistência médica e outras garantias trabalhistas. Ratto afirmou:

A idéia era exatamente criar um teatro, fazer um teatro [...] era uma idéia antiga que eu tinha: criar um centro de atividades múltiplas, polivalentes e equivalentes, que fosse, ao mesmo tempo, um centro de irradiação e de atração. [...] Havia aulas de comunicação, de artes plásticas, de música, curso de teatro para jovens [...] ballet, teatro para crianças... [Havia apresentações de] concertos sinfônicos, concertos de música popular, teatro dramático... Haveria o início de um trabalho de dramaturgia, uma espécie de lugar permanente, onde os dramaturgos poderiam experimentar ao vivo o trabalho deles [...] Tínhamos uma companhia de teatro, então era um trabalho experimental, não só de leitura, de texto, mas de realização, de trechos de textos, de montagens progressivas... (RATTO, depoimento, 1988).

Para inaugurar a temporada dramática do Teatro, o artista escolheu encenar o mesmo texto com o qual inaugurou o *Piccolo Teatro di Milano: Ralé*, de Gorki. A montagem foi a

¹⁰⁰ O último trabalho de Ratto no Teatro dos Sete foi *Mirandolina*, de Goldoni, em outubro de 1964. Neste mesmo ano, o artista exerceu o cargo de Diretor de Cenografia, na TV Rio.

¹⁰¹ O antigo Teatro República foi arrendado pelo empresário Paulo Ferraz e reformado para sediar as instalações do TN. A sala de espetáculos tinha capacidade para mil pessoas e o Centro Cultural contava com biblioteca, bar, livraria e loja de discos. A diretoria foi composta por: Paulo Ferraz (Diretor Geral); Gianni Ratto (Diretor Artístico); Fernando Pamplona (Diretor Técnico); Tatiana Memória (Coordenadora) e Agostinho Conduri (Diretor Administrativo).

única realizada com a Companhia Teatral no TN¹⁰². O projeto, um grande sonho da vida de Ratto, estava em pleno desenvolvimento quando foi interrompido, um ano após o início de suas atividades, pelo regime ditatorial militar, que proibiu o funcionamento do local¹⁰³. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, treze anos depois da interdição do Teatro Novo, Ratto afirmou:

O meu sonho no campo da educação continua irrealizado. Eu queria criar uma escola diferente das outras, para a qual não consegui o mecenato necessário; uma escola capaz de fornecer aos nossos atores aquilo que lhes faz falta: uma técnica diversificada, que sirva de apoio a qualquer tipo de espetáculo, e uma cultura a mais ampla possível, incluindo formação humanística, política, sociológica. (RATTO apud MICHALSKI, 8.8.1982).

Decepcionado com o fechamento do Teatro Novo, Ratto se auto exilou em uma praia no litoral do Rio de Janeiro, por um período de pouco mais de um ano.¹⁰⁴ O artista sai deste isolamento para criar a cenografia de *Abelardo e Heloísa*, de Ronald Millar, dirigida por Flávio Rangel, conforme afirmou em entrevista ao *Jornal do Brasil*:

Foi Flávio Rangel que me tirou da apatia em que estava mergulhado. A minha impressão era a que não mais voltaria. Por desalento e desencanto pessoais, sem nada a ver com a situação do teatro de um modo geral. Não sabia onde fundamentar, ética e esteticamente, a atuação cultural a que chegara. (RATTO, apud CASTRO, 1972).

Retornando à São Paulo, iniciou o que definiu como o terceiro período de sua trajetória no Brasil, “marcado por uma nova postura diante do teatro”, onde o artista teve uma participação política mais ativa na vida do país, conforme afirmou em entrevista concedida a Yan Michalski (*Jornal do Brasil*, 08.1982). Nesta matéria, Gianni Ratto definiu sua trajetória no Brasil por fases, conforme citado na Introdução desta pesquisa. A primeira inicia com *O Canto da Cotovia*, em 1954 e segue até o fim do Teatro dos Sete, em 1964. A segunda fase, localizada entre o fim da companhia carioca e o fechamento do Teatro Novo, foi definida pelo cenógrafo como “um período de muito profissionalismo,

¹⁰² Ratto encenou ainda *Ubu Rei*, de Jarry, com alunos oriundos do núcleo de teatro do TN. A peça, que seria a segunda montagem da Companhia do Teatro Novo, estava em processo de ensaios quando o Teatro foi interdito.

¹⁰³ Milícias enviadas pelo DOPS invadiram o Teatro Novo em plena tarde, munidas de metralhadoras. Os alunos assistiam a uma aula quando foram surpreendidos pelos militares, sendo obrigados a levantar e colocar as mãos na parede da sala. Ninguém foi preso e o exército foi embora. No mesmo dia Paulo Ferraz recebeu o comunicado que proibiu definitivamente o funcionamento do Teatro.

¹⁰⁴ Ratto viveu entre os anos 1970 e 1971 em uma pequena casa entre o mar e a lagoa, em Maricá, distante 65Km do Rio de Janeiro, com a companhia apenas de um cachorro *pointer*.

marcado por um recesso da capacidade criativa, foi uma fase negativa e de crises, que culminou com o isolamento voluntário durante um ano em uma praia”.

Esta pesquisa objetiva tratar das concepções cenográficas de Ratto para três espetáculos que estão inseridos no primeiro período, definido pelo próprio artista, de sua atuação no Brasil. A possibilidade de se reinventar e experimentar o novo, vislumbrada na aventura além-mar, tornou-se uma realidade de proporções não imaginadas: o cenógrafo se identificou com o Brasil, adotando o país para trabalhar e viver. Participou ativamente da cena teatral brasileira, transmitindo os seus conhecimentos e colaborando em mais de cento e cinquenta espetáculos¹⁰⁵, onde aplicou a sua vasta experiência. Gianni Ratto não se naturalizou brasileiro. O artista acreditava que trocar o vínculo da sua nacionalidade original por uma outra significaria situar-se artificialmente no segundo país. Em entrevista ao *Jornal do Brasil* afirmou: “Eu não seria um bom brasileiro se deixasse de ser italiano”. (RATTO apud MICHALSKI, 8.8.1982).

¹⁰⁵ Ver Anexo n. 4. Esta cronologia de espetáculos realizados por Gianni Ratto no Brasil, foi feita a partir do currículo fornecido por Vaner Maria Birolli Ratto, complementado por informações colhidas em currículos existentes em enciclopédias teatrais e em documentos encontrados nos arquivos do CEDOC-FUNARTE (RJ) e do Centro Cultural São Paulo. Todos os currículos encontrados apresentavam dados incompletos, incorretos ou imprecisos, fato que pode ser creditado ao grande número de trabalhos realizados e também a uma despreocupação, por parte do próprio artista, em atualizar sistematicamente estes dados ao longo de sua carreira. Sem considerar a extensa tarefa por terminada, já que ainda existem lacunas nos dados de muitas produções, disponibilizo esta cronologia de espetáculos, uma compilação de informações existentes até a presente data, objetivando facilitar pesquisas complementares posteriores.



Ilustração 2.

**Gianni Ratto na Biblioteca do SNT – data: 1976
FUNARTE/ Centro de Documentação**

Nas palavras de Sábato Magaldi

Ao deixar a Itália quando já era considerado um dos maiores cenógrafos internacionais, o objetivo de Gianni Ratto passou a ser o de integrar-se profundamente no nosso teatro, tornando-se uma das forças vivas de sua afirmação. Ninguém, como ele, se associou de forma tão consciente e consequente à dramaturgia brasileira. (MAGALDI In: RATTO, 1996).

Nos últimos anos de sua vida, estabeleceu-se em São Paulo, onde desenvolveu diversas atividades relacionadas às artes e dedicou-se também à literatura: aos oitenta anos começou a escrever, publicando cinco livros.¹⁰⁶ Entre seus últimos trabalhos para teatro destaca-se a parceria com a diretora Ariela Goldmann, com quem encenou três peças de Bosco Brasil, entre elas a premiada *Novas Diretrizes em Tempos de Paz* (2002). Em 2003 recebeu o Prêmio Shell por sua contribuição para o Teatro Brasileiro. Em entrevista ao *Jornal O Estado de São Paulo* declarou: “Pode até soar ingênuo, mas eu sou uma pessoa que nunca me vendi. Não sou o reformador, o revolucionário, nem o vanguardista. Sou um modesto homem de teatro que quer fazer teatro bem”. (RATTO apud CARVALHO, 26.11.1996).

Gianni Ratto faleceu em sua residência, no dia 30 de dezembro de 2005, aos 89 anos, deixando uma contribuição de mais de meio século dedicados à construção da nossa cena teatral.

¹⁰⁶ Os livros publicados por Gianni Ratto foram escritos em português. São eles: *A mochila do mascate*, uma autobiografia; *Antitratado de cenografia*, onde aborda o fazer cenográfico; *Crônicas improváveis*; *Noturnos* (ambos livros de contos) e *Hipocritando*, uma obra que trata do ofício do ator.

CAPÍTULO III – COMPANHIA MARIA DELLA COSTA: HISTORIANDO O CANTO DA COTOVIA E A MORATÓRIA.

3.1. A Companhia Maria Della Costa

A Companhia da atriz Maria Della Costa foi denominada inicialmente Teatro Popular de Arte (TPA). Para tratar da história da Companhia é preciso considerar primeiramente alguns fatos relacionados a duas importantes figuras do Teatro Brasileiro: a reconhecida atriz Itália Fausta (1885 - 1951)¹⁰⁷, e seu sobrinho Sandro Polloni¹⁰⁸ (1922-1995). Itália Fausta dirigiu, em 1938, *Romeu e Julieta*, o primeiro espetáculo do Teatro do Estudante do Brasil, a convite de Paschoal Carlos Magno. Na peça Sandro Polloni estreou como ator, participando a seguir de outras produções do TEB. Em 1946 foi convidado por Ziembinski para atuar na peça *Desejo*, de O’Neill, um grande sucesso encenado por Os Comediantes. Sandro participou também da montagem seguinte do grupo: *A Rainha Morta*, de Henri de Montherlant, espetáculo no qual Maria Della Costa¹⁰⁹ estreou profissionalmente como atriz, dirigida por Ziembinski. A peça marca a fusão do grupo com o Teatro Popular de Arte, companhia liderada por Miroel Silveira, e a alteração do nome original para Os V Comediantes. A Companhia carioca estava em seu período final, e, com mais uma mudança em sua denominação, agora como Comediantes Associados, apresentou ainda

¹⁰⁷ O ano de nascimento citado é uma data provável.

¹⁰⁸ O paulista Sandro Polloni se chamava Alessandro (em alguns registros Alexandre) Marcelo Polloni e também assinava Sandro Polônio, M. Polloni, E. Polloni, e na maioria das vezes, simplesmente Sandro. Cresceu no Rio de Janeiro, sob os cuidados de sua tia Itália Fausta, cujo convívio favoreceu o aflorar do interesse de Sandro pelas artes teatrais. Polloni estudou na Escola de Belas Artes, formação que lhe permitiu desenvolver a atividade de cenógrafo nas Companhias de Procópio Ferreira e Jaime Costa, conforme citado na seção 1.3 do capítulo I, e nas produções do Copacabana Palace, onde foi cenógrafo fixo durante um período. Sandro foi também ator, iluminador, sonoplasta e produtor, função que, com a fundação do TPA, se sobrepôs às outras.

¹⁰⁹ Maria Della Costa é o nome artístico de Gentile Maria Marcchioro, nascida em 1926 na cidade gaúcha de Flores da Cunha. Dotada de uma beleza inegável, começou sua carreira como modelo e manequim no Rio Grande do Sul, transferindo-se a seguir para o Rio de Janeiro, levada por seu “descobridor” Fernando de Barros, com quem se casou aos quinze anos. Trabalhava como manequim da “Casa Canadá” e nos shows do Cassino Copacabana, quando pisou em um palco como atriz pela primeira vez: Maria fez uma “ponta” em *A moreninha*, a convite de Bibi Ferreira, em 1944. Depois desta experiência, foi, em 1945, para Portugal, estudar interpretação no Conservatório Nacional de Lisboa, ficando hospedada na residência da abastada família Barros. Ao retornar ao Brasil em viagem de férias, reencontra Sandro Polloni, que tinha conhecido às vésperas de viajar para Portugal e ingressa na Companhia Os Comediantes. Maria separa-se de Fernando de Barros e casa-se com Sandro, iniciando também uma parceria empresário-atriz que daria muitos frutos ao teatro brasileiro. A beleza de Maria Della Costa, ao mesmo tempo em que lhe abriu portas, obrigou-a a provar que também poderia ser uma boa atriz. Para isso recebeu o apoio da veterana Itália Fausta, figura que, com sua competência e expressividade, tornou-se um modelo de inspiração para a jovem. Maria Della Costa ficou casada com Sandro Polloni por cinquenta anos, até o falecimento deste, em 1995. A atriz, que completou 81 anos em janeiro de 2007, reside em Paraty, no Rio de Janeiro.

duas peças no segundo período de 1947¹¹⁰, terminando este mesmo ano reprisando *Vestido de Noiva*, com Maria Della Costa e Cacilda Becker nos papéis principais. Esta remontagem foi o último espetáculo da Companhia. Com o fim de Os Comediantes Associados, o nome TPA, que era de propriedade de Miroel Silveira, foi cedido por este para Sandro Polloni, que fundou, em 1948, com Itália Fausta e Maria Della Costa, uma Companhia que pretendia ser uma espécie de continuação do trabalho de Os Comediantes e adotou a denominação do grupo de Miroel Silveira: Teatro Popular de Arte. O TPA surgiu, então, no próprio grupo Os Comediantes, em sua fase final. Assim começa a história da CMDC: em 1948, sob o nome de Teatro Popular de Arte.¹¹¹

Depois de uma temporada no Teatro Fênix¹¹², no Rio de Janeiro, a Companhia transfere-se, em 1950, para São Paulo¹¹³, onde inicia o sonho de construir sua sede própria. A pequena quantidade de casas de espetáculos em atividade na capital paulista, neste período, e os aluguéis exorbitantes das salas, foram dois fatos que colaboraram para o amadurecimento da idéia de construir um edifício teatral. O projeto ficou a cargo do escritório de Lúcio Costa e Oscar Niemayer, sob a responsabilidade direta de Carlos Alberto Lemos. O edifício do teatro¹¹⁴ foi erguido com recursos próprios, obtidos através de um planejamento de Sandro, que incluiu um financiamento bancário¹¹⁵, todas as economias do casal, um livro de ouro e excursões pelo país. Uma entrevista prestada por Sandro e Maria Della Costa para Décio de Almeida Prado, publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, é esclarecedora quanto ao investimento financeiro do casal e à grandiosidade do empreendimento:

¹¹⁰ As peças foram: *Terras do sem fim*, adaptação de Graça Mello para o romance de Jorge Amado, dirigida por Turkow; e *Não sou eu*, de Edgar da Rocha Miranda.

¹¹¹ A partir de BRANDAO, Tânia (2002) e DORIA, Gustavo (1975).

¹¹² Foram encenadas *O anjo negro*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, *A estrada do Tabaco (Tobacco Road)*, de Erskine Caldwell e Jack Kirkland, *Teresa Raquin*, adaptação do romance de Emile Zola, com direção de Ruggero Jacobbi, *Lua de sangue (Woyzeck)*, de Georg Büchner, novamente com direção de Ziembinski, *Sonata a quatro mãos*, de Guido Cantini, dirigida por Itália Fausta, *A... respeitosa*, de Jean Paul Sartre, direção de Itália Fausta, e fechando a temporada no Teatro, *O anel mágico*, de Alberto Rebello de Almeida, também com direção de Itália Fausta.

¹¹³ Na capital paulista, a companhia inaugurou o Teatro Cultura Artística, em 1950, com a peça *O fundo do poço*, de Helena Silveira, direção de Graça Mello, encenando a seguir *A carreira de Zuzu*, de Armont e Gerbidon. Em 1951, Maria Della Costa participou de *Ralé*, no Teatro Brasileiro de Comédia, com direção de Flaminio Bollini Cerri. Em 1952, a Companhia encenou *Manequim*, de Henrique Pongetti, com direção de Eugênio Kusnet. Em 1953 representaram *Come Back Little Sheba*, de William Inge e *Um drama em casa do diabo*, de Tono e Manzanos. O TPA realizou diversas excursões pelo Brasil, angariando fundos para a construção do seu Teatro, onde apresentou, além de algumas das peças citadas, *Rebecca, a mulher inesquecível*, de Du Marier, *O morro dos ventos uivantes*, de Emile Brontë e *Peg do meu coração*, de Larry Manners.

¹¹⁴ Localizado na Rua Paim, n. 72, Bela Vista.

¹¹⁵ O casal ficou quinze anos pagando as parcelas do financiamento do Teatro, que incluiu os preços do terreno, do projeto e da construção, ao extinto Banco Nacional.

Foi muito difícil concretizar [o Teatro] porque não dispúnhamos de capital. Após muitas recusas, encontramos uma companhia imobiliária que nos resolveu auxiliar, confiando sobretudo em nossa pouca idade para garantia da dívida.[...] A construção do teatro foi orçada em sete milhões de cruzeiros. Até a entrega das chaves deveríamos pagar um milhão, em parcelas de duzentos mil cruzeiros. As obras demoraram três anos. Além da construção, calculamos em um milhão e quinhentos mil cruzeiros as despesas com o mobiliário, a decoração e os acessórios. Só as poltronas custaram 450 mil cruzeiros. O quadro elétrico, que é quase eletrônico, 280 mil. Será utilizado um aparelho de som, ainda inédito no Brasil, permitindo uma fidelidade absoluta na recepção. O público será chamado, na sala de espera, com alto falante. (...) O urdimento do palco ficou em quarenta mil cruzeiros. E ainda há lâmpadas, pinturas e etc. [...] Fizemos um livro de ouro, cujos donativos chegaram até o momento a 380 mil cruzeiros, colaboração inestimável para a obra. Para custearmos as despesas, lançamos também uma campanha de empréstimo de mil cruzeiros, a ser pago um ano após a estreia. Os juros seriam o ingresso a todos os espetáculos, durante o ano. Até agora obtivemos 80 mil cruzeiros, e há numerosas promessas de amigos. (POLLONI, apud PRADO, 03.10.1954).

Ainda na mesma reportagem, Sandro especifica as características técnicas e espaciais da Sala:

O palco tem 10 metros de profundidade [...] 7,60 de boca de cena, por 7 metros de altura. Do nível do palco ao urdimento há 20 metros. [...] O anfiteatro tem enorme declive, para facilitar a visibilidade até do próprio porão. Cremos que essa técnica é nova em todo o mundo. Todos os camarins são confortáveis, havendo quatro individuais e quatro coletivos. Dispõem de banheiro anexo, ventilação externa e água corrente, quente e fria. Sob o palco, há um grande porão para montagens. A sala de espetáculos terá um bar anexo e, ao lado, um apartamento para visitas, 2 salas de espera e um depósito. Há duas galerias para 50 refletores, suspensos no teto, e mais 10 na plateia, como motivo de decoração. A capacidade do teatro é de 450 poltronas. (POLLONI, apud PRADO, 03.10.1954).

O Teatro Maria Della Costa foi considerado, no período de sua inauguração, o melhor palco de sua categoria em São Paulo. Neste contexto, Gianni Ratto estreia no Brasil como diretor no teatro mais moderno e equipado da cidade, um teatro que, diferentemente da maioria dos outros edifícios teatrais existentes na época, foi concebido para ser uma sala de espetáculos, e não uma adaptação de um local para ser um espaço teatral. O TPA, ao fixar-se na capital paulista, passa a disputar com o TBC, então a maior Companhia da época, público e méritos. Décio de Almeida Prado faz uma comparação entre as duas Companhias e apresenta o novo diretor, em reportagem sobre o Teatro Maria Della Costa publicada no dia seguinte a estreia, no jornal *O Estado de São Paulo*:

A fórmula que [Sandro Polloni e Maria Della Costa] escolheram é a mesma que tanto êxito deu ao Teatro Brasileiro de Comédia: uma sede fixa, um elenco estável e a direção artística de um encenador profissional, vindo de terras onde o teatro se acha mais desenvolvido. Gianni Ratto, antes de aqui chegar, não era um desconhecido, mas um homem de teatro com uma posição perfeitamente definida dentro de uma das maiores organizações teatrais europeias. Como cenógrafo do *Piccolo Teatro de Milão*, participou de uma experiência quase única, trazendo

para o nosso incipiente teatro um cabedal riquíssimo de conhecimentos práticos e teóricos. Abandonou a Itália pelo Brasil, levado principalmente pelo desejo de colaborar num teatro jovem, num teatro que está nascendo sob os melhores auspícios. De sua orientação dependerá, em grande parte, o êxito ou o malogro da nova organização – e ele sabe perfeitamente a responsabilidade que lhe pesa nos ombros. [...] Quanto à peça - *O canto da cotovia* - de Anouilh, os críticos franceses foram unânimes em considerá-la a obra-prima do autor, uma fantasia cheia de graça e emoção sobre um desses temas eternos – a vida de Joana D’Arc. A qualidade da peça, o cuidado posto na encenação, os longos meses gastos com os ensaios, e o fato de se estar inaugurando um novo teatro, transformaram a estreia de ontem, numa das mais importantes do ano. (PRADO, 29.10.1954).



Ilustração 3.

Sandro Polloni, Maria Della Costa e Gianni Ratto
Data: 1954 – estréia de *O canto da cotovia*.
Arquivo do Estado de São Paulo

A Companhia Maria Della Costa, na época da montagem de *O canto da cotovia* ainda se denominava Teatro Popular de Arte, nome oficial da Companhia até 1968, quando Sandro o modificou para Teatro Maria Della Costa, embora a Companhia tenha ficado conhecida por esta nomeação desde o final dos anos 1950. Gianni Ratto dirigiu quatro espetáculos para o TPA: *O canto da cotovia*, *Com a pulga atrás da orelha*, de Feydeau, *A Moratória*, de Jorge Andrade e *A Ilha dos Papagaios*, de Sérgio Toffano. Entre os dois últimos, a Companhia encenou *Mirandolina*, de Goldoni, espetáculo que Ratto participou como cenógrafo, ficando a direção a cargo de Ruggero Jacobbi. Após a montagem de *A Ilha dos Papagaios*, o artista desligou-se do Teatro Popular de Arte. A separação foi anunciada antes da montagem da peça de Sergio Toffano, no jornal *O Estado de São Paulo*, em outubro de 1955, um ano após estreiar como diretor do TPA:

Justificando os motivos de sua saída, Gianni Ratto assim se exprimiu: “Vim da Europa com um certo sonho. Ao receber, em Milão, convite de Maria Della Costa e Sandro Polloni para dirigir a nova companhia que iria inaugurar o teatro da Rua Paim, imaginei que poderia realizar um teatro de ‘equipe’, funcionando em determinadas bases. Por diversas razões, entretanto, entre as quais as financeiras e a de sistema de trabalho, verifiquei ser essa missão irrealizável. Quando senti, na Itália, que as condições de trabalho do *Piccolo Teatro* e do *Scala* de Milão não satisfaziam ao que eu desejava, artisticamente, preferi deixá-los, embora abandonasse uma excelente situação financeira. No caso do Teatro Maria Della Costa, não quero que as minhas realizações, exigindo um mínimo de padrão artístico, prejudiquem a situação econômica da Companhia. Dou-me conta do extraordinário esforço do empresário Sandro Polloni, que infelizmente não é correspondido pelo público, e como não me é possível mudar a linha do repertório, prefiro deixar o elenco. Há, simplesmente, uma crise moral, reprimida, com uma grande dificuldade, faz já um ano, e que não é possível sufocar por mais tempo”.

Prosseguiu Gianni Ratto: “As peças que encenamos já não pertencem a um repertório válido, num critério absoluto. Porém, em função das possibilidades da Companhia, já constituem um excesso, quer econômica, quer profissionalmente. Para sobrevivência do elenco, é necessário tentar um repertório mais comercial e, nesse ponto, considero cumprida minha tarefa. Desde que não possa almejar novos progressos artísticos, minha função acaba e não pensaria também em exigir maiores sacrifícios de Maria e Sandro. Em minha saída, portanto, não há quebra de amizade ou outro motivo subalterno. Só me cabe elogiar o pioneirismo do casal. Mas chegamos a um ponto em que nossos caminhos se separam”. (RATTO, 08.10.1955).

Sandro Polloni sempre demonstrou, através de seus atos e textos, escritos nos programas de sala do TPA, quem estava no comando daquela Companhia. Ele era o empresário–proprietário e a estrela do grupo era a sua esposa. O repertório do TPA sempre alterou textos comerciais com textos artísticos. Segundo o depoimento de Maria Della Costa, Gianni Ratto pediu “carta branca” a Sandro Polloni para encenar os textos de sua preferência e ter liberdade para realizar novas contratações de atores, o que não foi

permitido pelo produtor. Ratto então se desligou do TPA e a seguir foi contratado pelo Teatro Brasileiro de Comédia, para onde levou grande parte do elenco da Companhia.

Com a saída de Gianni Ratto, Sandro contratou outro diretor italiano, Flamínio Bollini Cerri, para dirigir *A casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca, produção que marca o primeiro de uma série de trabalhos realizados por Cerri para o TPA. A última peça encenada pela Companhia Maria Della Costa foi um texto de Feydeau, *Tome conta de Amelie*, dirigido por Antunes Filho em 1974. O Teatro foi adquirido em 1978 pela Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo, com recursos do Ministério da Educação e Cultura¹¹⁶. Depois de sofrer uma reforma, em 1995, foi reinaugurado em 30 de julho de 1996 com o nome atual: Centro Cultural Maria Della Costa.

¹¹⁶ O edifício foi posto à venda em 1973. Esta informação foi retirada de uma placa comemorativa fixada no foyer do Teatro, onde se lê: “O Teatro Maria Della Costa foi adquirido em 15-12-1978 pela APETESP, por iniciativa do Ministro Ney Braga e com recursos do Ministério da Educação e Cultura, na gestão do Ministro Euro Brandão, sendo diretor do SNT o Sr. Orlando Miranda e Diretor Executivo da FUNARTE o Sr. Roberto Parreira”.

03 -- O ESTADO DE S. PAULO -- 6 DE NOVEMBRO DE 1954

SANDRO apresenta

MARIA DELLA COSTA

Inaugurando seu moderníssimo
teatro com a peça que
está sendo o maior
sucesso em
Paris

Canto da Cotovia

HOJE
às 21 hs.

(L'ALOUETTE)

DE

JEAN ANOUILH

TRAD. M. SILVA E R. ALVIM

com **Maria Della Costa**

interpretando
«Joana D'arc»

e

estreado no Brasil
o diretor italiano
Gianni Ratto

com a participação de

Luiz Tilo

e

Eugenio Kusnet

IMP. 13 ANOS

POLTRONA Cr\$ 80,00

IMB INCLUSO

ELÊNCO

AMANDIO SILVA
BENJAMIM CATAN
CORBULA REYS
EDMUNDO LOPES
ENY AUTRAN
FERNANDA VALLE
FABIO SABAG
FAUSTO CARDOSO
GERALDO SOARES
JOSÉ SERBER
MANUEL CARLOS
MARCOS GRAHADO
MILTON MORAES

FIGURINOS

LUCIANA
PETROCCELA

Domingo Vespertal
às 16 horas

●
FONE:
36-8777



R. PAIM - ESQ.
9 DE JULHO

Ilustração 4.

Anúncio de jornal - O Estado de São Paulo - data: 06.11.1954
Arquivo do Estado de São Paulo

3.2. O canto da cotovia: O primeiro espetáculo de Gianni Ratto no Brasil

3.2.1. A escolha do texto

Segundo Ratto, a escolha pela peça *L'Alouette*, de Jean Anouilh (1910-1987) foi uma decisão tomada em conjunto com Sandro e Maria Della Costa. O teatrólogo francês era um dos mais conceituados e destacados dramaturgos europeus quando escreveu *L'Alouette*, em 1952. Segundo Ratto “[...] o Anouilh era, na Europa, um autor de primeiro plano, era um autor que estava fazendo uma proposta atualíssima [...] Esta revisão da história do passado que reencontra a sua identidade hoje” (RATTO, depoimento, 1988). O dramaturgo já tinha sido encenado no Brasil, obtendo uma boa resposta do público e da crítica¹¹⁷. *L'Alouette* era, na época da vinda do cenógrafo para o Brasil, um texto novíssimo e estava fazendo grande sucesso na temporada teatral europeia. Foi representado pela primeira vez à 14 de outubro de 1953, em Paris. Gianni Ratto assistiu a encenação de *L'Alouette* neste mesmo ano e pensou na peça como uma opção para a inauguração do TMDC. O artista afirmou que “o Anouilh tinha, naquele momento, uma força muito grande, tinha uma estrutura filosófica muito sólida [...] Ele gostava do jogo do teatro, esta manipulação da história”. (RATTO, depoimento, 1988).

Ratto estabeleceu uma relação entre a heroína do texto de Anouilh, Joana D’Arc, e a impressão que teve da atriz Maria Della Costa ao conhecê-la: de acordo com o artista, as qualidades de Maria Della Costa como pessoa, “com uma singeleza, uma pureza interior maravilhosa” aliada a sua estória de luta pessoal tornavam a personagem de Joana D’Arc ideal para a interpretação da atriz. O artista trouxe o texto da Europa, segundo depoimento de Maria Della Costa, “em baixo do braço”, para sugerir ao casal de atores a sua encenação. *L'Alouette*, na tradução de Mario de Silva e Renato Alvim, foi intitulado *O canto da cotovia*.

A peça de Anouilh trata da vida de Joana D’Arc, heroína francesa que viveu no século XV¹¹⁸. O dramaturgo desenha, em dois atos, a sua própria imagem da guerreira. A estória

¹¹⁷Tinham sido encenadas as peças: *Era uma vez um preso* (1946), dirigida por Ziembinski para Os Comediantes; *O baile dos ladrões* (1948), dirigido por Décio de Almeida Prado e apresentado no palco do TBC, quando este ainda era dedicado aos conjuntos amadores; *Convite ao baile* (1951), no TBC, dirigida por Luciano Salce e com cenografia de Bassano Vaccarini; e *Antígone* (1952), também no TBC, dirigida por Adolfo Celi, com cenografia de Aldo Calvo. A *Antígone*, de Anouilh, foi apresentada com a *Antígone* de Sófocles, em um mesmo espetáculo.

¹¹⁸Registros históricos afirmam que Joana D’Arc viveu entre 1412 e 1431. Segundo estes dados, Joana era uma camponesa religiosa que teve, ainda menina, visões de São Miguel, Santa Catarina e Santa Margarida. Ouvia também as vozes dos santos, que a mandavam cumprir uma missão: deveria comandar um exército para

é contada a partir do julgamento de Joana: durante o processo no qual foi acusada e condenada pela Inquisição, passagens de sua vida, eleitas pelo autor, são representadas para os componentes do tribunal de acusação e para o público. A peça termina não com a heroína queimando na fogueira, mas com o seu momento de glória, na ocasião da coroação do Rei Carlos VII da França. Jean Anouilh escreveu um artigo sobre *Jeanne D’Arc*, reproduzido no programa original da montagem do TPA, onde afirma que:

[...] o fenômeno Joana estava social, política e militarmente pronto; uma pastorinha, uma das muitas que viu Nossa Senhora ou ouviu vozes e que se chamava Joana, assim, quase por acaso, preencheu o espaço vazio de uma engrenagem; e tudo começou a rodar. Se não tivesse sido ele, ter-se ia encontrado outra: houve, com efeito, outras candidatas, antes e depois. Depois que morreu na fogueira, foi substituída por um pastorzinho, esse também, por vezes, vitorioso, esse também feito prisioneiro e condenado a fogueira, sem que ninguém pensasse em transformá-lo em um herói ou num santo. Quanto à hipótese aceita pelos espíritos católicos, na França, ao menos, de que Deus se preocupa com a França e envia Joana para salvá-la, desejo apenas lembrar, sem que eu queira tirar quaisquer conclusões disso, que Joana foi oficialmente reconhecida como Santa, mas não como mártir. Foi canonizada pela “excelência de suas virtudes teológicas” e não por ter morrido pela sua fé, aquela fé que muitos identificam como a causa francesa – o que nem se quer em 1920 o Vaticano pôde julgar admissível. Joana, portanto, é uma santa que morreu em meio de uma história política e Deus não tomou absolutamente posição contra Henrique VI de Lancaster. É triste, mas é assim. [...] (ANOUILH, 1953).

Gianni Ratto fez uma análise do texto, também publicada no programa da peça¹¹⁹, onde afirma que:

Se existe no mundo um personagem com o qual é difícil gracejar, e mais difícil ainda, não levar a sério, em toda sua nobre austeridade de santa e guerreira, este personagem é Joana D’Arc. Anouilh, todavia, transfigura a santa, reduzindo-a a proporções que lhe parecem mais coerentes às suas necessidades de autor. Utiliza-a com todo o refinamento e habilidade de um autêntico homem do *metier*, apelando, mais uma vez, a um recurso muito seu, qual seja, de falar de seus contemporâneos camuflando-os nas vestes dos antepassados, sejam estes históricos ou literários. [...] Anouilh traça um desenho geométrico e sobre o centro de uma teia de aranha lança, debatendo-se, a jovem que ninguém poderá vencer, porque no final é o tema da pureza que triunfou e que sempre triunfará, no limiar de uma transformação retórica

libertar a França, oprimida naquele momento pela ocupação dos Ingleses e seus aliados Borgonheses, e coroar o Delfim Carlos como o Rei da França Carlos VII, na Catedral de *Reims*. Movida pela fé, partiu de sua pequena aldeia natal, *Domrémy*, para realizar a sua missão divina. Joana, após uma audiência com o Delfim, recebeu uma roupa masculina, um cavalo e a chefia de um exército para combater os Ingleses. Depois da batalha em *Orleans*, Joana ficou conhecida como “A Donzela de *Orleans*”. Em 17 de julho de 1429, na Catedral de *Reims*, Carlos VII é coroado Rei da França, com a ajuda das vitórias de Joana. A jovem foi feita prisioneira pelos ingleses em maio de 1430, em *Compiégne*. Em novembro do mesmo ano, Joana é levada para a cidade de *Rouen*, na Normandia, onde se inicia um longo processo contra ela. Acusada de bruxaria e heresia, Joana é considerada culpada e é condenada à morte em uma fogueira, destino dado aos hereges pela Santa Inquisição. Em maio de 1431, aos dezenove anos, foi queimada viva em uma fogueira na praça central de *Rouen*, acendida por soldados ingleses. Joana D’Arc foi uma jovem guerreira que teve como arma principal a sua fé inabalável em Deus. No início do século XX, foi canonizada pela Igreja Católica. O processo de canonização foi iniciado pelo Bispo de *Orleans* em 1869 e decidido em 1920, no papado de Benedito XV. A partir desta data, Joana é considerada, em reconhecimento aos seus milagres, santa, pela mesma igreja católica que a julgou e condenou.

¹¹⁹ Ver reprodução integral no anexo n.6.

apesar das insidias mais sutis e dos ataques mais diretos. [...] Não se trata portanto de uma interpretação histórica e nem mesmo de um julgamento cujas pretensões sejam concluir definitivamente o problema. Substituindo os nomes de Warwick, de Joana, de Cauchon, do Promotor, do Inquisidor, do Delfim, de Agnes, o resultado será o mesmo, apenas com a diferença que teremos, ao invés de um drama histórico, uma amarga e sorridente análise da nossa sociedade. [...] Apesar de tudo isto, parece ser esta a mais autêntica de todas as Joanas de tempos em tempos apresentadas pelo teatro, pelo menos a mais atual, a mais clara. [...] O problema de *L'Alouette* não está na figura histórica de Joana D'Arc. Joana é um nome emprestado, assim como o são aqueles dos outros personagens. O problema está numa humanidade muito nossa e atual, embora Anouilh se apresse em declarar a impossibilidade de falar de seus contemporâneos. *O canto da cotovia* oferece, à margem destas considerações, a oportunidade para a apresentação de um espetáculo. (RATTO, 1954).

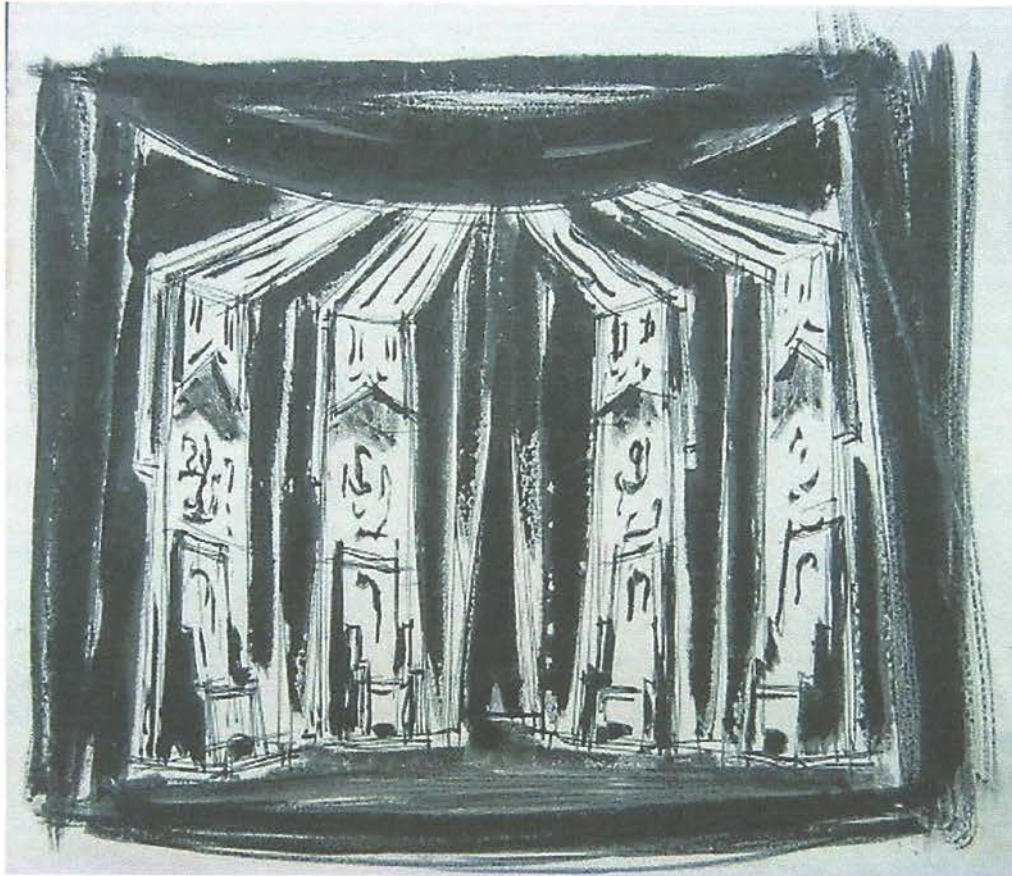


Ilustração 5.

**Estudo para *O canto da cotovia* – sem data
Guache sobre papel cartão. Indicação no verso: Joana D’Arc.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto**

3.2.2. A montagem

A inauguração do Teatro Maria Della Costa, com *O canto da cotovia*, foi um grande evento produzido por Sandro Polloni. A peça estreou às 21 horas do dia 28 de outubro de 1954, em uma sessão de gala precedida de muita promoção. A nova casa de espetáculos teve, no dia da estreia, a sua fachada iluminada por holofotes conforme comprova o agradecimento, no programa, à empresa Light “por sua contribuição espontânea” neste sentido. Também há agradecimentos a uma empresa de cosméticos “por perfumar a Sala e distribuir amostras de perfume”, e a uma fábrica de cigarros “pela gentileza de fornecer maços de cigarros Premier no dia da premier”. Ainda é interessante observar uma dedicatória, também no programa da peça, “ao público paulistano”, que reproduz o seguinte:

Após as naturais dificuldades para se tornar uma realidade o nosso teatro, chegamos ao término de exaustivos trabalhos, entregando ao querido povo paulista uma casa de espetáculos, que certamente a receberá de braços abertos nos dando, com certeza, seu incentivo e o calor de seu aplauso por essa nossa iniciativa, emprestando seu incondicional apoio, como sempre tem feito, em todas as manifestações artísticas a Capital Bandeirante, que assim, recebe mais um presente no ano de seu IV Centenário de fundação.

O empresário Sandro Polloni planejou a montagem de *O canto da cotovia* para ser um grande sucesso. A peça deveria marcar de forma positiva a inauguração do Teatro próprio conseguido através de muita luta e sacrifício pessoais. Este planejamento incluiu desde uma viagem à Europa, que permitiu a contratação de um diretor italiano, passando pela aprovação da primeira peça a ser encenada – um texto novo de Anouilh, autor em voga naquele momento, que oferecia um papel de grande destaque para a estrela Maria Della Costa - até um forte esquema promocional que incluiu as “perfumarias” citadas acima.

O elenco foi escolhido através de testes com os atores, convidados por Sandro a partir de indicações de Gianni Ratto, que fez uma leitura do texto para o casal definindo necessidades e características específicas de cada personagem. A peça foi ensaiada exaustivamente durante meses. Segundo depoimento de Maria Della Costa, os ensaios começaram com leituras de mesa, e com o desenvolvimento do trabalho passaram para o espaço do palco¹²⁰. Gianni Ratto, que ainda não tinha o domínio completo da língua

¹²⁰ No programa de sala da peça, há um agradecimento ao “Museu de Arte de São Paulo, e a seu diretor, Flávio Mota, pela gentileza com que acolheram, em suas dependências, os ensaios do elenco”. Maria Della Costa não se recorda de ter ensaiado no MASP, ao mesmo tempo em que afirmou ter sido ensaiada muitas vezes individualmente. Trabalho com a hipótese de que os testes e ensaios iniciais do elenco tenham ocorrido no Museu, e posteriormente, para os ensaios de conjunto, tenham sido transferidos para o Teatro, ainda em fase de acabamentos, conforme confirmou a atriz em depoimento para esta pesquisa.

portuguesa no início dos ensaios, trabalhou muito a parte da composição da personagem, dando atenção especial à sua postura corporal. Quanto às falas, ele definiu as marcações, mas não as inflexões das frases. Ainda de acordo com a atriz, o artista mostrou para ela e Sandro Polloni, os estudos para a cenografia, confeccionando em seguida uma maquete da mesma: “Ele era um homem de teatro e ele facilitava tudo para os seus alunos, porque nós éramos como alunos dele” (COSTA, depoimento, 2006). Maria Della Costa sublinha uma diferenciação no processo de condução do espetáculo quando este é realizado por um diretor que é também o cenógrafo:

O Gianni Ratto sabia exatamente o que ele queria que acontecesse no espaço. Nós vimos a maquete e ele ia mostrando as mudanças aos poucos, porque o processo ia amadurecendo... Às vezes uma necessidade surgida no ensaio fazia com que ele alterasse o projeto da cenografia. Ele modificava, tanto a interpretação, como o desenho. (COSTA, depoimento à pesquisadora, 2006).

Ratto conhecia profundamente o espaço da cena. O diretor/cenógrafo mediu o palco e o marcou com giz, passando o elenco a ensaiar sobre estas marcações. Todo o espaço era ocupado pelos atores, que, com a localização do cenário desenhada no chão do palco, passaram a ensaiar as suas movimentações espaciais definitivas. Maria Della Costa afirmou: “A pedido do Ratto, o Sandro mandou fazer umas escadas – o Ratto definiu as entradas e saídas, as marcações eram feitas nas falas dos personagens”. A atriz considera a cenografia de *O canto da cotovia* uma das mais bonitas da sua Companhia, junto com a concebida por Flávio Império para *Depois da queda*, de Arthur Miller, dirigida por Flávio Rangel em 1964.

Depois de um período ensaiando somente com as marcações no piso, a cenografia foi montada no palco do Teatro, para que a Companhia pudesse ensaiar a peça no seu espaço definitivo. Segundo a atriz, ela não ficou surpresa porque tinha acompanhado o processo de concepção através dos desenhos e da maquete.

Nós ensaiamos cada marca no cenário. Cada cadeira desta era para um inquisidor, eles sentavam, levantavam [...] Eu andava todo o palco [...] No início, eu sentava aqui de costas e o inquisidor dizia: “Joana, podes começar”. Eu levantava e dizia bem baixinho: “Posso começar por onde eu quero?” E então iniciava. O espetáculo era de uma beleza! Uma Joana D’Arc com essa simplicidade, essa força que ele deu a esta guerreira, a esta Santa, com a cenografia e a interpretação, foi uma coisa de gênio. Eu acho que foi um dos melhores papéis que eu fiz. Foi um personagem que entrou muito na minha vida e na minha alma.(COSTA, depoimento à pesquisadora, 2006).

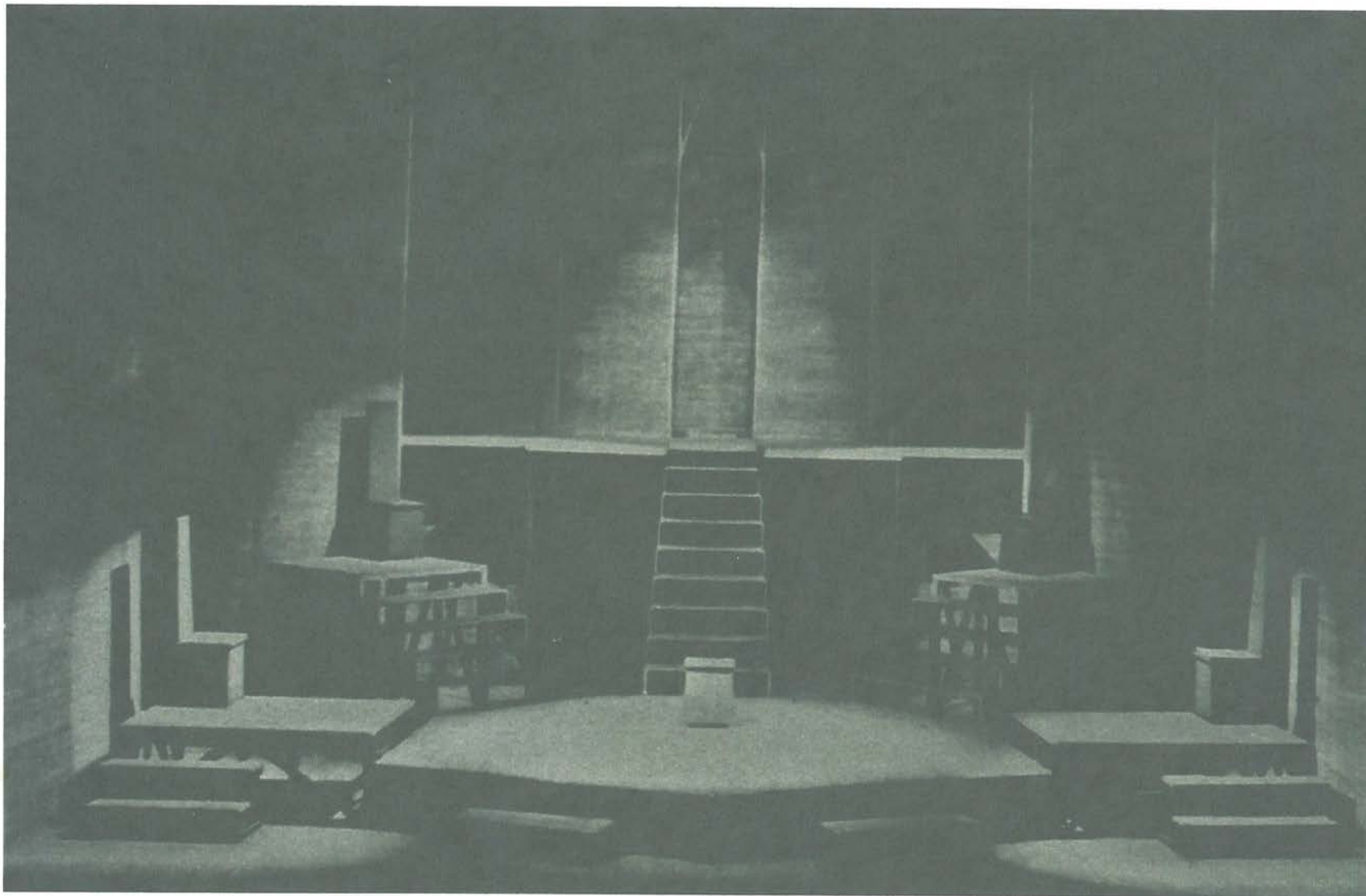


Ilustração 6.

Cenário de O canto da cotovia.
Acervo do Centro Cultural São Paulo.

O que passou a intrigar os atores foi a mudança que aconteceria na cena final. Diante da cena fixa, o elenco não entendia como aquele espaço neutro se transformaria na Catedral de Reims. Ratto afirmou:

[...] esta transformação era uma coisa muito simples, tecnicamente. Eu lembro que o [Eugênio] Kusnet, toda vez que eu explicava que depois o cenário iria se transformar, ele me perguntava: “Mas como vai se transformar? Como isso vai acontecer?” O Kusnet era muito exigente, não? E eu dizia: Não se preocupe, porque isso é comigo... (RATTO, depoimento, 1988).

Na análise da concepção cenográfica trataremos desta técnica, que permitiu que vitrais coloridos surgissem repentinamente no cenário, acinzentado desde o princípio da peça. Maria Della Costa afirmou que esta mudança na cenografia, a única da peça, teve um impacto muito grande perante o público.

O canto da cotovia fez a temporada de inauguração do Teatro Maria Della Costa, em 1954, prolongando-se em 1955. Em outubro do mesmo ano fez uma temporada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, também com muito sucesso. O elenco sofreu modificações entre as temporadas no TMDC e do Teatro Municipal, que podem ser observadas nas fichas técnicas anexadas a este capítulo. Encontramos também um registro de uma temporada em Portugal, no Teatro Apolo, em 1957.

A atriz Fernanda Montenegro participou das três peças tratadas nesta pesquisa. Em *O canto da cotovia*, entrou ainda na temporada paulista, conforme afirmou, substituindo a personagem Pequena Rainha¹²¹:

Eu entrei depois da estreia, eu já entrei numa substituição. [...] A primeira coisa que eu fiz na *Cotovia* foi substituir a Rainhazinha. [...] Então eu fiz, na *Cotovia*, todos os papéis femininos em substituição, menos o da Joana D’Arc..., que eu fui fazer muitos anos depois na televisão. [...] E eu me lembro o que foi o impacto dessa cenografia e do espetáculo dirigido pelo Ratto. [...] Era uma coisa extraordinária de sensibilização [...] pra essa estória do Anouilh. E tinha uma unidade de pensamento artístico. Como ele era o cenógrafo que era, foi uma direção na qual ele se esmerou muito, como ele era muito entregue...Então havia esta rara unidade entre a proposta de uma direção, a cenografia, a interpretação...Raras vezes na vida a gente vê acontecer esse fenômeno. Que era uma coisa muito própria, pelo menos no período em que eu trabalhei com o Ratto... A unidade da visão artística do espetáculo, ela não tinha nesgas, não tinha buracos, não tinha quebra. E sempre foi uma cenografia que contribuía pra que acontecesse o espetáculo. Porque isso é uma coisa que acontece muito: a cenografia vai por um lado, a proposta de direção vai por outro, e se o diretor não tem pulso firme o elenco vai por outro...Isso acontece muito no teatro brasileiro. Há uma espécie de competição de criatividade em que cada um trabalha com a sua

¹²¹ No programa da temporada de 1955, no Teatro Maria Della Costa, o nome da atriz figura como o personagem Agnes, e no programa distribuído no Teatro Municipal, Fernanda Montenegro interpreta a Pequena Rainha. Ver anexo n. 6.

visão, se puder um matando o outro em cena compreende? E poucas vezes você vê essa unidade. (Fernanda Montenegro, depoimento à pesquisadora, 2007).

O fato de Gianni Ratto ter dirigido e concebido a cenografia para a encenação, modificando e adaptando o espaço cênico no decorrer dos ensaios, faz com que esta montagem de *O canto da cotovia* seja caracterizada por uma unidade artística reconhecida e aclamada por todas as críticas publicadas na época de sua estreia. Clóvis Garcia afirmou, em sua crítica na Revista *O Cruzeiro*, que,

Gianni Ratto obteve uma notável unidade no espetáculo, tanto mais que o cenário foi por ele também realizado. Fazendo ressaltar os valores plásticos e poéticos do texto, criando a atmosfera precisa numa justa combinação de hieratismo e um “à vontade” que a técnica da peça exige, e manejando com maestria um grande elenco heterogêneo que parecia uma única peça moldada pela competência do diretor, Gianni Ratto foi o principal responsável pelo excelente resultado cênico. Seu cenário, um dos melhores que temos visto, realizando também plasticamente a unidade do estilo histórico com o sentido moderno da construção do drama, e os belos figurinos de Luciana Petruccelli, outro elemento de valor que estreia entre nós, contribuíram poderosamente para esse resultado. (GARCIA, 11.1954).

Décio de Almeida Prado¹²² também ressaltou a unidade da encenação, no jornal *O Estado de São Paulo*:

O ideal, no teatro, é que o cenário e a encenação nasçam de um só e mesmo instante de inspiração, explicando-se um pelo outro. Em “O canto da cotovia” isso é conseguido facilmente, e por motivos óbvios. Ambos devem-se à inteligência e à intuição teatral de Gianni Ratto. Essa é a primeira grande qualidade do espetáculo do Teatro Maria Della Costa: uma unidade visual perfeita, englobando tudo, desde a disposição da cena até os movimentos dos atores. Cada personagem define-se pela roupa, pela maneira de gesticular e pelo lugar que ocupa no palco, formando um conjunto, um desenho único. (PRADO, 11.1954).

Completando a compilação de críticas da época, reproduzo ainda parte de uma crítica do jornal português *O Diário de Notícias*, escrita pelo autor identificado apenas pelas iniciais F.F., que, embora desgostando do final “apoteótico”, concebido a partir da escolha de Anouilh em terminar a peça com a cena da coroação de Carlos VII ao invés da morte da heroína na fogueira, é um testemunho importante da cenografia:

[...] Os problemas da encenação foram resolvidos com inteligência e perfeito sentido das modernas exigências estéticas do espetáculo. Gianni Ratto, que veio do “Piccolo Teatro de Milão”, concebeu o cenário, não em profundidade, mas em altura, pelo que as personagens do drama se dispõem de uma maneira a formar, de certo modo, um retábulo da vida da “Pucelle”. As figuras movem-se neste “décor” sombrio, quase tosco, de acordo com as situações dramáticas, e ora se avivam, ora

¹²² A reprodução integral desta crítica de Décio Almeida Prado está no anexo n.6.

se apagam, consoante à ação que desempenham. A disposição dos juízes, colocados, em relação à Joana, nos quatro pontos cardeais é do mesmo modo uma “trouvalle”, na medida em que sublinha o cerco movido pelos tenazes inquiridores. Na cena evocativa da coroação do Delfim, as severas paredes do tribunal de Ruão transformam-se nos vitrais da catedral de Reims. O espetáculo tingem-se com as cores de apoteose de revista. Mas nem Sandro, nem Gianni têm culpas. O mal está no texto. Os figurinos de Luciana Petruccelli - “vagamente medievais”, como pretendia o autor – contribuem para a harmonia plástica do espetáculo e para a incontestável dignidade da realização. (F.F., 03.1957).

A iluminação, embora não tenha este crédito nas fichas técnicas consultadas, foi desenhada por Gianni Ratto e contou com a colaboração de Sandro Polloni, segundo depoimento de Maria Della Costa. É esclarecedor o organograma do TPA incluído no programa de sala do espetáculo inaugural, em 1954, aqui reproduzido: Direção Geral: Sandro; Consultores: Miroel Silveira, Mario da Silva, Gabad Safady, Clovis Garcia, Emílio Borba Filho; Diretores: Itália fausta, Eugênio Kusnet, Ruggero Jacobbi e Gianni Ratto; Cenografia: Eduardo Shur, Laslo Meitner, Santa Rosa, Gianni Ratto; Figurinistas: Luciana Petruccelli, Darcy Penteado, Lili Junqueira, Maria Della Costa; Assistentes de Cena: Geraldo Soares, Fernando Torres; Maquinistas: Miúdo, Bello; Eletricista: Ângelo Urosa; Costureiro–chefe: F. Marchetti; Chapéus: Simone; Cabelereiro: S. Kravitchenko e Administração: M. Polloni. O último nome é do sobrinho de Sandro, Marcelo Polloni. Fernando Torres, no organograma do programa de 1955, já recebe o crédito de assistente de direção, função que iria desenvolver junto a Gianni Ratto em outros trabalhos e no Teatro dos Sete; e Gianni Ratto figura como diretor artístico, ao lado dos consultores.

Esta versão cuidadíssima da peça de Anouilh marcou a inauguração do Teatro e, para Gianni Ratto, o início de uma bem sucedida carreira brasileira.

3.2.3. Análise da concepção cenográfica

Através de documentos inéditos, encontrados pela família de Gianni Ratto e disponibilizados para esta pesquisa, foi possível perceber e analisar os caminhos que o cenógrafo trilhou para a criação da cenografia de *O canto da cotovia*. Os documentos – desenhos, plantas, rascunhos e anotações – são testemunho de todo o processo de concepção cenográfica, revelando um estudo profundo que sofreu modificações, rejeições e acréscimos até chegar à sua forma definitiva. Complementando as informações contidas neste precioso material, são analisadas também fotografias do espetáculo colhidas em diferentes arquivos, que permitem observar a permanência ou não das idéias projetadas

exaustivamente no papel, tornando este material bastante completo para o objetivo da pesquisa.

Ratto considera que uma contribuição trazida por ele, para a cena brasileira, foi a capacidade do seu trabalho, reconhecido por sua qualidade pelos técnicos. O artista afirmou: “Realmente eu acho que eu sou um dos poucos técnicos de teatro que conhece o *métier* em profundidade. Se eu não sou, digamos, um revolucionário teatral, eu sou um grande profissional e me orgulho muito disso”. (Ratto, depoimento, 1988). O relacionamento entre o cenógrafo e os cenotécnicos sempre foi de respeito e consideração mútuas. Ratto sempre acompanhava todas as etapas da construção de uma cenografia, resolvendo problemas pessoalmente. Para a montagem de *O canto da cotovia*, a equipe de técnicos foi formada por Sandro Polloni, que contratou maquinistas, um eletricitista e o cenotécnico Francisco Giacchieri, que foi responsável, junto com Luciana Petruccelli¹²³, pela realização do cenário, construído por carpinteiros e pintado pela artista artesanalmente.

Em dois atos, *O canto da cotovia* trata, conforme esclarecimento anterior, da vida de Joana D’Arc. Sua história nos é contada a partir do processo inquisitório ao qual foi submetida pela Igreja Católica durante meses. A cena de Anouilh se passa na sala deste julgamento, onde são representados episódios pinçados de sua breve trajetória. A rubrica inicial da peça indica, para o primeiro ato, um “cenário neutro, alguns bancos para Joana, um trono, feixes de lenha”. Ao iniciar o texto, a personagem Warwick tem a seguinte fala: “Vamos imediatamente ao processo, quanto mais cedo ela for julgada e queimada, tanto melhor”. A seguir Cauchon responde: “Mas não imediatamente. Antes, ela terá a sua vida toda para representar...”. O curto diálogo encerra a forma encontrada pelo autor para contar esta estória: o metateatro. A partir da sala do julgamento, são encenadas, no primeiro ato, três passagens da vida de Joana D’Arc: as primeiras visões na propriedade dos pais, em Domrèmy; o encontro com Beaudricourt; e o encontro com o Delfim no Palácio de Chinon, cena final deste ato. No segundo ato, acontece o julgamento propriamente dito, seguindo o processo inquisitório até o momento em que Joana assina a abjuração e é levada por soldados para a sua cela. Após este desfecho, representam-se

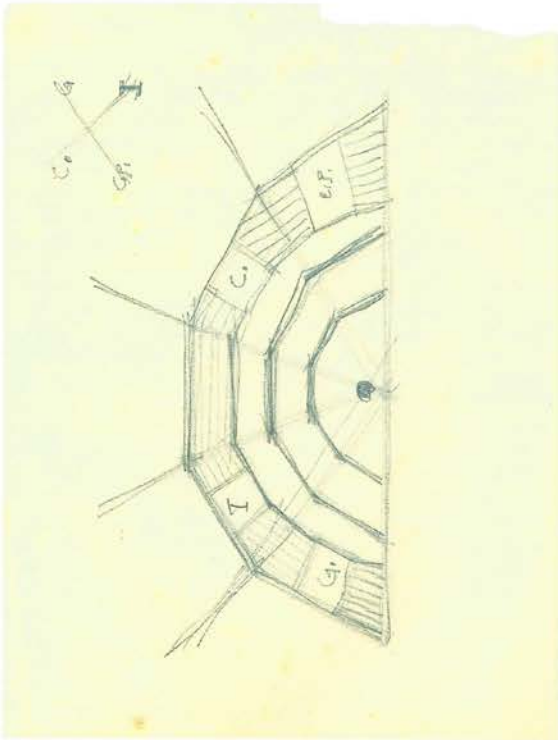
¹²³ Luciana Petruccelli (1924) Figurinista italiana, estudou na Escola de Belas Artes de Milão. Trabalhou na equipe de cenografia do Teatro Alla Scala, e transferiu –se para o Brasil no início dos anos 1950. Foi uma das cenógrafas realizadoras da equipe de Aldo Calvo no evento do IV Centenário de São Paulo. Colaborou constantemente com Gianni Ratto entre os anos 1954 e 1960, período em que foram casados. Segundo Fernanda Montenegro “o trabalho de Luciana era profundamente integrado ao de Ratto”. Luciana acompanhou o artista em São Paulo, no TPA e no TBC, lecionou na Universidade da Bahia e depois retornou a Itália, não regressando a residir no Brasil. Atualmente vive em Sori, na província de Gênova, Itália.

mais três passagens de sua vida: uma cena na prisão, onde Joana retrata a abjuração; a preparação de sua morte na fogueira; e a coroação de Carlos VII como Rei da França, na Catedral de Reims.

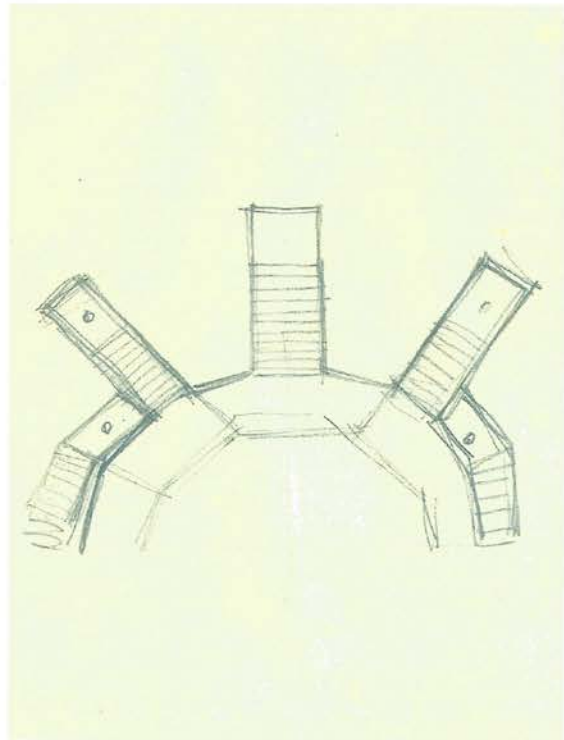
Gianni Ratto concebeu uma cenografia fixa que permite acolher todos os locais exigidos pelo texto. Esta cenografia tinha dois momentos: O primeiro, que perdurava o espetáculo quase na sua totalidade, se situa em uma espécie de sala poligonal circundada por arcos; e o segundo momento, que ocorre na cena final, quando esta sala fechada se transforma em uma catedral iluminada. Este espaço único, estável e neutro, foi formado por praticáveis de diferentes níveis, interligados por escadas, tendo o seu entorno limitado por trainéis verticais e arcos ogivais. Estes arcos, característicos por seu desenho e verticalidade da arquitetura gótica, representam o elemento formal que remete ao período medieval, no qual viveu a heroína francesa.

O encenador optou por não utilizar um espaço decorativo nem fazer uma reconstituição histórica da vida de Joana D’Arc. Ambientou a cena em um espaço sugestivo que possibilita a criação, por parte do público, de um espaço dramático, conforme definido no capítulo I, seção 1.1. Em depoimento, Gianni Ratto (1988) afirmou ter criado uma cenografia “completamente diferente” daquela a que tinha assistido na montagem europeia. No programa o artista escreveu sobre a sua concepção:

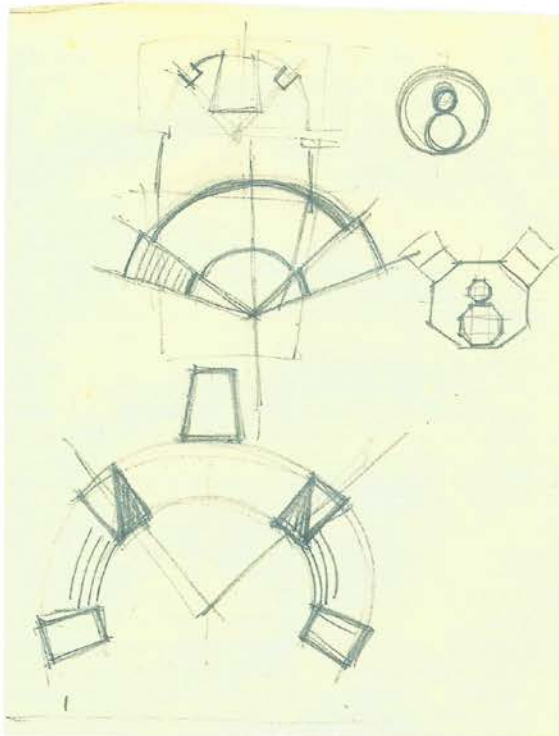
O desenho, a construção, procuram se articular ao texto de tal maneira que a cenografia escapa a qualquer consideração de ordem decorativa para se tornar fator de expressão dramática. O mesmo se pode dizer do vestuário que adere mais à psicologia dos personagens que a um pretensioso rigorismo histórico. (RATTO programa da peça, 1954).



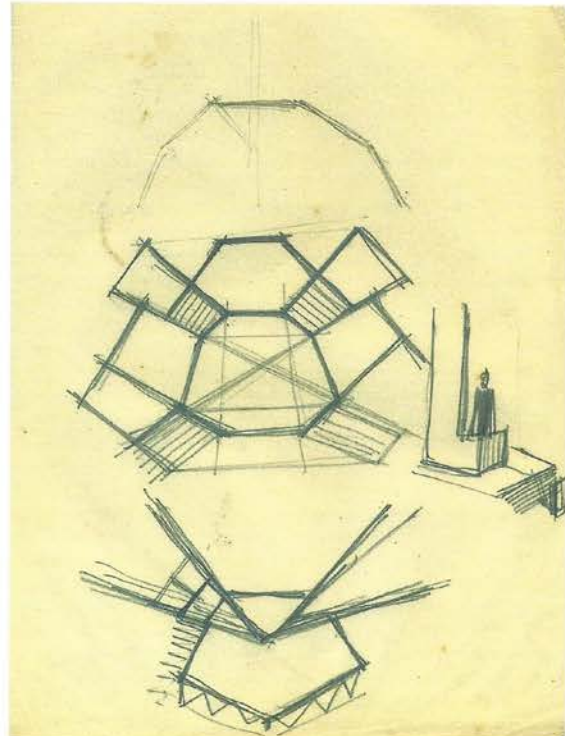
desenho n.1 - Estudo p/ O canto da cotovia.



desenho n.2



desenho n.3



desenho n.4

Ilustração 7.

Estudos p/ O canto da cotovia. Desenhos n° 1/ 2/ 3/ 4
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto

Observando os estudos feitos pelo artista percebe-se que o espaço foi concebido para a movimentação expressiva dos atores, ou seja, a partir de uma definição de uma arena central, onde Joana é “jogada aos leões” e de quatro pontos onde se situam os quatro inquisidores. Inicialmente, o cenógrafo criou um espaço em semi-arena, como se observa no desenho n.1, onde estão indicadas as iniciais G./ I./ C. e C.P, correspondentes aos nomes italianos dos personagens *Giudice Istruttore* (Promotor), *Inquisitore* (Inquisidor), e Cauchon. As iniciais C.P são substituídas nos outros desenhos por L. ou Fraterno Ladvenu (Frei Ladvenu). Estes são os quatro personagens que estão julgando Joana D’Arc. Ratto formou uma cruz unindo as quatro iniciais, e esta cruz começou a definir a cena central em forma poligonal (desenhos n. 2/ 3/ 4/ 5). No desenho n.7, o artista coloca uma cruz no centro da cena, exatamente no ponto onde estará Joana e aparecem escadas à frente do praticável central. Neste estudo, o cenógrafo altera o local onde ficarão os inquisidores, recuando os praticáveis onde se encontram o Promotor e Frei Ladvenu. No estudo n. 8, Ratto fez o primeiro desenho com o auxílio de esquadros, onde mantém a disposição do estudo anterior e insinua uma passarela ao fundo. A seguir, em uma grande folha de papel jornal, o artista fez um desenho à carvão, da planta baixa e de uma perspectiva frontal da cenografia, já revelando o caráter vazado dos praticáveis e acrescido de linhas verticais que indicam a presença dos trainéis (desenhos 12 e 13). O próximo estudo, feito com grafite em papel manteiga, revela a forma definitiva do praticável central: o polígono de oito lados tem a sua parte frontal alterada, recebendo uma angulação e passando a contar com sete lados. Ainda neste desenho o artista rascunhou os arcos ogivais e dois degraus colocados à frente da cena para acesso ao praticável central. A cena sofreria ainda outras pequenas modificações: uma nova localização para as escadas que dão acesso aos praticáveis (onde estão as cadeiras dos dois inquisidores frontais); e a supressão da cruz construída e colocada no ponto central da cena, que será substituída por um pequeno banco.

É muito interessante perceber o processo de criação do artista através destes desenhos que ficaram guardados por volta de quarenta e cinco anos. Acredito que esta “estrutura formal” tenha advindo realmente da forma do palco de semi-arena, conforme o desenho n.1, e que a assistência em degraus deste edifício teatral teria inspirado o artista a conceber a cena em níveis diferentes, que vão aumentando no sentido público/fundo da cena, fazendo com que a cenografia e os personagens ganhem altura, numa construção orgânica

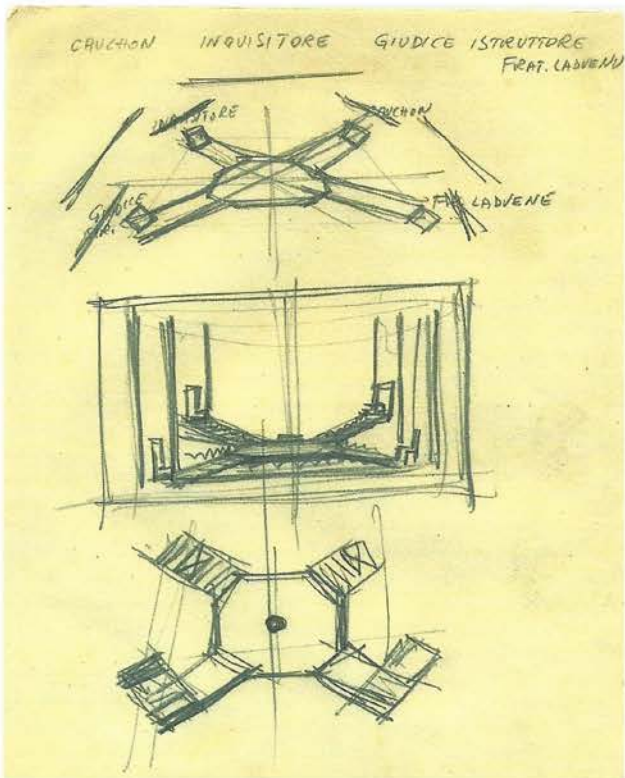
que continua o seu sentido vertical nos trainéis “infinitos”¹²⁴ e nos arcos ogivais que circundam a cena. Este sentido está relacionado com a arquitetura gótica, já que a verticalidade é uma das principais características deste estilo que vigorou nas construções religiosas do medievo, assim como também pode estar relacionado ao próprio caráter santificado da protagonista, que está em “ligação direta com o céu”, através de sua fé e das vozes e visões de Santa Margarida, Santa Catarina e do Arcanjo São Miguel. À parte esta suposição, um fator técnico com certeza influenciou o cenógrafo na sua opção por esta cena vertical: a altura da caixa cênica do Teatro Maria Della Costa¹²⁵. O palco tinha uma semelhança com o do *Piccolo* Teatro de Milão no que diz respeito à altura e à pouca área de coxias¹²⁶. Embora o palco do TMDC seja mais amplo que o do *Piccolo*, Ratto teve, neste sentido, uma experiência bastante próxima ao seu trabalho em Milão, lidando com as medidas da nova caixa a favor de sua concepção cenográfica. Em depoimento o artista afirmou:

O dado da altura foi importante pra mim, porque é um texto que se passa em uma Idade Média fictícia, naturalmente, não realística... Mas que está presente, que você não pode ignorar, e uma das características da idade média, do gótico, é justamente a altura. Daí [vem] a estruturação geométrica do cenário, simétrica inclusive, baseada em cima de uma plataforma de sete lados. [...] Com certas colocações que se poderia considerar um pouco mágicas, de certa maneira, porque tem um certo instinto estrutural, que leva ao arco agudo, a altura dos elementos, a policonomidade da base sobre a qual os atores se movimentam. (RATTO, depoimento, 1988).

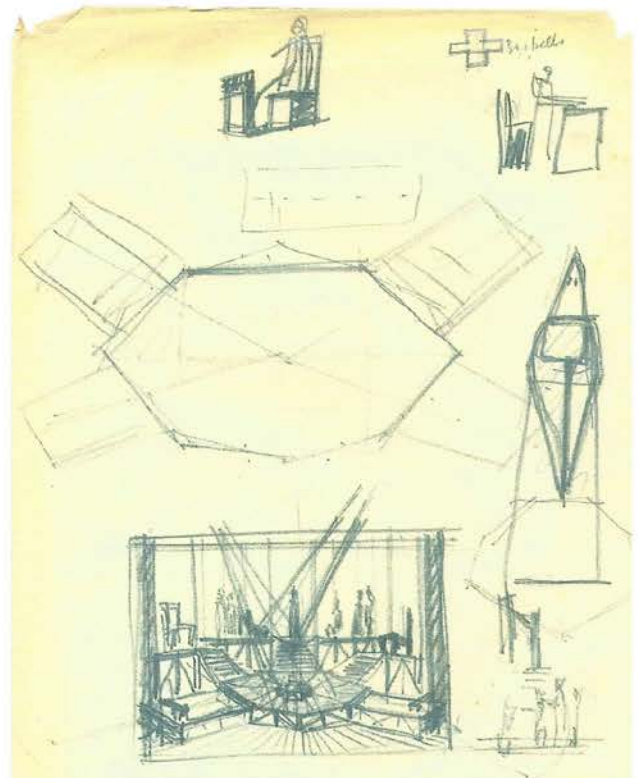
¹²⁴ Os trainéis foram concebidos em uma altura superior à medida da altura da boca de cena, impossibilitando o público de visualizar a sua terminação.

¹²⁵ A boca de cena possui 7.00 metros de altura por 8.00 metros de largura. A medida do piso do palco à grade do urdimento é de 20.00 metros.

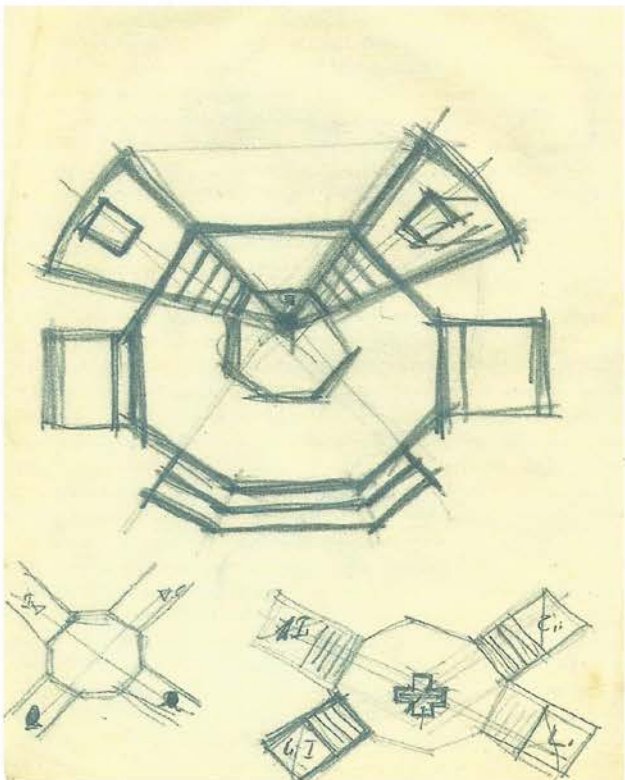
¹²⁶ O palco do TMDC não possui, atualmente, coxia do lado esquerdo, e do lado direito a medida é 1.60 metros.



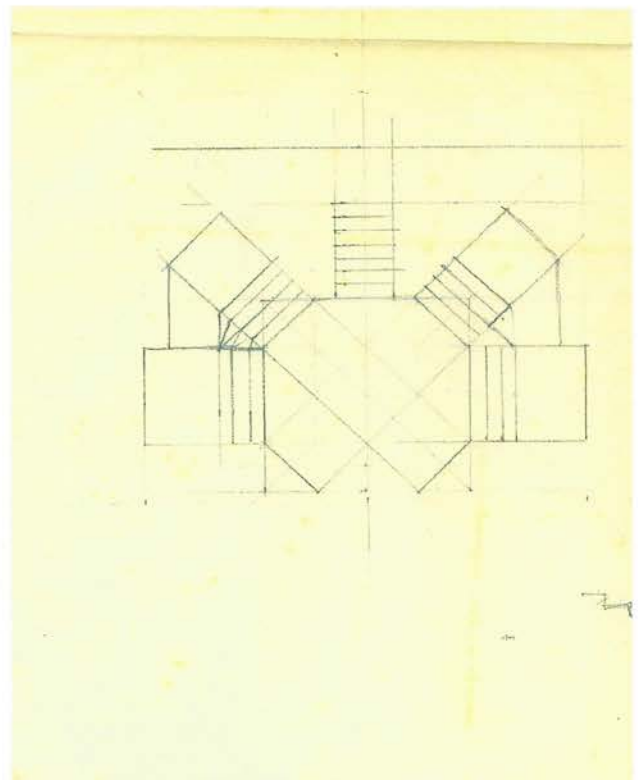
desenho n. 5



desenho n.6



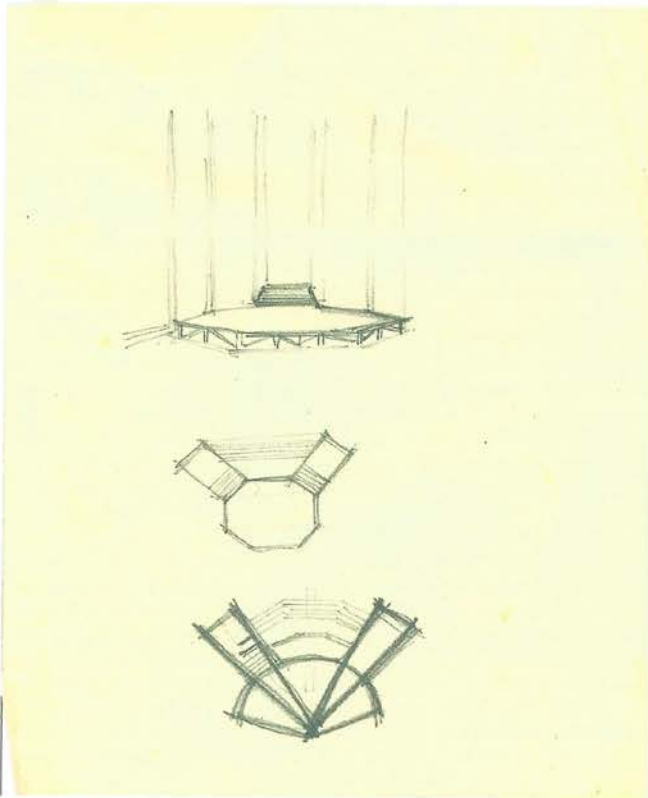
desenho n.7



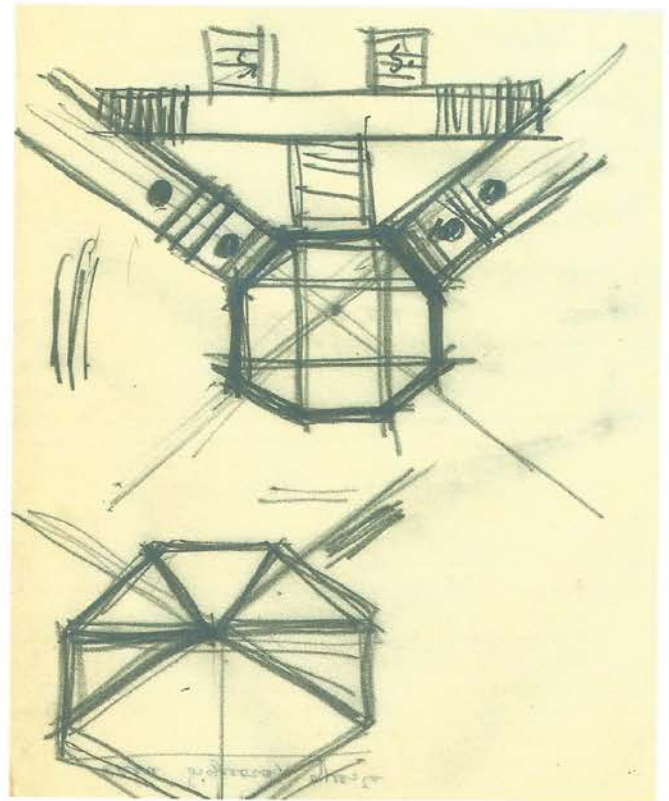
desenho n.8

Ilustração 8.

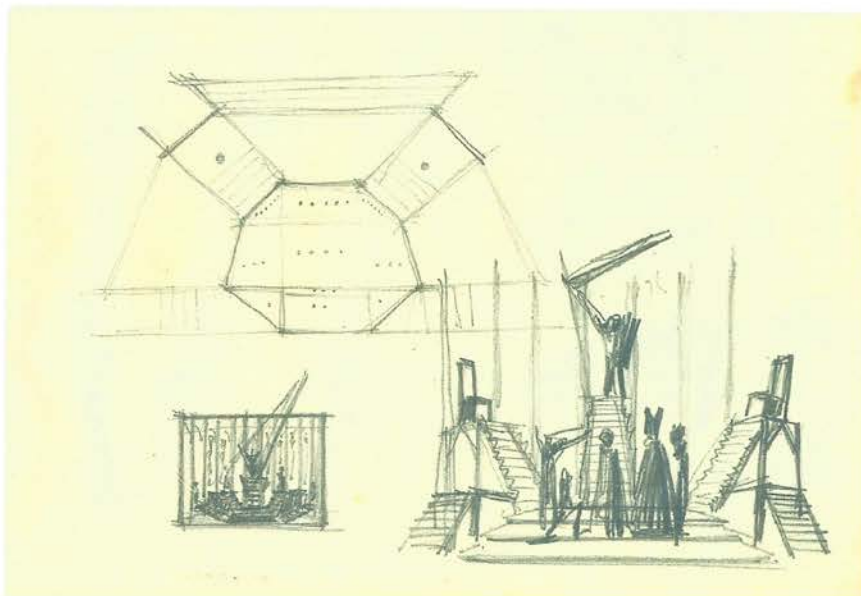
Estudos p/ O canto da cotovia. Desenhos nº 5/ 6/ 7/ 8
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto



desenho n.10



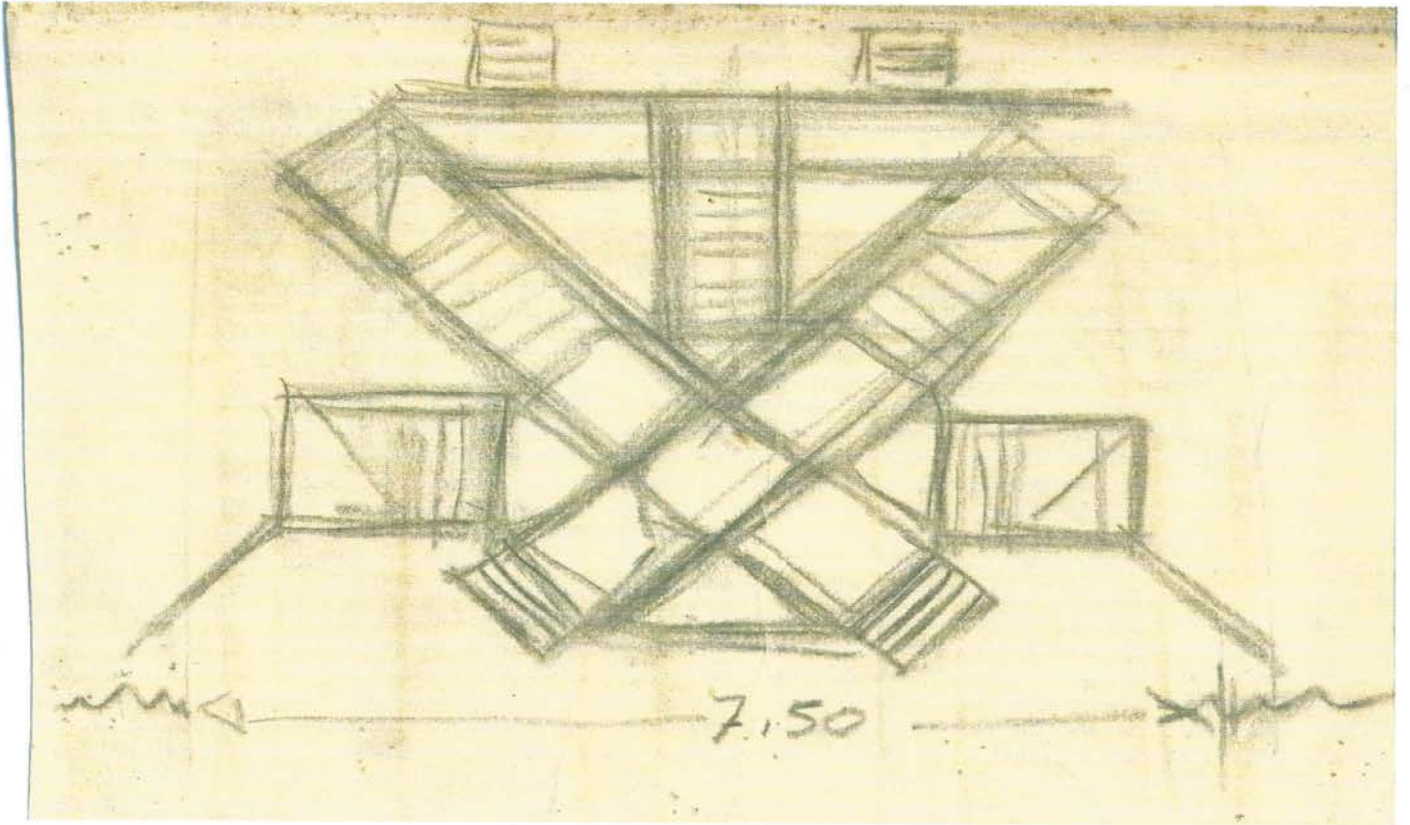
desenho n.11



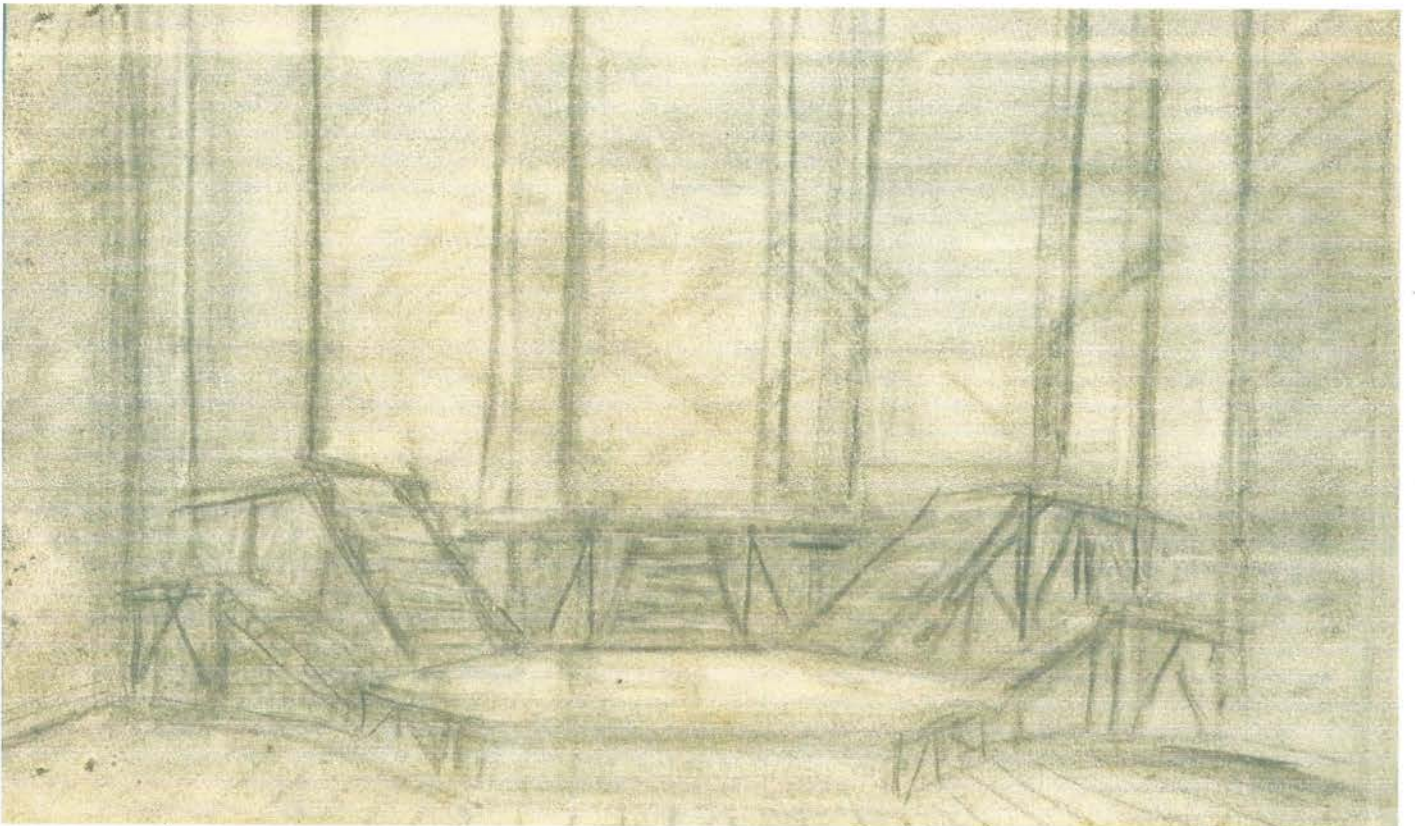
desenho n. 9

Ilustração 9.

Estudos p/ *O canto da cotovia*. Desenhos nº 9/ 10/ 11
 Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto



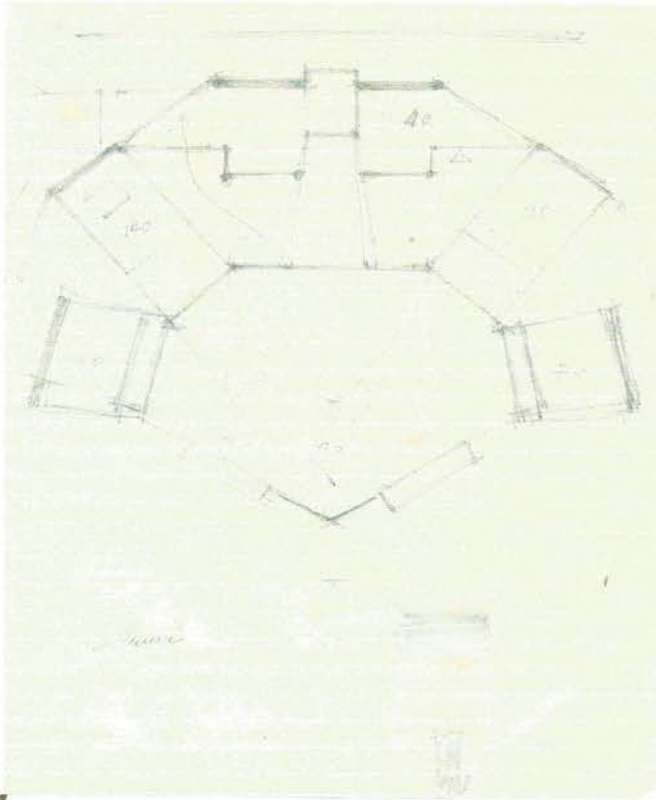
desenho n.12 - carvão sobre papel cartão (19 X 31 cm)



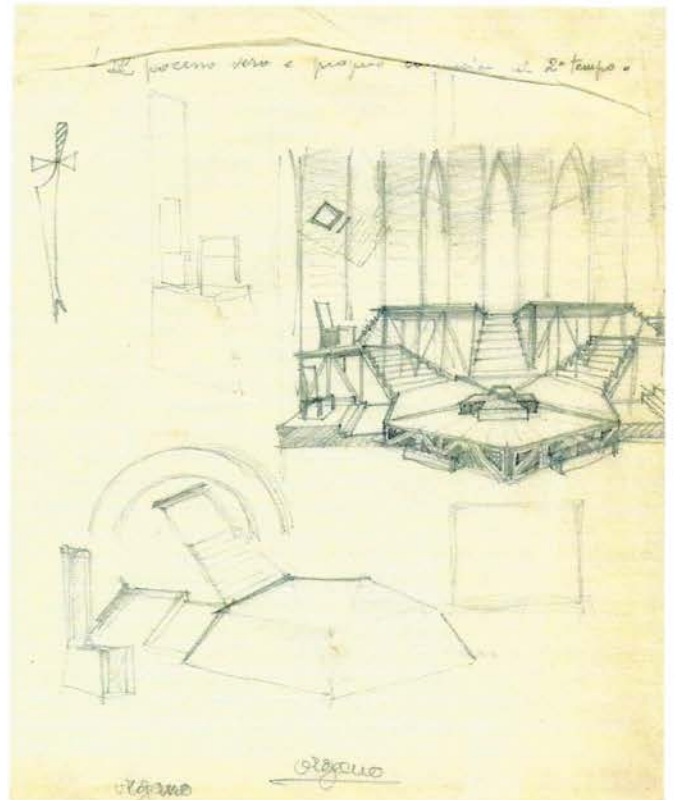
desenho n. 13 - carvão sobre papel canson (25 X 32cm)

Ilustração 10.

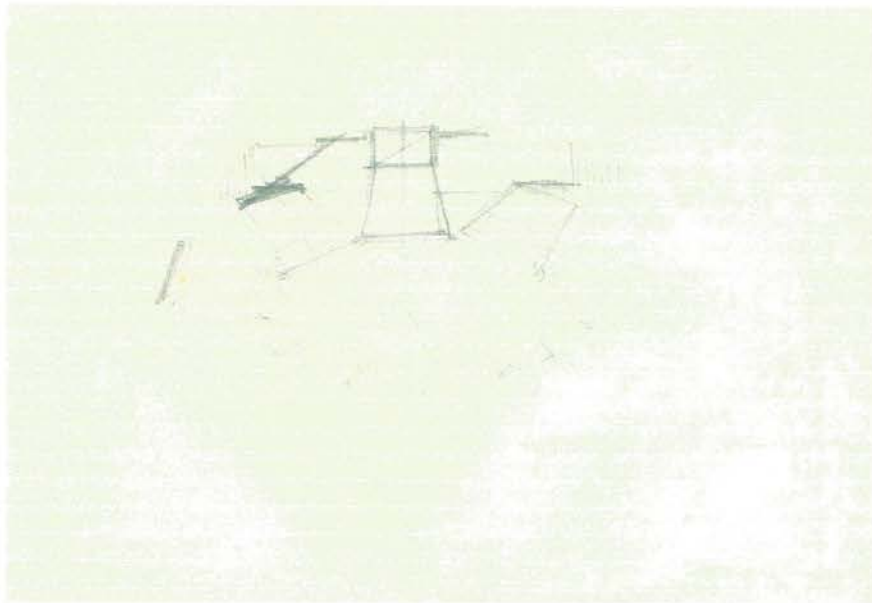
Estudos p/ *O canto da cotovia*. Desenhos n° 12/ 13
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto



desenho n.14



desenho n.15



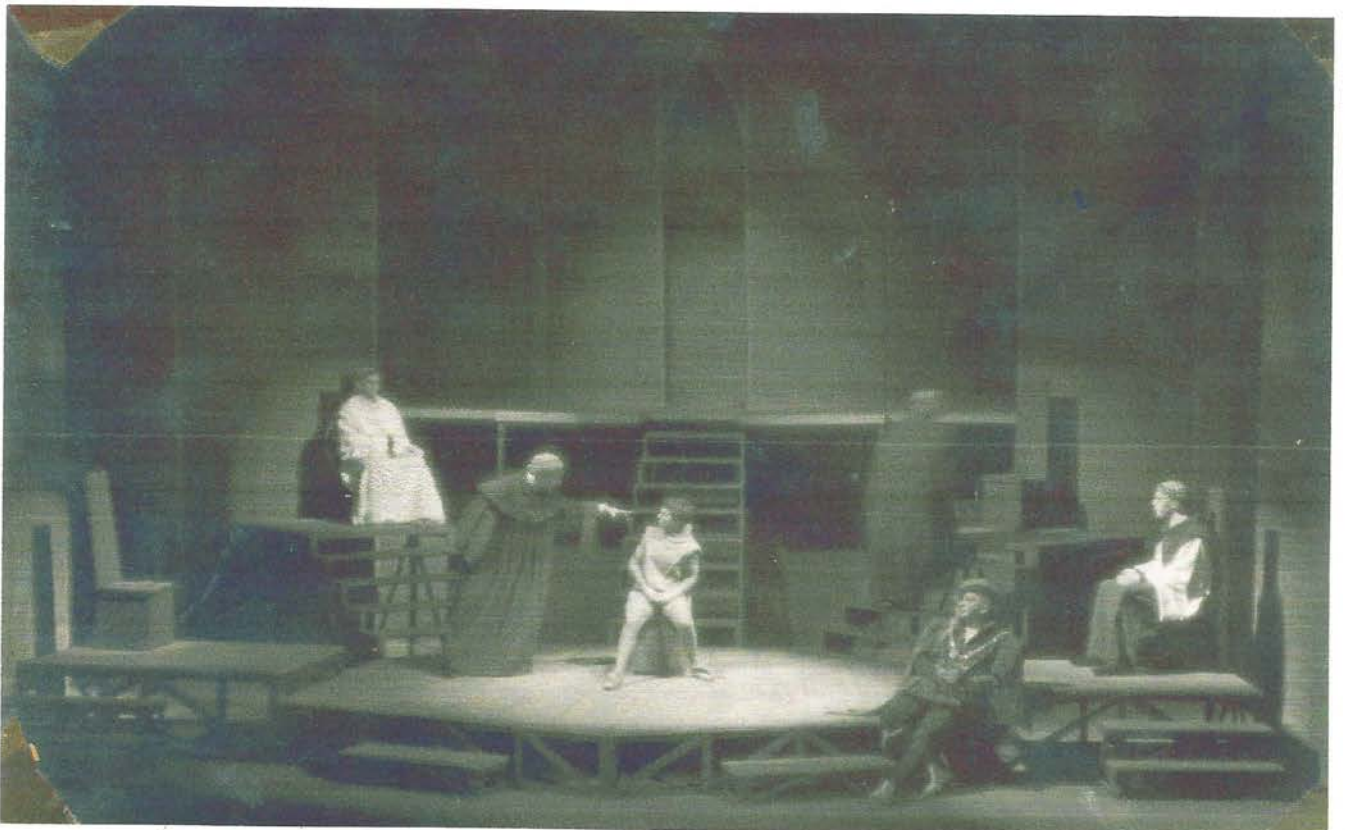
desenho n.16

Ilustração 11.

Estudos p/ *O canto da cotovia*. Desenhos nº 14/15/16
 Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto



**O canto da cotovia - FUNARTE/ Centro de Documentação
Ato I**



**O canto da cotovia - FUNARTE/ Centro de Documentação
Ato II - O inloamento**

Ilustração 12.

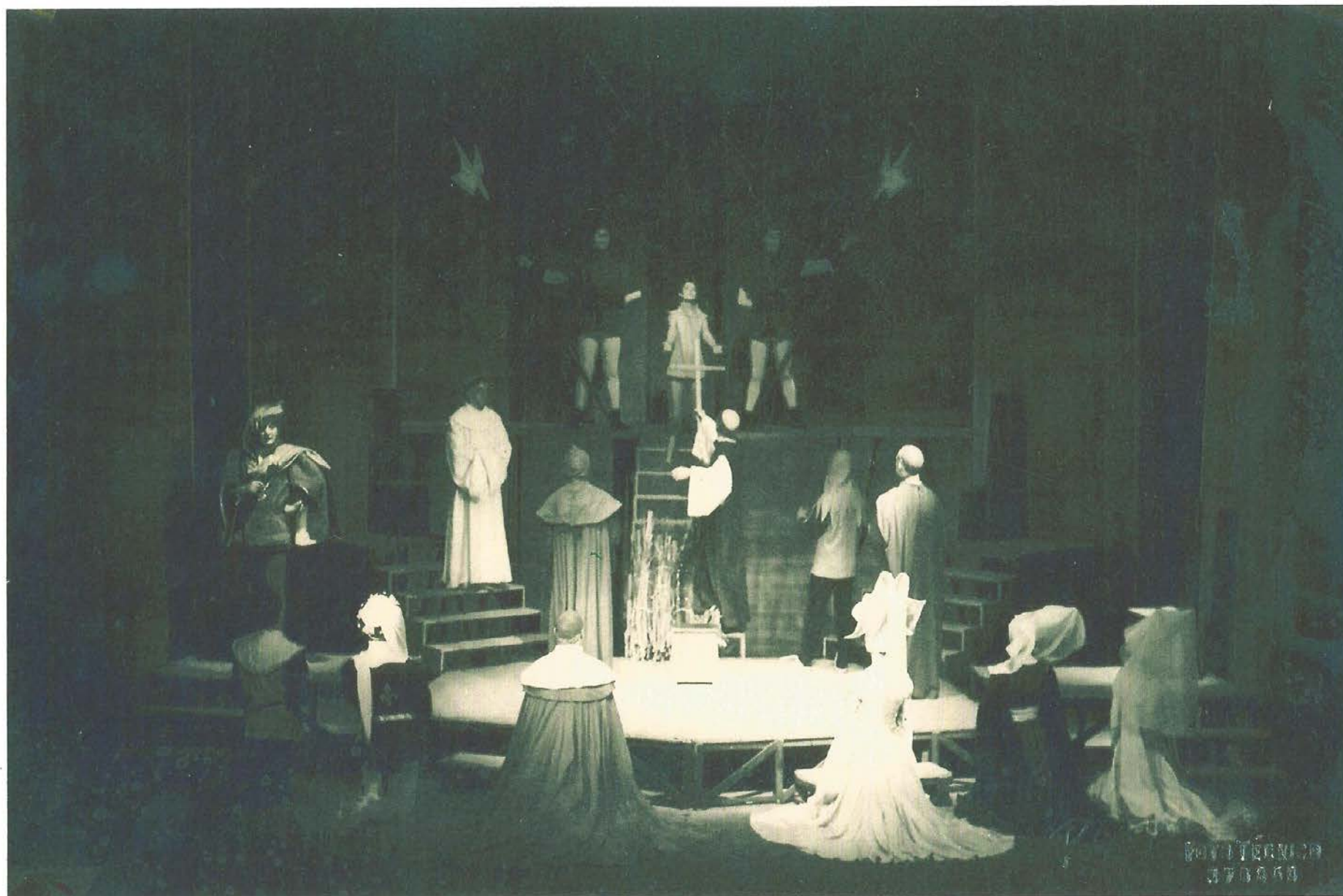


Ilustração 13.

O canto da cotovia. Cena da fogueira
FUNARTE/ Centro de Documentação

A estrutura geométrica da cenografia continha, no fundo do palco, uma passarela de 2,40 metros de altura, ligada por uma escadaria vazada ao praticável central de sete lados. Nas suas duas extremidades, esta passarela terminava em escadas de serviço. O artista colocou os trainéis e arcos de tal forma que, para que os atores saíssem de cena por estas duas escadas de serviço, precisavam passar por dentro dos arcos. O arco central, mais fino que os demais (são quatro) não permite o acesso ao fundo do palco, embora o artista tenha estudado esta possibilidade em alguns desenhos. Os acessos à cena poderiam ser feitos então, através das extremidades da passarela e também pelo espaço existente entre a primeira e a segunda perna. Esta estruturação da cenografia em níveis possibilitou também a criação de “zonas de sombra”, para os personagens que não estavam em evidência em determinados momentos, usando para isso a passarela e o piso do palco em frente o praticável central.

As três cenas da vida de Joana D’Arc representadas “para o tribunal” durante o primeiro ato, foram realizadas na estrutura cenográfica fixa. O ato acaba com o Arcebispo abençoando Joana e Carlos. No segundo ato, quase todas as personagens saem de cena, ficando somente os Inquisidores e Warwick. A cena da prisão acontece no mesmo espaço: as personagens se retiram de cena, dois soldados dão uma volta com Joana pelo cenário e a colocam no centro do palco, agora vazio. Assim foi resolvida por Ratto a prisão. Para a cena em que a heroína será queimada na fogueira, a solução encontrada foi simples e plástica: o cenógrafo utilizou a escada central, que permite o acesso à passarela ao fundo, como se fosse a própria fogueira. A personagem Joana D’Arc era levada, pelos guardas, ao degrau mais alto, mantendo-se ladeada pelos dois soldados. Ao pé da escada foram colocados, verticalmente, feixes de gravetos, formando a base de uma fogueira estilizada prestes a ser acesa. Os Inquisidores e o Carrasco atuavam sobre o praticável central, enquanto os outros personagens se postavam, ajoelhados sobre a lona que cobria o piso do palco, em frente ao praticável e de costas para o público. Quando a fogueira está prestes a ser acesa, o personagem Beaudricourt entra em cena gritando: “Parem! Parem! Isso não pode acabar assim, Monsenhor! Não se representou a coroação! Ficou combinado que se representaria tudo! Não é justo! Joana tem o direito de representar a coroação! Está na sua história!”. Algumas personagens começam a retirar os feixes de lenha da escada enquanto outras preparam Carlos para a coroação. Joana segura um estandarte no meio da passarela, no alto, triunfante, enquanto Carlos é coroado Rei da França no centro do praticável de

sete lados, iluminado pelas cores dos vitrais de uma fictícia catedral de Reims. Assim termina a encenação.

O cenário de Gianni Ratto, segundo o depoimento da atriz Maria Della Costa

[...] era funcional para o texto. Ele nunca apagou o texto. Ele sempre disse que o mais importante no teatro é a palavra. [...] *O canto da cotovia* era um espetáculo que, quando se acendiam as luzes, não se via muito o espaço, você via o artista [que estava no foco]. Era um cenário neutro – aí é que estava a beleza deste cenário – quando abria o velário, e começava aquela iluminação, cheia de sombras, era uma coisa fantástica, [a cenografia] ocupava todos os espaços... Era de uma força e de uma delicadeza impressionantes. (COSTA, depoimento à pesquisadora, 2006).

As fotografias da montagem, todas em P&B, registram a cena, mas não permitem que se tenha a indicação das cores. Sabemos, através de matérias jornalísticas e depoimentos, que a cenografia era monocromática: utilizava uma gama de cinzas que iam do branco ao preto. Uma crítica de Décio Almeida Prado publicada no jornal *O Estado de São Paulo* contém uma importante descrição da cenografia e sua cor:

Gianni Ratto, esplêndido cenógrafo como é, não fez o erro tão comum de trazer o cenário para o primeiro plano. Aproveitando-se habilmente da altura do palco, imaginou uma série de plataformas, ligadas entre si por escadas. Criou, assim, não um lugar histórico qualquer, mas um espaço cênico concebido especialmente para fazer funcionar a peça, permitindo-lhe a maior mobilidade plástica e cênica. [...] a solução, para a peça de Anouilh, é [...] rica arquitetonicamente, dada a variedade de ambientes requeridos pelo texto, desenvolvendo-se tanto verticalmente, quanto horizontalmente. A cor é uma só e neutra, fazendo as vezes de pano de fundo para a beleza cromática das vestimentas. [...] Ainda de outra forma vive o cenário. Do ponto de vista dramático, dá aos atores uma extraordinária riqueza de marcações. As personagens entram e saem livremente, sobem e descem, dispersam-se ou concentram-se, transformando o palco, por esses simples expedientes, numa sala de trono ou num tribunal da igreja, numa casa rústica ou na catedral de Reims. O resultado é uma constante alegria para os olhos. Um espetáculo de extraordinária beleza plástica; um dos mais belos que São Paulo já viu, não se excetuando os das melhores companhias estrangeiras. (PRADO, 11.1954).

A paleta de cores da peça era composta de tons sóbrios, escuros, acinzentados. A atriz Fernanda Montenegro afirmou que: “O cenário de *O canto da cotovia* era acinzentado, era todo cinzento. [...] era como se fosse uma masmorra ou um grande salão de pedra [...] E no final essas luzes todas vinham com música, com tudo” (MONTENEGRO, depoimento, 2006).

Gianni Ratto afirmou que não teve dificuldades espaciais para realizar a estrutura cenográfica no palco do Maria Della Costa. As dificuldades encontradas pelo artista foram de caráter técnico: não havia resistências no sistema de iluminação. Estas resistências foram feitas por Ratto e por Ângelo Urosa, eletricista espanhol contratado por Sandro Polloni, que conduziu a iluminação do espetáculo. O TMDC, a sala mais moderna de São Paulo naquele momento, não contava com alguns recursos técnicos específicos, o que não impediu que o cenógrafo realizasse um espetáculo que, com o uso de uma técnica simples aprendida na Itália, obtivesse como ele mesmo afirmou um “bom aspecto”, inclusive dando a sensação de se ter utilizado uma técnica apurada. A iluminação teve uma importância definitiva neste sentido. Além de criar uma atmosfera dramática através de focos e zonas de sombra, possibilitou a grande mudança do cenário na cena final: a transformação da rude e escura sala de pedra do julgamento em uma catedral iluminada por vitrais, transformação denominada pela historiadora Tânia Brandão¹²⁷ de “efeito catedral”. Encontramos uma única fotografia que permite visualizar a transformação da cena. Através de um croquis aquarelado tive noção do colorido que invadiu a cena e do encantamento que este efeito causou sobre o público. A intensidade e variedade de cores utilizadas neste estudo revelam o quanto a cena se modificou e iluminou através do aparecimento destes vitrais. De acordo com o artista:

Dentro do espetáculo, havia, em termos [...] de cenografia, o que chamamos normalmente por uma trucagem. O cenário era compacto, era aparentemente de pedra. [...] Com uma pintura densa, uma pintura cinzenta, não era realístico, era um cenário, eu diria, poético de certa maneira. [...] No final da peça havia a morte de Joana. E tinha que ser realizada de uma forma que fosse extremamente convencedora, e principalmente que ela entrasse no clima da glória, porque uma personagem diz: “Esquecemos, esquecemos o triunfo de Joana...” a ascensão dela.[...] Eu imaginei, eu supus, que esta Joana D’Arc poderia ficar afinilada (sic) por vitrais... então de repente, como num passe de mágica, o cenário que era, na realidade, uma espécie de sala de pedra, fechada, trancada, onde não entrava o sol, se transformava numa igreja circundada de vitrais...e a Joana enxertada (sic) lá dentro (RATTO, depoimento,1988).

¹²⁷ A Companhia Maria Della Costa foi objeto de tese de doutorado de Tânia Brandão, intitulada *Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa*, defendida na UFRJ em 1998.

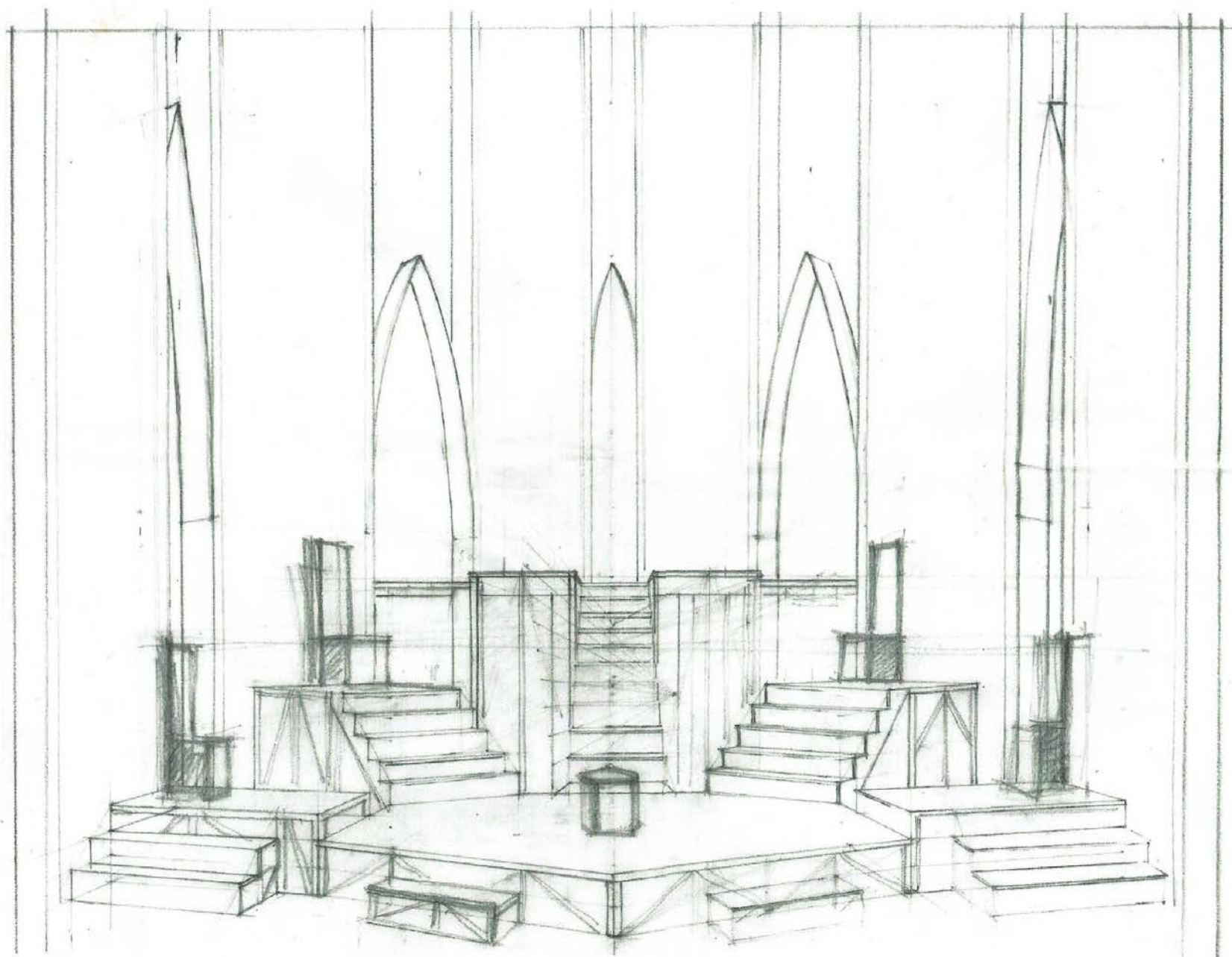


Ilustração 15.

**Perspectiva frontal da cenografia de *O canto da cotovia*.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto**

A técnica utilizada pelo artista foi uma técnica simples: Um tecido leve, pintado de uma determinada maneira, fica compacto com a luz incidindo pela frente, e transparente, se a luz é colocada por trás. Ratto construiu seis trainéis de aproximadamente 30 centímetros de espessura, que foram revestidos de um tecido fino, dos dois lados. Na planta ele definiu estes lados como: *parete* e *vetrata*. O lado que ficava para a cena foi pintado de tons de cinzas, a mesma cor de toda a cenografia, de forma que parecia ser uma parede compacta como as outras. No lado do trainel que ficava para os bastidores, o artista utilizou o mesmo tecido fino (provavelmente um tipo de algodãozinho) com imagens de vitrais pintadas. Refletores colocados nos bastidores foram afinados nestas imagens, e a incidência da luz (de dentro para fora da cena) revelava as imagens dos santos nos vitrais, numa invasão de cores que, iluminadas, ficavam ainda mais vivas. Segundo Maria Della Costa “[...] Eram papéis coloridos, um tipo de celofane, que ele colocava por trás”. O depoimento da atriz gerou a hipótese de que, sobre a pintura no tecido, fosse aplicado um plástico colorido para favorecer a revelação da cor. A pintura destes vitrais foi realizada, como de todo o cenário, por Luciana Petruccelli. A transformação da cena em uma catedral iluminada foi uma idéia poética muito bem sucedida e que causou um impacto grande no público.

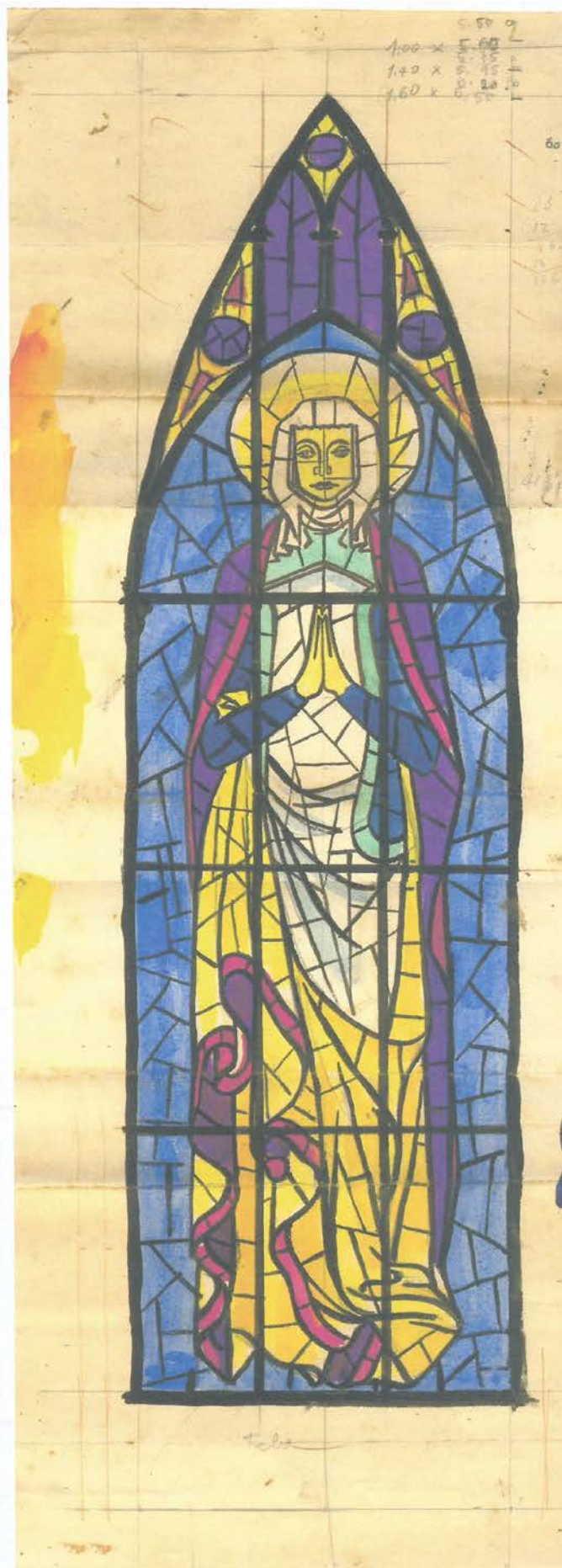
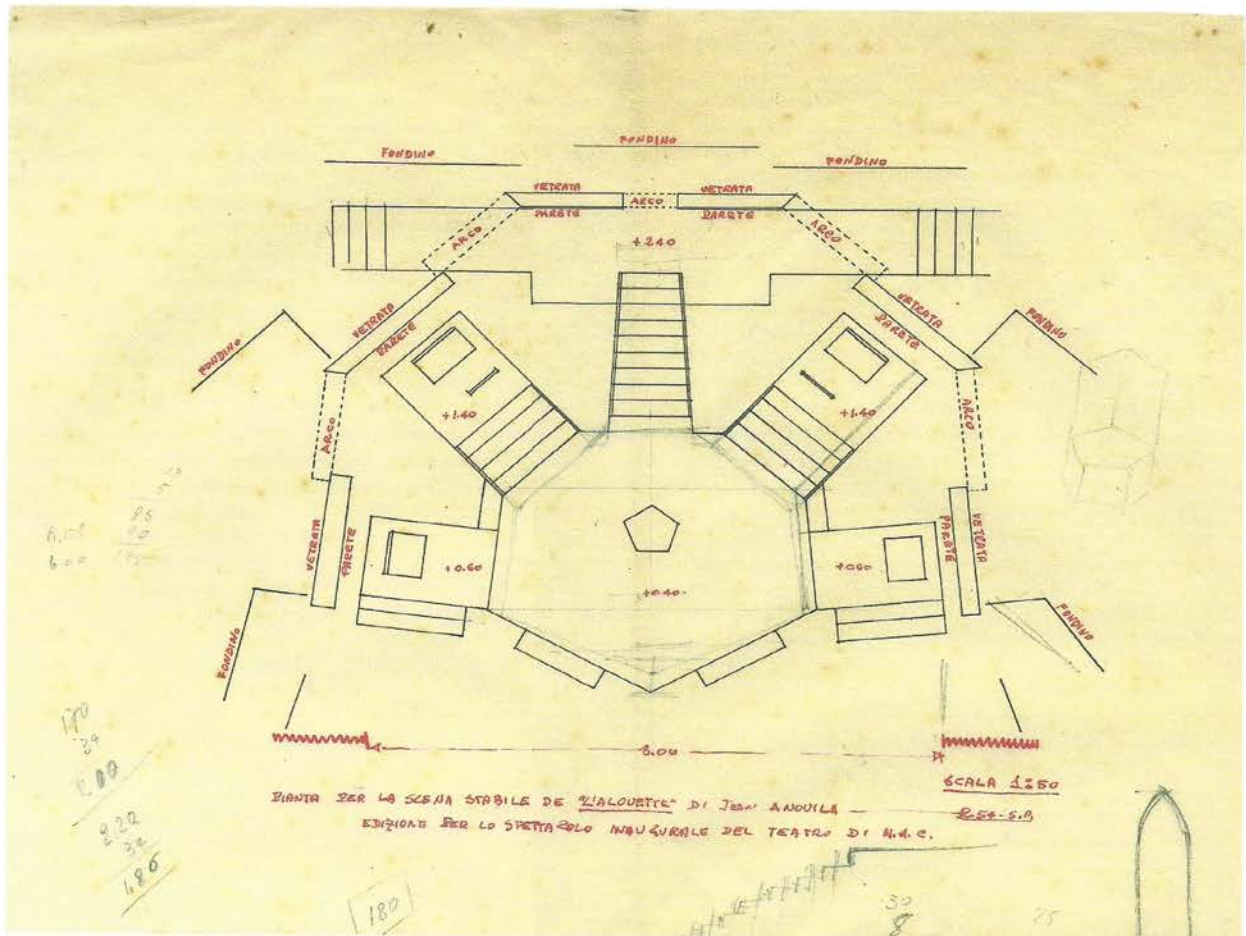


Ilustração 16.

Pintura. Estudo para vitral de *O canto da cotovia*.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto



“Pianta per la scena stabile de ‘L’Alouette’ di Jean Anouilh – R. 54 S.P.
Edizione per lo spettacolo inaugurale del teatro di M.D.C.”

Ilustração 17.

Planta de *O canto da cotovia* com indicações em italiano.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto

Se analisássemos simplesmente a forma, poderíamos inserir esta cena no estilo construtivista, ou de inspiração construtivista. Mais importante do que procurar definir um estilo, é verificar a aplicação, neste trabalho, das teorias que influenciaram o artista e exaltar a unidade da encenação. A concepção cenográfica de Gianni Ratto para *O canto da cotovia* realiza, sob muitos aspectos, as teorias de Edward Gordon Craig sobre o espetáculo. Ratto recusa a opção de uma estética realista e a possibilidade de uma reprodução histórica, orientação perceptível também nos figurinos de Petruccelli, que são inspirados livremente no período medieval. O uso da iluminação como definidora de novos espaços, a utilização de trainéis verticais e a síntese de elementos, que formam uma cena neutra, e justamente por esta característica, apta a receber as exigências do texto, também delatam a influência do pensamento craiguiano. A já citada frase de Craig “Uma obra de arte não pode ser criada se não for dirigida por um pensamento único” encontra na primeira encenação de Gianni Ratto uma correspondência direta: a unidade alcançada pelo artista neste espetáculo foi afirmada em todos os depoimentos colhidos e em todas as críticas publicadas sobre a peça, e é perceptível na própria concepção da cenografia, subordinada as falas, ao gestual e movimentação dos atores e as exigências do texto. O artista concebeu um espaço que revela o clima dramático e insere, tanto atores como espectadores, em uma atmosfera poética.



Ilustração 18.

O canto da cotovia – Cena final
FUNARTE/ Centro de Documentação

46 - O ESTADO DE S. PAULO - 5 DE MAIO DE 1955

VAMOS AO **TEATRO**



★
SANDRO APRESENTA

O NOVO AUTOR

Jorge Andrade

COM A
PEÇA



direção de
GIANNI RATTO

ELISIO ALBUQUERQUE
FERNANDA MONTENEGRO
MONA DELACY
MILTON MORAIS
SERGIO BRITTO
WANDA KOSMO

Figurinas
de Luciana
Petrocelli

TEATRO
**MARIA
DELLA
COSTA**

ESTREIA AMANHÃ

às 21-hs - às 20.00
Vesp., Sáb. e Dom. - às 16-hs

R. PAIM - ESQ.
9 DE JULHO
FONE 36-0777

NÃO PERCAM!

AMANHÃ

AVANT-PREMIÈRE DE GALA

Da peça **A MORATORIA**

No **TEATRO MARIA DELLA COSTA**

RESERVEM PELO TEL. 36-0777.

3.3. O primeiro texto brasileiro encenado por Gianni Ratto: *A Moratória*, de Jorge Andrade.

3.3.1. A escolha do texto

A montagem de *A Moratória* está inserida nesta pesquisa por ser o primeiro texto brasileiro que Gianni Ratto dirigiu e concebeu a cenografia. A peça foi encenada por sugestão do próprio, que demonstrou uma preocupação com o autor nacional e procurou, desde o momento de sua chegada ao país, conhecer a dramaturgia brasileira. Ratto sempre afirmou que o teatro só pode existir através de seus autores. Foi através de uma sugestão de Décio de Almeida Prado, que o artista conheceu o trabalho do jovem autor paulista Jorge Andrade¹²⁸ (1922-1984). O dramaturgo tinha sido aluno da Escola de Arte Dramática e mostrado *A Moratória* aos professores, que perceberam o seu talento. Gianni Ratto gostou do texto de imediato:

Quando eu li a peça, eu reconheci [...] muita gente da minha terra, da Ligúria... Há uma afinidade muito grande entre a dureza, a asperidade do Jorge e do mundo dele, com o mundo da Ligúria, onde as pessoas são trancadas, onde há convenções e reacionarismos muito fortes, onde há uma postura machista muito grande. [...] Onde há níveis de sensibilidade e de riqueza humana que não têm limites, como acontece também aqui. Quando eu li a peça, eu me reconheci na peça, e eu comecei a conversar com o Jorge Andrade e ele ficou estupefato, [disse:] “Eu não estou entendendo como é que você, que está há um ano aqui, pode compreender o Brasil.” [E eu respondi:] “Não é que eu compreenda o Brasil, é que você compreende o homem. A humanidade, o seu pequeno microcosmo, na verdade, é tão bem compreendido, tão bem identificado, que passa a ser um macrocosmo e eu estou envolvido nele”. Esta identificação fez com que o espetáculo tivesse essa somatória de valores. (RATTO, depoimento, 1988).

A Moratória foi a primeira peça de Jorge Andrade encenada. O texto tem suas raízes em um episódio testemunhado na infância do dramaturgo: a perda da fazenda do avô, em decorrência da crise econômica de 1929 e da baixa internacional do preço do café. A peça, dividida em três atos, apresenta uma narrativa estruturada em dois planos: o plano do

¹²⁸ Jorge Andrade é o pseudônimo literário de Aluísio Jorge Andrade Franco, nascido em Barretos, São Paulo. Ingressou na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo em 1940, onde permaneceu por dois anos, interrompendo os estudos para retornar à fazenda de sua família no interior do estado. Volta à capital para estudar na Escola de Arte Dramática em 1951, concluindo o curso em 1954. Durante o período na EAD, Jorge Andrade escreveu seus primeiros textos dramáticos: *O faqueiro de prata* e *O telescópio*, em 1951. A partir de *A Moratória*, o universo do café se torna recorrente na obra do dramaturgo, tornando-o o ficcionista do café. De acordo com Sabato Magaldi (1996) “O nível alcançado pelas obras principais – *A Moratória*, *Vereda da salvação*, *Rasto Atrás*, *As confrarias* e *O Sumidouro* – de ambição artística evidente, assegura para Jorge Andrade um lugar entre os primeiros dramaturgos brasileiros”. O autor faleceu em São Paulo aos 62 anos, deixando uma obra genuinamente nacional, onde traçou um painel histórico do país a partir da visão paulista.

passado e o do presente, oferecendo maiores possibilidades visuais e sugestivas à encenação. Nestes dois planos temporais, separados por aproximadamente três anos, a ação dramática se desenvolve em um ritmo dinâmico e apresenta simultaneidade de cenas em alguns momentos. O espaço da ação, tanto em 1929 como em 1932, localiza-se no interior de uma residência familiar: a fazenda de café centenária, no passado recente e, no plano do presente, a casa simples na cidade. O trecho trata da decadência que atingiu a sociedade cafeeira no final da década de 1930, através da saga de uma tradicional família de agricultores paulista. Verificada a crise, a família é obrigada a deixar a fazenda e, entre a perda temporária e a inevitável perda definitiva da propriedade, as personagens transitam entre sentimentos de esperança, desajuste, nostalgia e desolação, à frente do caráter irremediável da situação, sublinhada pelo autor de forma a ser percebida pelo público desde o início da representação.

Sábato Magaldi sintetizou o texto e a encenação de 1955 com muita propriedade:

Jogando com os planos do presente (1932) e do passado (1929), Jorge não fez do seu segundo mero *flashback* ilustrador do drama final. A maestria técnica era tão admirável que, na dinâmica do texto, frequentemente um episódio de 1932 parecia preparar o que ocorreu em 1929. O cenário, dividido diagonalmente em duas partes, correspondendo à opulenta fazenda de café do passado e à modesta casa na cidade do presente, sugeria a paralisação do tempo numa realidade superior e esmagadora. Na simultaneidade retratada, uma cena de hoje tanto pode sugerir o acontecido há três anos e mostrado cronologicamente no palco, depois, como a esperança vã de ontem encontra superposto o comentário irônico de agora. Formalismo jurídico não trouxe o benefício da moratória ao fazendeiro, selando de maneira irremediável a sua decadência (MAGALDI, 1998: 44).

A estreia do texto inédito de Jorge Andrade é representativa de uma importante conquista para o teatro nacional, por romper a barreira imposta aos dramaturgos brasileiros e abrir a porta para outros autores. O movimento de valorização dos textos dramáticos nacionais tinha contado com iniciativa de Ziembinski, ao lançar o então desconhecido Nelson Rodrigues em 1943, com *Vestido de Noiva*. Gianni Ratto deu a sua contribuição ao lançar Jorge Andrade com *A Moratória*. Sandro e Maria Della Costa

empresaram a montagem no Teatro Popular de Arte, que revelou e reconheceu o mérito de Jorge Andrade através de diversos prêmios obtidos pelo dramaturgo¹²⁹.

Sábato Magaldi (1998) localiza justamente no apoio à dramaturgia nacional, a importância desta encenação para o Teatro Brasileiro, reconhecendo a “visão” e ousadia de Gianni Ratto e Sandro Polloni, por terem acolhido o texto e levado a cabo a sua realização.

O arrojo da iniciativa do Teatro Maria Della Costa se torna mais patente se lembrarmos que se trata de um dramaturgo brasileiro, geralmente visto com desconfiança pelas companhias profissionais e pelo público; de um estreante na prova do palco, cujo êxito não pode ser prejudicado; e de uma empresa que se inicia em casa própria, sem dispor ainda de estabilidade contra quaisquer riscos. (MAGALDI, 1998: 57).

Reproduzo a seguir parte do texto escrito por Gianni Ratto para o programa da peça:

O medo maior que eu tinha, quando pensava na necessidade de encenar peças de autores brasileiros, era justamente o de não conseguir me ligar em profundidade a uma linguagem porventura excessivamente presa a motivos e razões exclusivamente regionais e nacionalistas. Tinha medo, em suma, de não conseguir encontrar uma linguagem comum, independente da língua do país. Lendo *A Moratória*, ao contrário, percebi logo que as palavras de Joaquim, Lucília, Marcelo, eram as palavras da minha gente e podiam pertencer a qualquer pessoa de qualquer nacionalidade. O tema também comum a nós e o assunto – ligado a um acontecimento da história econômica do Brasil – era coincidente a nossa história de homem de hoje, vivendo uma crise de ordem moral da qual com muito esforço somente agora, há dez anos da guerra, conseguimos sair. A história de todos os dias que se desenrolam uns iguais aos outros; o desejo amargo de nos compreender sem conseguir realizá-lo; a história cotidiana das horas que se repetem no meio de uma vida que caminha por sua conta; os gestos que não podem ser repetidos e que quereríamos conservar; a legitimidade dos direitos de cada geração e o conflito que a posição de uma e o desenvolvimento de outra determina; a resignação e a rebelião, o amor e o desejo do amor que nos liga e nos divide; o bom senso que volta a ser teimosia e os *elans* que se transformam em revolta autêntica – todas estas coisas e todas as outras que animam as personagens desta peça, são a história de nós mesmos e é fácil reconhecer neles nossos pais, nossos amigos. A comoção que deriva é, portanto, autêntica, e não podemos deixar de participar da vida deles que, enfim, é a nossa mesma vida, repito, a nossa modesta e amarga história de cada dia, de cada hora. (RATTO, 1955).

¹²⁹ Jorge Andrade ganhou com *A Moratória*: o “Concurso da Rádio Jornal do Brasil”, o “Prêmio de Melhor Autor” pela Associação Paulista de Críticos Teatrais (A.P.C.T.) e o Prêmio Saci 1955 de “Melhor Autor Nacional”. (Fontes: *Jornal O Estado de São Paulo*, 01.12.1956, p. 7-8; e *Jornal do Comércio*, 30.07.1964).

3.3.2. A montagem

A *Moratória* estreou no dia 06 de maio de 1955, no palco do Teatro Maria Della Costa, em São Paulo. A peça foi encenada sem a presença de Maria Della Costa. Segundo afirmação do diretor em depoimentos (1976 / 1988), o texto não oferecia um papel para a primeira atriz da Companhia, e Ratto sugeriu a Sandro Polloni o nome da então desconhecida atriz Fernanda Montenegro para o papel principal. Maria Della Costa cedeu o lugar de dona do Teatro e dona da Companhia para que Fernanda Montenegro fizesse o primeiro papel. Sobre o assunto, declarou a atriz carioca:

[...] Eu sou grata ao Gianni porque ele me viu para aquele papel e me deu a chance dessa personagem. Ele já tinha trabalhado comigo em algumas coisas [...] e me viu no papel. E me deu mão forte no elenco. A Maria por sua vez, dona absoluta daquilo tudo, poderia ter dito: “Ah não! Então eu não faço a peça!”. [Mas] não. [Eles] fizeram a peça [...] e foi um grande ganho para a Companhia como prestígio, não foi um estouro de público, mas foi um sucesso de público [...] foi uma comoção de caráter dramático e também de linguagem cênica [...] era uma coisa brasileira. (MONTENEGRO, depoimento à pesquisadora, 2007).

Quando Ratto sugeriu a montagem da peça de Jorge Andrade, já pensando em Fernanda Montenegro para interpretar a personagem principal, Maria Della Costa cedeu o papel e aproveitou a pausa no trabalho para fazer uma operação na garganta. Gianni Ratto afirmou:

Quando eu li *A Moratória*, o primeiro rosto que eu vi na minha frente, para fazer a Lucília, tão representativa da peça do Jorge, tão voluntariosa, foi exatamente a Fernanda [...] porque ela carregava uma dimensão, um potencial dramático de sofrimento... [...] Eu senti que a Fernanda era a pessoa mais indicada, a pessoa mais exata, entre as atrizes que eu conhecia, para fazer este papel. (RATTO, depoimento, 1988).

Lucília é a filha do fazendeiro Joaquim e de sua esposa Helena. A moça é a única personagem que enfrenta a nova situação financeira da família de maneira realista: sustenta a modesta casa com os ganhos alcançados através de seu trabalho de costureira, ofício aprendido como um capricho, nos tempos em que a crise ainda não havia sido revelada. Moça batalhadora e orgulhosa, concentra as forças frente à nova realidade, servindo como um pilar para a mãe, mulher bondosa e esposa obediente, e o pai, fazendeiro tradicional que não se adapta às mudanças e à vida na cidade. Completando o núcleo familiar está Marcelo, o filho do casal e irmão de Lucília, que apresenta todos os problemas psicológicos e sociais advindos da perda da fazenda e conseqüentemente do

status. O rapaz, embora desgostasse do trabalho no campo, também não se ajusta à nova e urgente necessidade de trabalhar na cidade. Completam o quadro as personagens Olímpio, advogado e pretendente de Lucília, e Elvira, a abastada irmã de Joaquim, que não o ajudou a salvar as dívidas no momento oportuno e pretende ajudar a família através de doações de alimentos e pagamentos pelos serviços de costura feitos pela sobrinha. Segundo crítica de Magaldi¹³⁰ (1955): “As personagens, embora autênticos tipos do interior, encarnam problemas universais, que lhes permitem ser reconhecidas pelas mais diferentes plateias”. A obra de Jorge Andrade reflete sobre os aspectos sociais, morais e psicológicos originados pela crise no setor cafeeiro em São Paulo. A decadência dos aristocratas do café representa o fim de uma sociedade calcada no poder patriarcal ocasionando uma modificação nos valores tradicionais da mesma. Jorge Andrade trata destas modificações sociais a partir de um núcleo familiar que está sofrendo, também, um conflito de gerações. Décio de Almeida Prado (1917-2000), afirmou, em entrevista à *Revista Veja*, que a encenação de Gianni Ratto foi “o grande espetáculo brasileiro”.

[...] A *moratória* foi um espetáculo que me tocou muito, até porque toda a peça, para ser boa, precisa tocar em quem a assiste. Ali havia a emoção estética, de uma apresentação que confrontava no palco presente e passado, antes e depois da crise de 1929. Além disso, a peça fala da decadência das famílias que tinham fazendas de café e faliram, o que aconteceu com o avô de Jorge Andrade. (PRADO apud LEITE, 06.1987).

Fernanda Montenegro, em depoimento à esta pesquisa, afirmou que as mudanças de cena em *A Moratória* eram tão rápidas, que levavam o público a imaginar que a peça contava com dois elencos: “Era um redemoinho, a gente saía por uma porta e entrava pela outra enquanto dizia uma fala. Então ia para um canto, ia mudando de roupa, e entrava em cena de novo...”.(MONTENEGRO, 2007).

A identificação surgida entre Gianni Ratto e a peça de Jorge Andrade, e a compreensão, por parte do diretor, de um sentido universal no texto, favoreceu, segundo Ratto (1988), um clima de trabalho “afinado, apaixonado e dolorido” que resultou em uma encenação marcante e inesquecível.

De acordo com Yan Michalski¹³¹ o texto conquistou, três dias depois da estreia, o Prêmio *Jornal do Brasil*. Uma notícia encontrada no *Jornal do Comércio* em 30.07.1964, de autoria de Luiza Barreto Leite, completa a lista de prêmios obtidos por *A Moratória* em

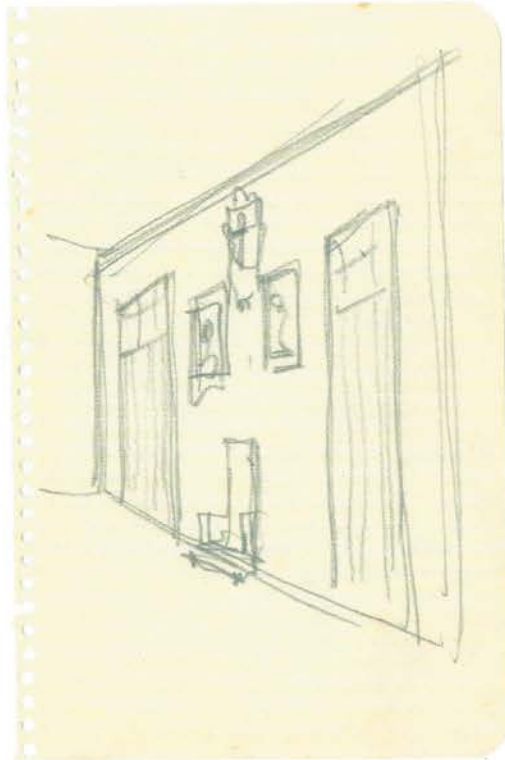
¹³⁰ Ver anexo n.7.

¹³¹ Em reportagem publicada pelo *Jornal do Brasil*, em 09/07/1964. A notícia reproduz extratos das críticas publicadas por ocasião da pré-estrela, em 1955.

1955: Prêmio Saci 1955 (Melhor Diretor e Melhor Cenografia para Gianni Ratto; Melhor peça nacional); Prêmio da Revista Teatro Brasileiro; e Prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (Melhor Autor).



Ilustração 20. Estudos p/ *A Moratória*. 04 rascunhos à lápis em bloco pequeno. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto



3.3.3. Análise da concepção cenográfica

A cena de *A Moratória* se passa nos interiores das residências da família de Joaquim, simultaneamente na fazenda (plano do passado) e na cidade (plano do presente). O caráter realista do cenário é confrontado com a alternância entre os tempos da ação e a coexistência das duas casas, em uma concepção espacial que possibilitou aos atores a realização das rápidas mudanças de “tempo e espaço” exigidas pelo texto.

Gianni Ratto passou uma semana com Jorge Andrade na fazenda da família deste, em Barretos, onde conheceu e se inteirou dos elementos característicos de uma propriedade rural paulista. O grande trabalho do cenógrafo foi a pesquisa histórica para a ambientação da peça, que incluiu a realização de uma sequência de fotografias da paisagem campestre, de fachadas e interiores de residências e dos afazeres rotineiros da fazenda. A preocupação com os elementos de cena – mobiliário, objetos de parede, luminárias etc., pode ser percebida por esta pesquisa fotográfica e pelos desenhos humanizados realizados pelo artista.

Ratto concebeu uma cenografia de gabinete, onde o espaço é dividido diagonalmente em dois ambientes: à esquerda do público, em um nível elevado vinte centímetros do piso do palco, se localiza o “plano do passado”, um cenário de interior que remete à casa bem mobiliada de uma fazenda tradicional paulista; e à direita do público, no mesmo nível do palco, localiza-se o “plano do presente”, indicando através de objetos simples, o interior de uma modesta residência na cidade. Para delimitar este espaço no piso, diferenciando o assoalho da residência do assoalho do palco, o cenógrafo utilizou uma lona, que recebeu pintura reproduzindo o desenho de um piso formado por tacos de madeira.

Em uma coluna projetada exatamente na divisão dos dois planos, a presença estratégica de um galho seco de jabuticabeira simboliza a esperança de retorno às terras da família. As personagens fazem muitas referências a este elemento simbólico. Em uma cena da peça, filha e pai mantêm o seguinte diálogo:

Lucília: Ele vai voltar conosco, não vai, papai?

Joaquim: Se você visse como estava florido quando eu trouxe da fazenda! Uma jabuticabeirinha que parecia doente e, de um dia para o outro, ficou branca de flores. Bastou chover.

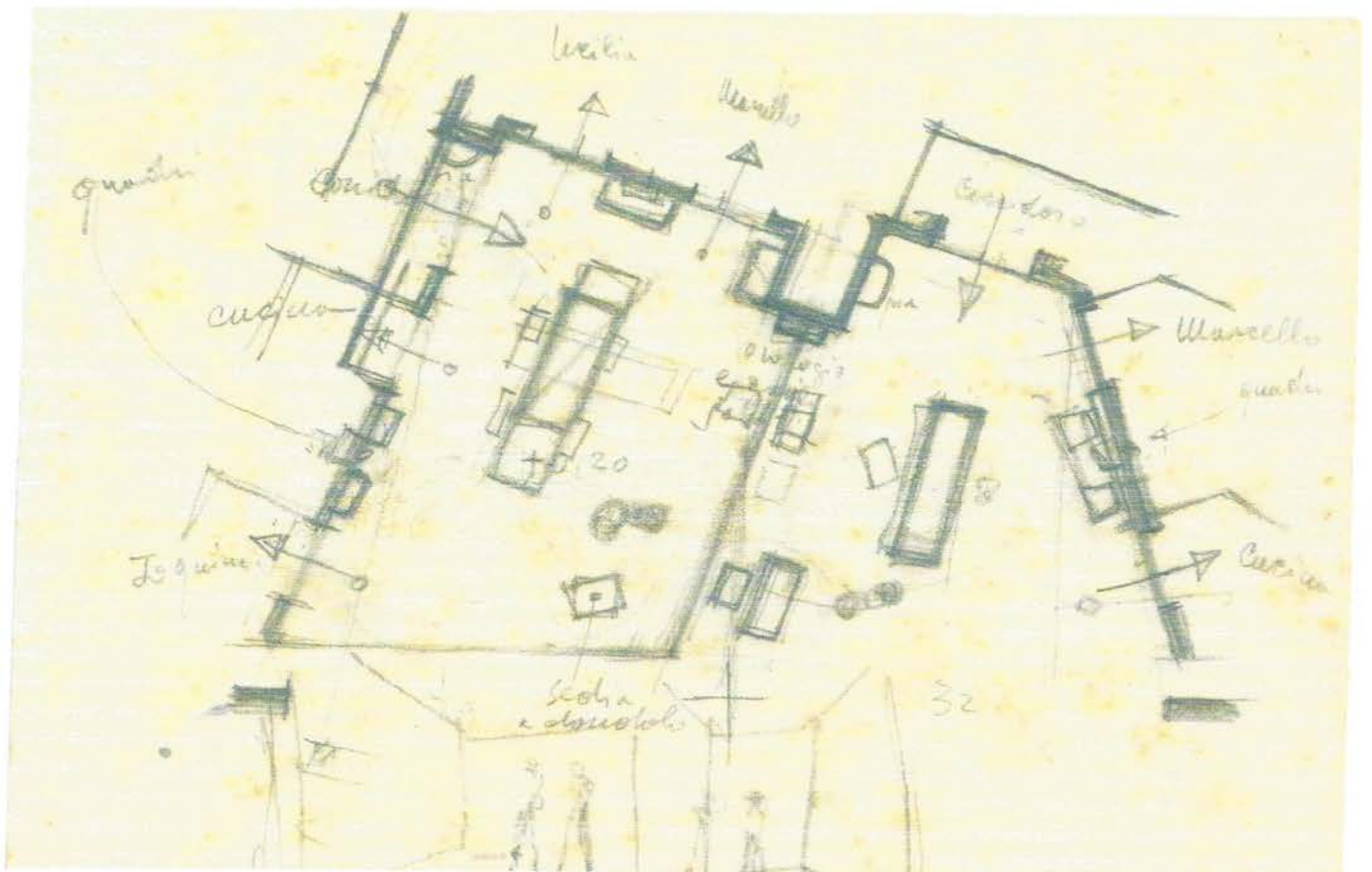
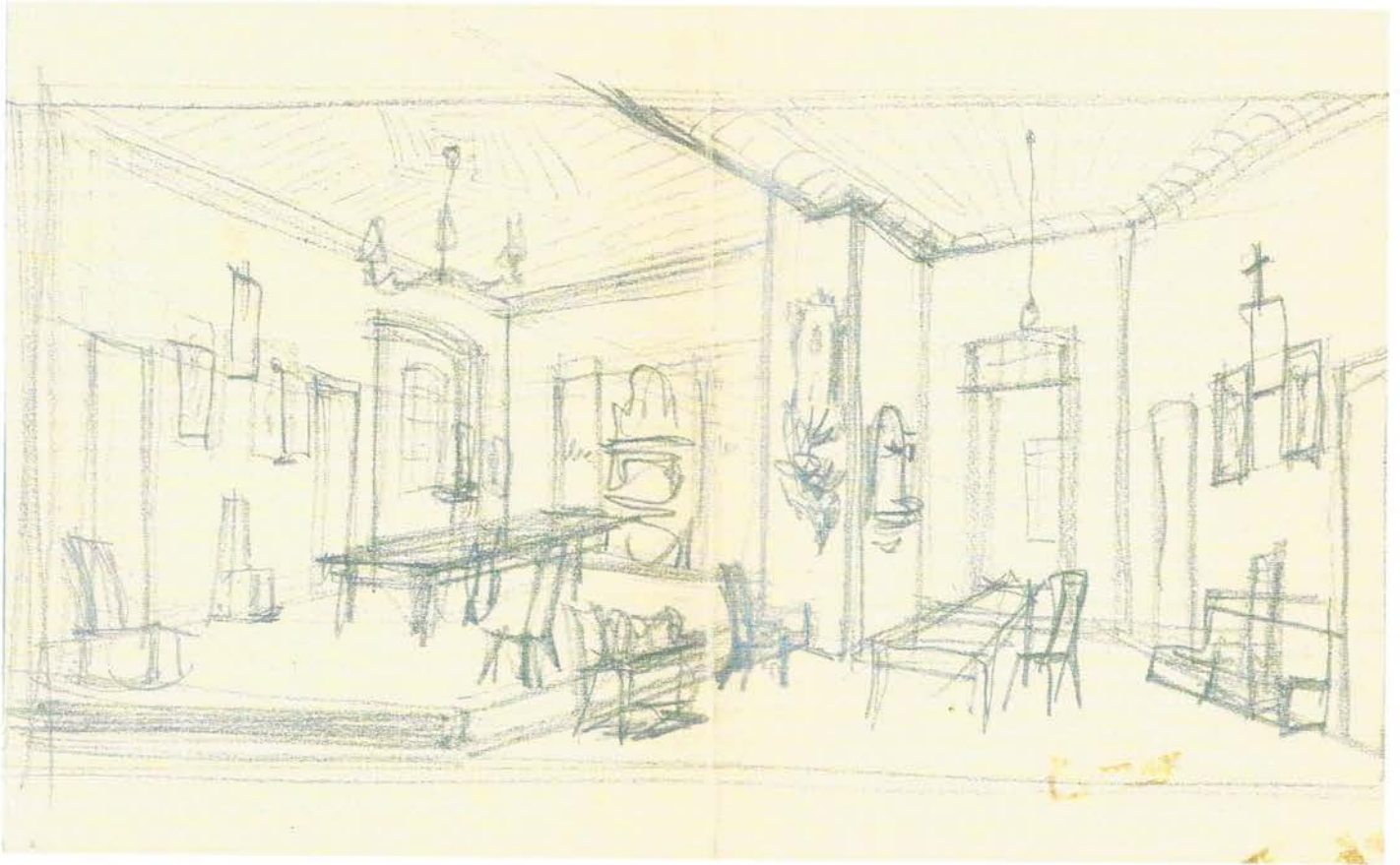


Ilustração 21.

Estudos p/ *A Moratória*. Perspectiva e planta.
 Grafite sobre papel manteiga.
 Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto

Além da citada variação de níveis, a diferença do estilo das portas e sua altura também contribuiu para definir espacialmente os dois planos. Nos primeiros esboços desenhados por Ratto, pode-se observar a intenção do cenógrafo de utilizar, na fazenda, elementos arquitetônicos presentes no estilo colonial brasileiro, especialmente o uso de vergas em arco e janelas com a parte superior na característica forma de uma semi-elipse. A opção final do artista foi colocar, na casa da fazenda, portas mais trabalhadas do que as da casa da cidade: mais altas, apresentam vidros na sua parte superior, contrastando com a rusticidade das portas escolhidas para a casa do presente. Para delatar através da cenografia a decadência financeira da família na nova morada, o cenógrafo elegeu objetos de cena modestos para compor a ambientação, em oposição aos móveis de estilo¹³² que compõem o ambiente da fazenda. Também a cor das paredes, pintada em um tom mais claro no plano do passado, contrastando com o tom escurecido do plano do presente, colabora para a percepção da difícil situação da família na casa da cidade.

A cena se inicia com esta cenografia ocupando toda a largura da boca de cena do palco do TMDC. O gabinete é formado por três paredes principais, todas com aberturas para portas. Tapadeiras dispostas em “L” no fundo de cada um dos ambientes indicam a continuação da residência, e servem ao mesmo tempo como defesa¹³³ e acesso aos bastidores. Ao fundo do palco, provavelmente em uma das últimas varas de cenografia, Gianni Ratto colocou um pano de fundo neutro, também com o propósito de impedir a visão, pelo público, da parede do fundo do teatro, quando abertas as portas do “quarto de Lucília” e do “quarto de Marcelo”, no passado, e através da “janela do corredor”, no presente. Com a obrigação de deixar a casa, a família cobre com um pano o lustre da sala, um ato simbólico de preservação do bem e esperança de retorno à casa. Ao saírem como se fossem se ausentar apenas temporariamente, elegem somente alguns objetos para levarem consigo: dois quadros com as imagens do “Sagrado Coração de Jesus” e do “Sagrado Coração de Maria”, e o relógio de parede. Estes elementos, obviamente, estão desde o início do espetáculo duplicados, pois “existem” na cena do presente. É interessante notar a sutileza de Jorge Andrade: as personagens escolheram objetos

¹³² No programa de sala original há a indicação do empréstimo do mobiliário, embaixo da ficha técnica, onde está escrito: “Móveis gentilmente cedidos pelo antiquário Saul”. Sandro propaga também “A máquina de costura gentilmente cedida por Mercantil Suissa” e “Fazendas dos costumes da Fábrica Carone S.A.”

¹³³ Termo técnico usado para definir o elemento cenográfico (tapadeiras, trainéis ou pernas de tecido) que impossibilita a visão dos bastidores pelo público. Em livros técnicos de cenografia, traduzidos para a língua portuguesa, encontramos o termo “fundinho” para indicar este elemento.

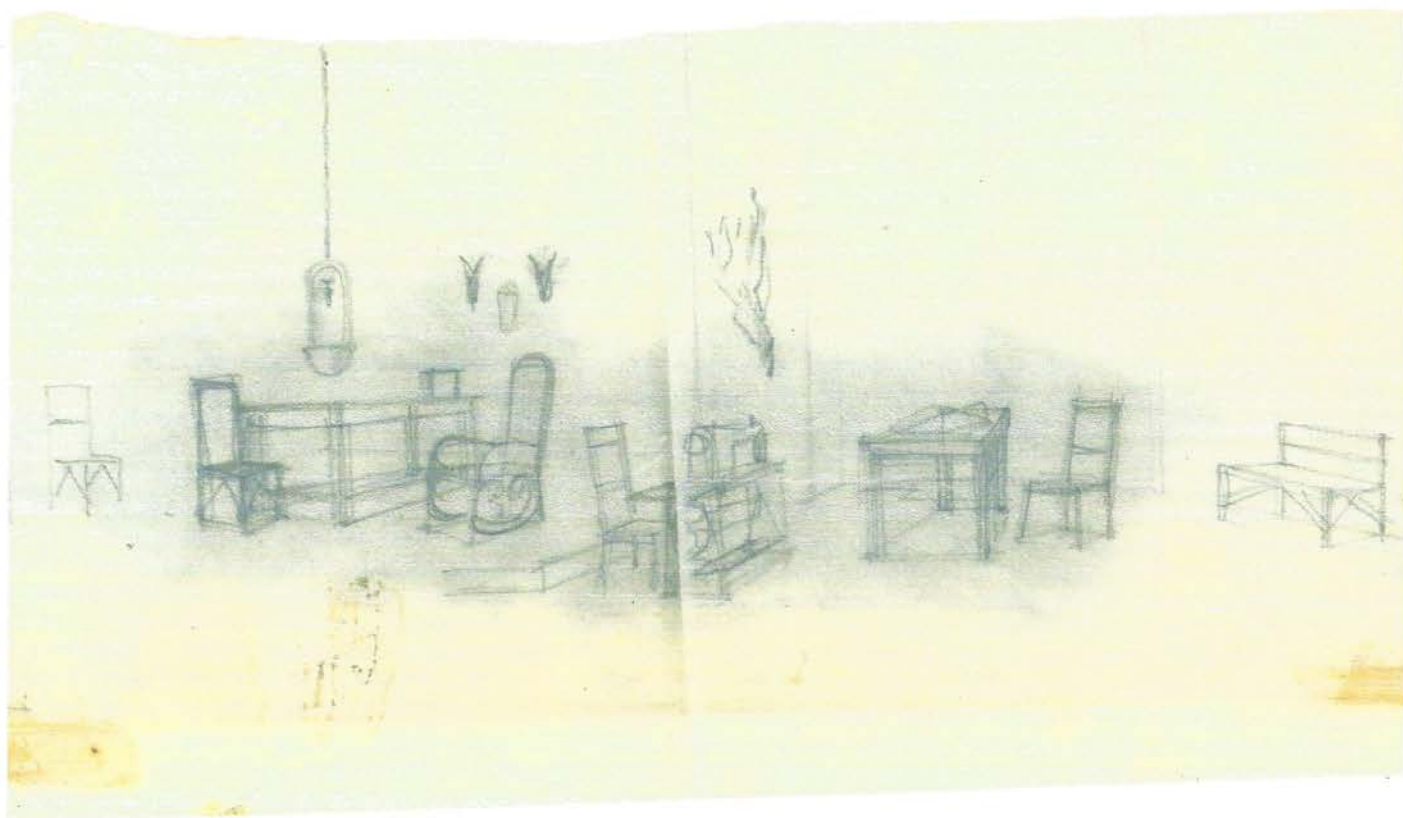
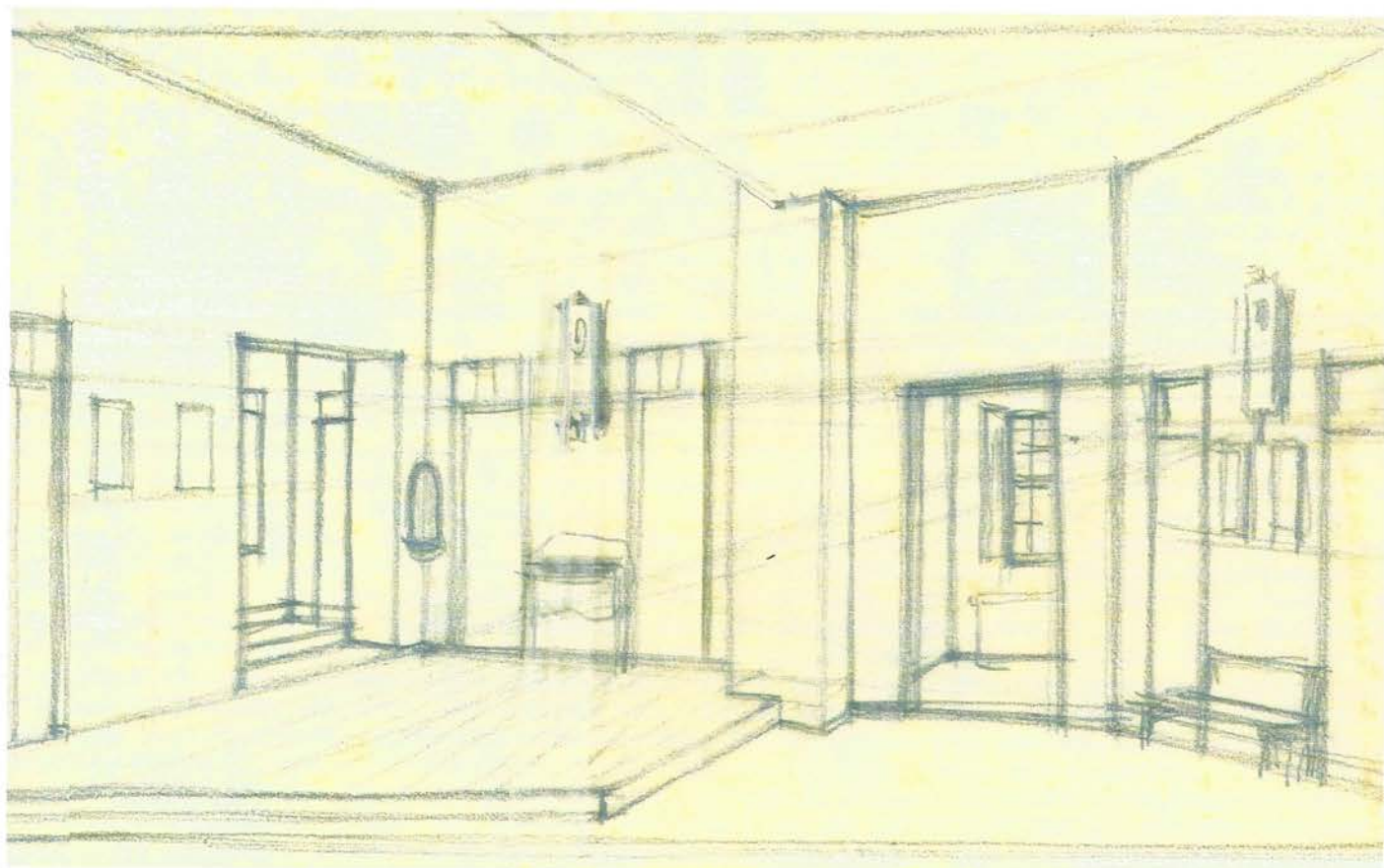


Ilustração 22. Estudos p/ *A Moratória*. Perspectiva e desenho de mobiliário.
Grafite sobre papel vegetal.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto

representativos da fé e do tempo, os únicos fatores que poderiam lhes trazer de volta a fazenda perdida. A partir desta cena as personagens não atuam mais no plano do passado, ficando este, com as marcas dos quadros e do relógio deixadas na parede onde estiveram por anos seguidos pendurados, como uma espécie de tempo parado, um tempo suspenso à espera da moratória.

No espaço do presente, a máquina de costura de Lucília - elemento simbólico do trabalho - foi colocada em primeiro plano, exatamente no meio do palco. O elemento, usado pela personagem principal, representa a única fonte de sustento da família.

Em uma planta feita à mão, sem o auxílio de réguas, Ratto nomeou os locais (em italiano) e rabiscou a movimentação dos atores. Na planta baixa definitiva, desenhada a partir da planta citada, o cenógrafo já nomeia os locais em português e coloca a profundidade do cenário. Os desenhos de Ratto, tanto o projeto para *A Moratória*, como o de *O canto da cotovia*, foram feitos soltos nos papéis, ou seja, o artista não tinha o hábito de desenhar primeiramente a planta do palco, e sobre ela a planta do cenário. A cenografia foi criada a partir de diversos estudos, onde o traço despreocupado e fluído demonstra a intimidade do criador com sua obra, com as necessidades espaciais do texto e com a movimentação dos atores no espaço cênico, revelando mais uma vez a unidade da encenação. A identificação de Ratto com o texto, a troca de impressões e idéias com o autor e o clima de entendimento entre o elenco fez com que esta encenação fosse única, como se todos os seus elementos se encerrassem e se encontrassem dentro de um círculo. O cenógrafo revelou, através desta peça, uma capacidade impressionante de compreensão de uma dimensão brasileira. A cenografia de *A Moratória*, sem ser ousada esteticamente, possui esta grande qualidade: ser exata para a encenação do texto de Jorge Andrade por Gianni Ratto.



Ilustração 23.

Estudos p/ *A Moratória*. Perspectiva frontal.
Grafite sobre papel vegetal.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto

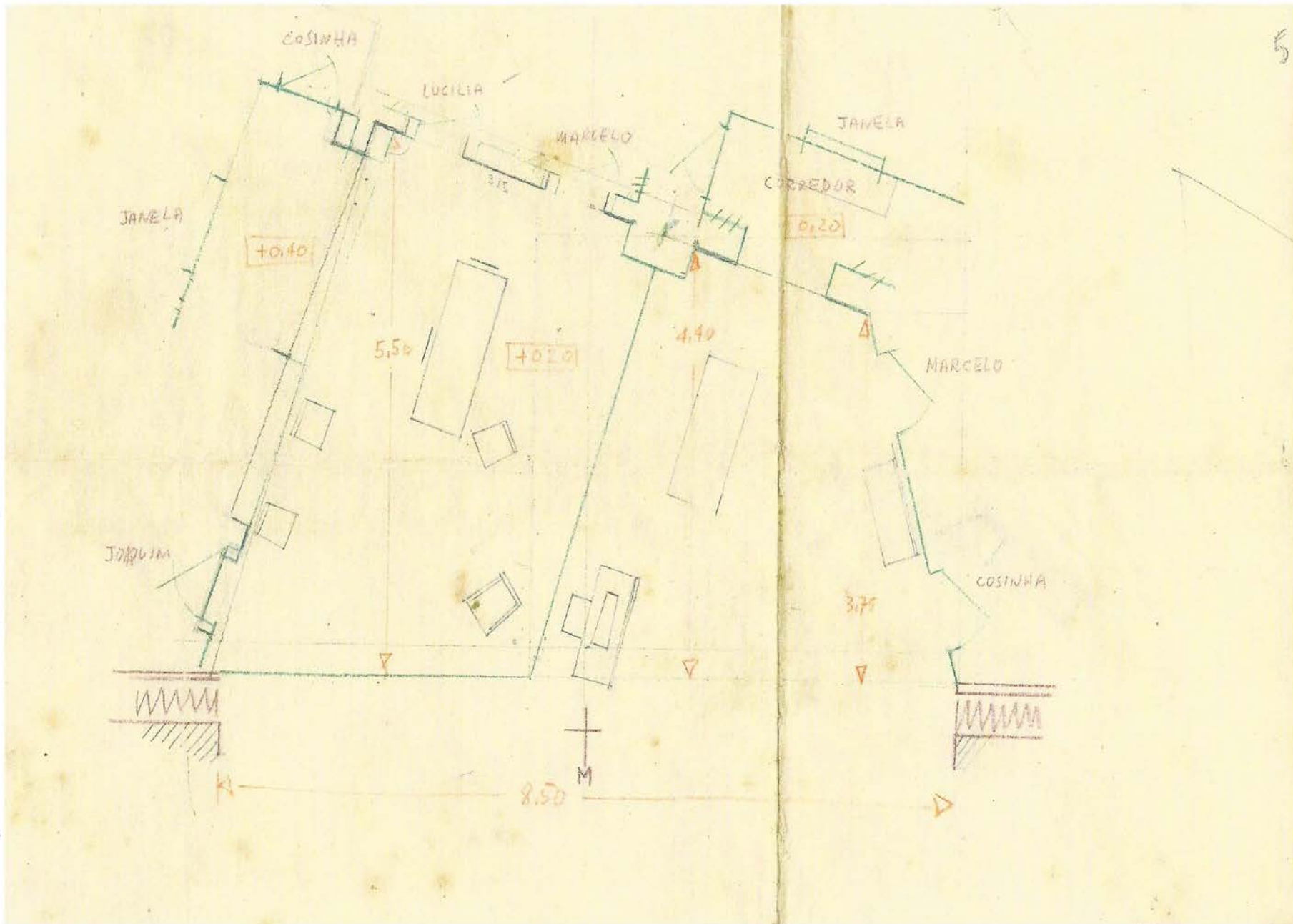


Ilustração 24.

Planta baixa de *A moratória*.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto



Ilustração 25.

Cenografia de *A Moratória*.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto



Ilustração 26.

**02 cenas de *A Moratória*.
FUNARTE/ Centro de Documentação**

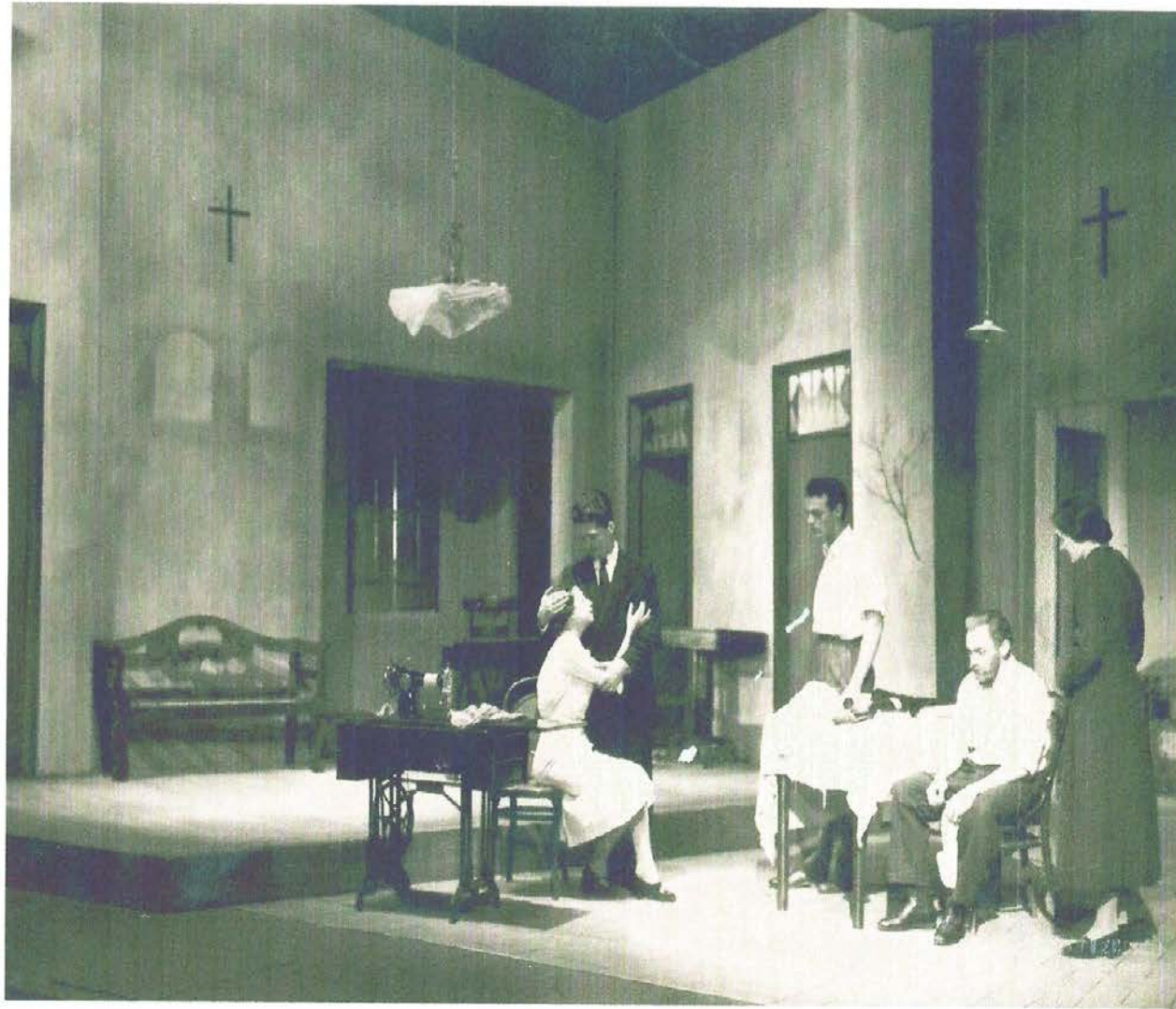


Ilustração 27.

Cena de A Moratória.
FUNARTE/ Centro de Documentação

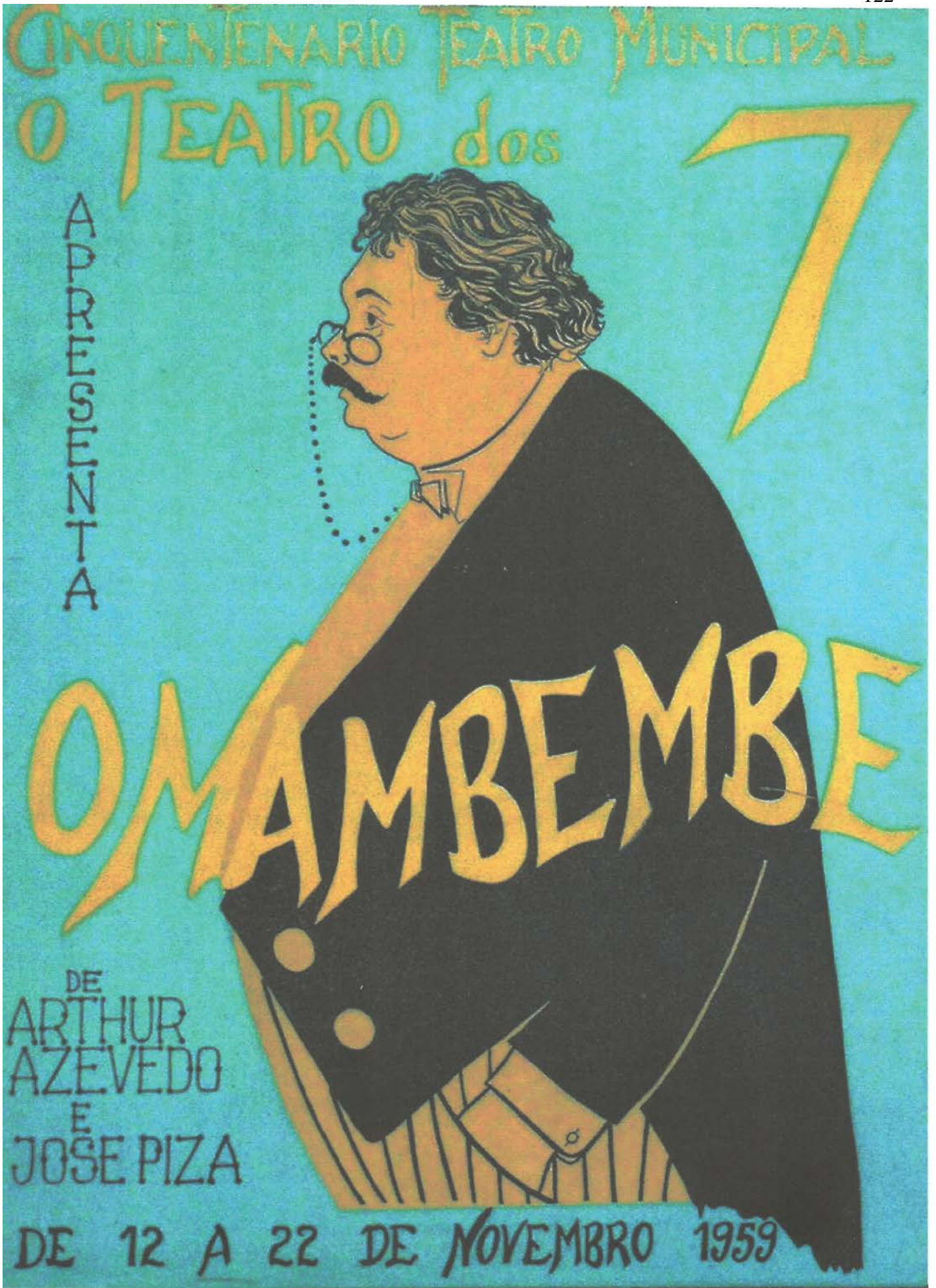


Ilustração 28.

Cartaz original de *O Mambembe*.
FUNARTE/ Centro de Documentação

CAPÍTULO IV – COMPANHIA TEATRO DOS SETE: O MAMBEMBE

4.1. A Companhia Teatro dos Sete

Assim como na Itália, Gianni Ratto nutriu, no Brasil, o desejo de trabalhar em um teatro estável, projeto que desenvolveu por um curto período no final dos anos 1960 no Teatro Novo, conforme citado. A idéia de criar a sua própria companhia, onde pudesse desenvolver um trabalho orgânico e constante, foi posta em prática aproximadamente uma dezena de anos antes do Teatro Novo, também no Rio de Janeiro, com a fundação da Companhia Teatro dos Sete. A sua criação, em 1959, é fruto deste desejo, que o diretor compartilhou com um grupo de atores com os quais tinha criado um vínculo de afinidade artística: Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Sérgio Britto. Tinham trabalhado juntos na Companhia Maria Della Costa, e também no TBC, para onde o elenco se transferiu por ocasião do convite feito por Franco Zampari à Gianni Ratto. O ator Ítalo Rossi integrou-se ao grupo, ao saber do projeto da criação da companhia, através de Fernanda Montenegro¹³⁴.

Após quatro anos no Brasil, o artista retornou à Itália, no final de 1958. Neste período de afastamento e tomada de decisões, manteve correspondência com Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Sérgio Britto, cuja tônica era a vontade de realizar um trabalho em conjunto. Ratto manifestou a sua intenção de regressar ao país, e a idéia tomou corpo, possibilitando o seu retorno. O desejo de criar esta companhia surgiu na época em que os atores e o diretor eram contratados do Teatro Popular de Arte, segundo depoimento de seus fundadores¹³⁵. Fernanda Montenegro afirmou:

Nós nos entrosamos totalmente com os espetáculos que fizemos no Maria Della Costa. [...] Nós já tínhamos [nesta época] um compromisso de fazer um dia nossa

¹³⁴ Os cariocas Sérgio Britto, Fernanda Montenegro e Fernando Torres trabalhavam com Ratto desde a primeira peça encenada pelo artista no Brasil. Em 1956, Sérgio Britto e Ítalo Rossi, o único paulista do grupo (o ator nasceu em Botucatu, São Paulo) participaram do elenco de *A casa de chá do luar de Agosto*, de John Patrick, no TBC. Em 1957, Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Sérgio Britto participaram de *Nossa vida com papai*, de Lindsay e Crouce, também no TBC, dirigida por Gianni Ratto. Os três já tinham atuado juntos, sob a direção de Ratto, na Companhia Maria Della Costa (então TPA), em *O canto da cotovia*, *A Moratória*, *Com a pulga atrás da orelha* e em *A ilha dos papagaios*. No TBC, os quatro atores trabalharam juntos nas seguintes produções: *Rua São Luís, 27 – 8º andar*, de Abílio Pereira de Almeida (1957); *Os interesses criados*, de Jacinto Benavente (1957); *Vestir os nus*, de Pirandello (04.1958); *Panorama visto da ponte*, de Arthur Miller (06.1958); e *Pedreira das Almas*, de Jorge Andrade (11.1958). A peça de Jorge Andrade é a última que fizeram em São Paulo antes da criação do Teatro dos Sete, no Rio de Janeiro, no ano seguinte.

¹³⁵ Fernanda Montenegro (1987) e Sérgio Britto (1985), em depoimentos à Tânia Brandão, e Gianni Ratto (1976) em depoimento ao SNT.

companhia, da maneira que nós pensávamos que ela devia ser. (MONTENEGRO In: BRANDÃO, 2002: 276-277).

Eu considero o primeiro espetáculo do Teatro dos Sete *A moratória*. Assim, na vontade, no pensamento. (MONTENEGRO, depoimento, 2007).

Ainda segundo a atriz, a convivência entre os atores, em uma luta pela sobrevivência que os levava muitas vezes à uma tripla jornada de trabalho, possibilitou o fortalecimento do elo entre ela e seu marido Fernando Torres, com Sérgio Britto e Ítalo Rossi, que viriam a formar o núcleo do Teatro dos Sete. O depoimento de Sérgio Britto para a pesquisa de Tânia Brandão¹³⁶ também é esclarecedor:

[...] o Teatro dos Sete foi formado a partir de sonhos e de conversas entre Fernanda Montenegro, Fernando Torres, Sérgio Britto, Gianni Ratto.[...] O Ítalo Rossi, que ficou conosco, saiu do TBC, onde tinha uma posição ótima, mas saiu porque sonhava com o teatro na televisão que fazíamos para fazer o Teatro dos Sete. O Rio era o lugar natural do Teatro dos Sete, porque aqui é que nós fazíamos o *Grande Teatro* e tínhamos um público enorme. Nós tínhamos nomes individuais, nós valíamos cada um por cada um e não fazendo parte de um grupo apenas, como o TBC ou o Teatro Maria Della Costa. (BRITTO In: BRANDÃO, 2002: 299).

Os atores conseguiram reunir, através do trabalho desenvolvido na TV Tupi¹³⁷, verbas para que o encenador retornasse, para ser co-fundador e dirigir a sonhada companhia própria. O *Grande Teatro Tupi*, programa televisivo do qual os atores participavam às segundas-feiras, não propiciou somente recursos financeiros para iniciar o novo espetáculo, mas permitiu, através do reconhecimento público proporcionado aos atores pela visibilidade do programa, a criação de um momento oportuno para a nova empreitada.

¹³⁶ A historiadora publicou o livro *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, pela editora 7 Letras, no Rio de Janeiro, em 2002, fruto do trabalho de pesquisa apresentado em 1991 na UniRio (Livre-Docência) intitulado: *A encenação brasileira moderna: Teatro dos Sete*. Este capítulo foi escrito a partir do livro citado, complementado por informações contidas em depoimentos de Gianni Ratto, depoimentos especialmente cedidos para esta pesquisa e demais bibliografia referente ao assunto.

¹³⁷ Os atores participavam do *Grande Teatro Tupi*, um programa independente criado por Sérgio Britto para a TV, onde interpretavam grandes textos teatrais ao vivo: fizeram uma retrospectiva do teatro universal e também do teatro brasileiro, partindo de Anchieta até o século XX. Fernanda Montenegro afirmou: “Nós fizemos o *Grande Teatro Tupi* durante dez anos, de 1957, ou de 56, a 1966”. Então, trabalhávamos como loucos, ensaiávamos de madrugada, toda a semana um [novo] texto, direto, ao vivo [...] nós tínhamos então um cachê pequeno porque não era a televisão de hoje, e foi com esse dinheiro que a gente foi sobrevivendo pra poder esperar [não havia certeza] se ele [Gianni Ratto] vinha ou não vinha, e ao mesmo tempo, as primeiras despesas saíam desta nossa caixa. (MONTENEGRO, depoimento à pesquisadora, 2007).



Ilustração 29.

Gianni Ratto retornando ao Brasil em 1959.
FUNARTE/ Centro de Documentação

O nome da Companhia teve sua origem, obviamente, no número de pessoas envolvidas com a sua criação: juntamente com Ratto e os quatro atores citados, formavam ainda o grupo a figurinista Luciana Petruccelli e o radialista e produtor de TV Alfredo Souto de Almeida, que se afastaram do projeto antes mesmo de sua estreia¹³⁸, o que representa, na prática, que o Teatro dos Sete foi uma Companhia, ou um Grupo, como se auto intitulou em algumas ocasiões, formado por cinco pessoas. Fernanda Montenegro (2007) afirmou que a missão do Grupo “era fazer espetáculos, assim, [que ficassem] na memória eterna das pessoas”. Com a possibilidade real de se formar uma companhia, Ratto afirmou: “O mesmo fenômeno que se tinha criado na hora que eu tinha vindo pela primeira vez para o Brasil, o fenômeno reapareceu, mais recrudescido, mais pungente, mais forte”. (RATTO, depoimento ao SNT, 1976).

Com a chegada do diretor, o grupo formou uma sociedade e iniciou as suas atividades no Rio de Janeiro. Ratto exercia as funções de diretor e cenógrafo e o elenco das peças era formado pelo núcleo central da Companhia e atores contratados por este. No programa de sala inaugural, abaixo do nome “Sociedade Teatro dos Sete”, lê-se: Diretor artístico: Gianni Ratto; Organização Geral: Fernando Torres e Alfredo S. de Almeida; e Cenografia e figurinos: Luciana Petruccelli. Ratto omitiu o seu crédito de cenógrafo na organização, para a seguir, na ficha técnica, assumir a direção e a cenografia. Fernando Torres foi assistente do diretor em todos os espetáculos do Grupo, uma posição que já tinha ocupado em *O canto da cotovia*, *Eurydice* e *Nossa vida com papai*, entre outras produções. O desvinculamento de Petruccelli e Alfredo S. de Almeida pode ser percebido no programa da terceira temporada de *O Mambembe*, em Niterói, onde, na apresentação da “Sociedade Teatro dos Sete”, os nomes dos componentes aparecem divididos nas categorias: “Diretor Artístico”, “Senhoras” e “Senhores”. O nome do radialista foi omitido e o de Luciana Petruccelli ainda permanece (em “Senhoras”), porém sem uma função específica.

¹³⁸ Quando o projeto tomou forma, com a possibilidade da montagem do primeiro espetáculo, Luciana Petruccelli, que seria responsável pelo departamento de cenografia e figurinos, não quis retornar ao Brasil, mas colaborou com a nova companhia ao assinar os figurinos da segunda produção: *A profissão da Senhora Warren*, de Bernard Shaw. Alfredo Souto de Almeida estava muito envolvido com suas atividades na televisão e ponderou que não teria o tempo necessário para se dedicar ao grupo, abdicando da sétima figura. A saída dos dois não alterou a denominação da Companhia, que já estava registrada como o Teatro dos Sete, assim como não impediu que seus nomes constassem dos programas iniciais como participantes da sociedade.

A preocupação com a educação não foi esquecida: Durante um período, Gianni Ratto ministrou um curso de interpretação e também um curso de cenografia, vinculado ao Teatro dos Sete. As aulas aconteciam em uma sala no Teatro Ginástico e os atores do Grupo participavam das bancas de admissão dos alunos.

A Companhia produziu nove montagens entre os anos de 1959 e 1966: *O Mambembe*, de Arthur Azevedo (1959); *A profissão da Senhora Warren*, de Bernard Shaw (1960); *Cristo proclamado*, de Francisco Pereira da Silva (1960); *Com a pulga atrás da orelha*, de Feydeau (1960/ 1961); *O Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues (1961/ 1962); *Festival de Comédia* (1961); *O homem, a besta e a virtude*, de Luigi Pirandello (1962); *Mirandolina*, de Goldoni (1964) e por fim *A mulher de todos nós*, de H. Becque (1966), já sem a presença de Ratto, numa direção de Fernando Torres e cenografia de João Maria dos Santos. Colaboraram com os espetáculos do Grupo¹³⁹ os figurinistas: Napoleão Moniz Freire, Luciana Petruccelli, Kalma Murtinho, Marie Louise Nery e José Ronaldo.

Ratto esteve à frente do Teatro dos Sete, como diretor absoluto¹⁴⁰, durante um período de seis anos. A companhia se dissolveu em 1966, mas o diretor se desligou do grupo após a montagem de *Mirandolina*, em 1964. Fernanda Montenegro depôs sobre o fim da Companhia:

Os grupos têm um tempo de duração. Depois [desse tempo] eu acho que se esgota o frescor do encontro. Acho que nós tivemos muita cabeça em ter coragem de parar. E paramos. Ainda tínhamos muita dívida, a parte que o Ratto devia na sociedade ele pagou. Eu, Sérgio, Ítalo e Fernando fizemos um espetáculo. Em quatro meses saldamos a nossa dívida. [...] Aí, o Ítalo saiu, foi fazer outra companhia. Eu, Sérgio e Fernando continuamos ainda. Mas em 66, depois do Pinter, Sérgio foi para São Paulo, nós fomos junto, o Sérgio já não estreou o Pinter, Fernando e eu ficamos. E a partir daí Fernando começou a empresar sozinho e nós fizemos um repertório bastante importante. E cada um a seu modo fez o seu repertório importante. Eu lamento que a gente tenha secado, mas secamos no fazer, secamos porque fizemos muito. (MONTENEGRO, depoimento, 2007).

A impressão da atriz sobre o período final do Teatro dos Sete é muito próxima à do diretor, manifestada em depoimento¹⁴¹:

¹³⁹ As fichas técnicas simplificadas das produções do Teatro dos Sete estão no anexo n.4. As fichas técnicas completas podem ser observadas no já citado livro *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*, de Tânia Brandão.

¹⁴⁰ Com exceção de *O Beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, que foi dirigida por Fernando Torres, Gianni Ratto dirigiu todas as peças do Teatro dos Sete até 1964.

¹⁴¹ Neste depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro, Fernanda Montenegro e Fernando Torres foram entrevistadores, ao lado de Aldomar Conrado. Doze anos após o fim do Teatro dos Sete, o encontro

[...] Terminamos com uma *Mirandolina*, muito sofrida, muito debatida, problemáticas pessoais intervindo no meio do trabalho... E é um fenômeno muito curioso: quando um grupo trabalha como nós trabalhamos, chega a um determinado momento que satura. Há uma saturação pessoal e uma saturação de idéias, inclusive. Há a exigência de respirar de forma diferente. Para os atores, para os diretores, para os autores... a um certo ponto o grupo se dissolve por exigências muito profundas. Claro, o Grupo dos Sete tinha problemas econômicos muito graves, mas eles nunca teriam sido suficientes para fazer com que o grupo se dissolvesse. A meu ver, o grupo se dissolveu porque tanto Fernanda, como Fernando, como eu, possivelmente tenhamos sentido que era o momento de tomar outros rumos. Cada um catar o seu caminho. Porque a saturação – eu uso a palavra saturação com uma certa consciência, dos valores e [...] também da repetição de um certo ritmo de trabalho fez com que, a um determinado momento, cada um sentisse a necessidade de respirar de forma diferente. [...] Não é um problema de divórcio, não. É um problema mesmo de exigência de novas dimensões. (RATTO, depoimento ao SNT, 1976).

O amadurecimento artístico dos atores, discordâncias em relação ao repertório proposto por Ratto, acúmulo de dívidas e mudanças no panorama político nacional (sobretudo a partir da renúncia de Jânio Quadros), aceleraram o desgaste natural provocado por um intenso e criativo trabalho em conjunto, determinando o fim da Companhia.

4.2. O Mambembe, de Arthur Azevedo e José Piza

4.2.1. A escolha do texto

Quando Gianni Ratto retornou ao Brasil para dirigir o Teatro dos Sete, o Grupo ainda não tinha uma peça definida para a primeira produção. Ratto era defensor da idéia de que o repertório da nova Companhia deveria priorizar a encenação de textos nacionais, de acordo com o seu pensamento de que “sem dramaturgia brasileira não se tem teatro brasileiro”, exposto em diversos depoimentos e entrevistas.

Eu sempre me preocupei [...] em falar com a linguagem do lugar onde eu estou. Esta história de conviver com o país implica em uma série de aspectos; o teatro só pode ser válido se também os atores representam, entende, na forma e nas capacidades, nas possibilidades que eles têm. Impor uma forma de representação italiana, polonesa, alemã ou francesa, é um erro gravíssimo. Pode servir como escola, no sentido de dar determinadas bases, há um aspecto técnico do trabalho que é plenamente válido, mas a resultante final tem que ser uma transferência desses valores técnicos para as potencialidades do lugar, do ator e, no caso, dos autores. (RATTO, depoimento ao SNT, 1976).

A integração do artista com a cultura brasileira, colaborou para que as encenações de textos nacionais realizadas por ele tivessem uma visão interna e não um olhar estrangeiro sobre a nossa realidade. Este foi um dos fatores que chamou a atenção da crítica na montagem de *A Moratória*: a brasilidade contida no espetáculo. A consagração alcançada por Gianni Ratto com *A Moratória* irá se consolidar, cinco anos depois, na bem sucedida encenação de *O Mambembe*. Em nota publicada no *Jornal O Globo*, sob o título “O Teatro dos Sete”, o autor, não identificado, reforça esta característica do encenador e anuncia a sua pesquisa:

Merece destaque a atuação do diretor Gianni Ratto em relação às peças brasileiras. Este italiano, que está fazendo jus à uma cidadania carioca, tem influenciado as companhias onde trabalha para que levem originais brasileiros, mostrando seus pontos altos. Agora, para montar “O Mambembe”, está fazendo verdadeiro trabalho de pesquisa, tendo ido ao Departamento de História e Documentação da Prefeitura, dirigido por Magalhães Jr., para colher dados e fotografias da época. (*O GLOBO*, 05.09.1959).

De acordo com Fernando Torres (1976) a preocupação com o autor nacional também se tornou presente nos atores que haviam se agregado ao diretor. Fernanda Montenegro tinha lido *O Mambembe* e ficado encantada: “Então nós todos lemos, o Ratto leu e ficou entusiasmado, achando que aquilo daria um espetáculo de companhia maravilhoso, que

era a nossa própria história, e nos empolgamos com isso, mas era muita gente, muita gente”. A atriz refere-se à grandiosidade do empreendimento: o texto de Arthur Azevedo¹⁴² (1855-1908), uma burlleta¹⁴³ composta por doze quadros divididos em três atos, exigiu um elenco numeroso, uma orquestra, uma pequena banda e diversos cenários, ou seja, o Teatro dos Sete foi ousado em escolher o texto para a primeira produção do Grupo. Gianni Ratto afirmou:

[...] Foi a própria Fernanda [Montenegro] que me deu para ler [o texto]. O momento era difícil para o teatro. Não havia nenhuma colaboração por parte de ninguém, o teatro não era nem público, nem privado [...] Então *O Mambembe* veio representar para mim o retrato deste teatro carente de condições, mas cheio de amor, de fé. A simpatia que emanava desta troupe de atores mambembeiros do século passado, sua empatia conosco, do Teatro dos Sete, foi a razão da escolha. (RATTO, depoimento a Vannucci, 1997).

A ousadia do Grupo em estreitar com *O Mambembe* não é definida somente pela estrutura que a peça exigiu, mas também por seu autor: Arthur Azevedo era, no final dos anos cinquenta, um dramaturgo esquecido e sem prestígio. Segundo Fernando Torres (1976) “Ratto teve o trabalho de ressuscitar um autor que era considerado menor e morto”.

Depois de sua temporada de estreia, no início do século XX, *O Mambembe* foi montado em 1955, por Sadi Cabral (1906-1986). O fato desta produção não ter alcançado nenhum sucesso, colaborou para aumentar o preconceito em relação a Arthur Azevedo e contribuiu também para as críticas sofridas pela Companhia ao anunciar o seu repertório, o que não impediu que o Grupo acreditasse e investisse na montagem.

Arthur Azevedo escreveu *O Mambembe* em 1904. O texto recebeu a colaboração do paulista José Piza, sobretudo a parte referente aos costumes e linguajar caipira. (PRADO, 1999: 157). *O Mambembe* é uma metáfora onde o teatro é o próprio objeto da peça. O texto trata da problemática do homem de teatro, a partir do percurso de uma companhia itinerante, que sai do Rio de Janeiro em direção ao interior, em busca de lugares em que

¹⁴² Arthur Azevedo nasceu no Maranhão em 1855. Transferiu-se para o Rio de Janeiro em 1873, então com dezoito anos, passando a participar ativamente da cena teatral brasileira. Foi jornalista, dramaturgo, crítico, tradutor e animador do movimento cênico. Abolicionista, escreveu duas peças sobre o assunto, antes de a escravidão ser abolida. A obra do dramaturgo é composta por cerca de duzentos títulos, entre comédias, operetas, revistas de anos, canções, monólogos e dramas, grande parte deles escritos sob encomenda. As *revistas de ano* de Arthur Azevedo são importantes documentos literários da vida cotidiana do Rio de Janeiro de fins do século XIX, já que retratavam os principais acontecimentos ocorridos no ano anterior na cidade. Arthur Azevedo faleceu em 1908, aos 53 anos, sem presenciar a inauguração do sonhado Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1909.

¹⁴³ Segundo Prado (1999) o termo pertence ao vocabulário teatral italiano antigo, também utilizado em Portugal. “A burlleta retira a sua substância e a sua forma a um só tempo da comédia de costumes, da opereta, da revista e até, com relação a certos efeitos cenográficos, da mágica” (PRADO, 1999: 148). A definição de burlleta se aproxima, no sentido contemporâneo, da comédia musical.

possam apresentar o seu repertório. No interior da trama se desenvolve um romance entre Laudelina, a primeira dama da companhia, e Eduardo, que faz às vezes de galã somente para acompanhá-la. Laudelina, a amadora órfã criada pela madrinha, acaba por encontrar o pai, num dos lugarejos onde os mambembeiros se apresentam.

O dramaturgo definiu o sentido do termo *mambembe*, a fim de esclarecer “leitores pouco versados em coisas de teatro”:

[...] Direi que mambembe é o nome que dão a essas companhias dramáticas nômades, que organizadas sabe Deus como, e levando repertório eclético, percorrem as cidades, vilas, povoados e arraiais dos nossos Estados, dando espetáculos onde haja ou possam improvisar um teatro. (AZEVEDO, programa de sala).

Em texto assinado pelo autor no programa original da montagem¹⁴⁴, Azevedo afirma que a idéia de escrever esta peça, com a temática da companhia itinerante, foi estimulada pelo ator Brandão, o Popularíssimo (1845 – 1921), levando o autor a criar, especialmente para ele, a personagem Frazão, ninguém menos que o dono da Companhia. Também através de uma fala de Frazão, em cena com Laudelina e sua madrinha, Arthur Azevedo define o que é um mambembe:

Mambembe é a companhia nômade, errante, vagabunda, organizada com todos os elementos de que um empresário pobre possa lançar mão num momento dado, e que vai, de cidade em cidade, de vila em vila, de povoação em povoação, dando espetáculos aqui e ali, onde encontre um teatro ou onde possa improvisá-lo. (AZEVEDO, 1904).

O texto foi parte do empenho do autor para a construção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sonho alimentado pelo desejo da existência de uma companhia permanente em um teatro com recursos. A peça termina com uma apoteose, onde o público visualiza a casa de espetáculos inaugurada em 1909.

O Teatro dos Sete decidiu encenar *O Mambembe*, coincidentemente, no ano do cinquentenário do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. A data não influenciou na escolha do texto: o Grupo não tinha conhecimento prévio sobre o cinquentenário. Em virtude das dificuldades iniciais e do numeroso elenco, a Companhia decidiu pedir auxílio ao Teatro Municipal, através de empréstimos de peças do seu acervo, conforme depoimento de Fernanda Montenegro:

¹⁴⁴ A reprodução deste texto esta no anexo n.8.

[...] Nós não tínhamos nada! [...] Aí pensou-se assim: Vamos ao Municipal pedir umas roupas emprestadas, porque eles tem um acervo grande, e a gente adapta. E lá fomos nós: Sérgio, eu, Fernando, Ítalo e Gianni Ratto no Teatro Municipal falar com o diretor. E ele disse: “Mas vocês querem fazer Arthur Azevedo? Mas ninguém quer fazer Arthur Azevedo. Nós estamos com o maior problema aqui porque são os cinquenta anos do Teatro Municipal, este Teatro foi construído por ele, ele é que lutou para existir este Teatro, ele tem uma peça que fala sobre a necessidade de o Rio de Janeiro ter um Teatro. Vocês querem fazer esta peça?” “Queremos!” “Ótimo! Então nós não vamos dar as roupas para vocês: nós vamos produzir o espetáculo pra vocês e depois nós doaremos tudo pra Companhia para vocês continuarem o espetáculo onde vocês quiserem!” [...] São essas coisas que não tem explicação na lógica. [...] Nem se imaginava que estava fazendo cinquenta anos o Teatro Municipal. A gente foi pela peça! (MONTENEGRO, depoimento à pesquisadora, 2007).

O Teatro Municipal doou os figurinos e também a execução dos cenários, concebidos respectivamente por Napoleão Moniz Freire e Gianni Ratto para a produção. A Companhia ficou com o encargo do custo da montagem, pagamento dos atores, ensaios e a temporada.

Décio de Almeida Prado sublinhou as relações entre a estória representada e a realidade:

O mambembe, sendo uma caricatura, não deixa de retratar a dualidade do teatro, que é arte e negócio, desempenho individual e criação coletiva, representação da realidade e maneira de vivê-la, sobretudo nas companhias itinerantes, que correm atrás de ilusões nunca sabendo o que se sucederá, se aplausos e dinheiro ou fome e abandono. O ator, não se contentando com a própria personalidade, contrafazendo outras no palco, tem acesso e dá acesso a um mundo imaginário, mais rico, em graça ou desgraça, do que o nosso. (PRADO, 1999: 159).

Gianni Ratto considera que o resgate de Arthur Azevedo foi similar ao lançamento de Jorge Andrade: “Foi o ensaio de captar valores. Da mesma forma que eu fiz com *A Moratória*, eu fiz com o Arthur Azevedo”. (RATTO, depoimento à BRANDÃO, 1987).

4.2.2.A montagem

Para começar, palco vazio. De repente, esses atores chegavam, sentavam em cima das malas, olhavam para o público, diziam: “É... nosso destino é este, andar, andar. E, de repente, o espetáculo começava. Tinha um telãozinho simples, um diálogo muito corriqueiro, de comédia costumes, e começava: cenário, cenário, e isto e aquilo, e grande teatro, e festa do divino, tinha teatro popular”. (RATTO In: BRANDÃO, 2002: 255).

A montagem de *O Mambembe* pela Companhia Teatro dos Sete foi um dos maiores sucessos do teatro brasileiro moderno. Com uma ficha técnica extensa¹⁴⁵ que reuniu 83

¹⁴⁵ Ver anexo n.8.

pessoas, entre atores, músicos e técnicos, a peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 12 de novembro de 1959, integrando as comemorações do cinquentenário do Teatro (1909-1959). Em 26 de novembro do mesmo ano iniciou-se a temporada no Teatro Copacabana, onde permaneceu seis meses em cartaz. A produção do Teatro dos Sete foi reapresentada entre os meses de agosto e setembro de 1960, no Teatro Municipal de Niterói.¹⁴⁶

A encenação recebeu o acréscimo de um prólogo e de um epílogo assinado por Cláudio Mello e Souza. De acordo com Sérgio Britto:

O prólogo e o epílogo eram, exatamente, a idéia de localizar o que eram estes mambembes, não deixar a história do Arthur Azevedo ficar solta. Para dar uma dimensão maior. A idéia do espetáculo do Ratto era esta. No início, era o palco vazio, todo mundo fazendo só com os rompimentos laterais. Vinham os mambembeiros com uma mala na mão, as mulheres sentavam em cima das malas, todo mundo cansado, o Ítalo virava para a plateia e dizia: *mambembe* é isto, fazia um monólogo dizendo do mambembe, da idéia do ator, procurando sua arte. (BRITTO In: BRANDÃO, 2002: 323).

A encenação de *O Mambembe* pelo Teatro dos Sete acabou com qualquer preconceito em relação ao autor e ao próprio texto, sendo aclamada por público e crítica. Fernanda Montenegro (2007) afirmou: “A estreia foi uma coisa retumbante. [...] Eu nunca vi nada mais bonito na vida. Eu já vi espetáculos deslumbrantes, mas igual ao *Mambembe*, ao fenômeno *Mambembe* eu não vi nunca mais acontecer”. A identificação entre o Teatro dos Sete e a companhia de teatro do texto foi definitiva para a encenação: este sentimento conduziu o processo cênico da montagem. Gianni Ratto fez uma grande pesquisa para a peça, que incluiu o estudo do folclore brasileiro, dos hábitos interioranos e uma reconstrução da “Festa do Divino”, através de fotografias e outros documentos, já que o cenógrafo nunca tinha presenciado esta manifestação popular que une espiritualidade e folclore para agradecer ao Espírito Santo. A orquestra tocou as músicas originais de Assis Pacheco e Antônio Lopes sob a batuta do Maestro Kalúa, e foram resgatadas cantigas e acalantos.

A cenografia foi concebida por Ratto a partir da estética vigente no tempo de Arthur Azevedo: ambientou os diversos locais exigidos pelo texto através de painéis pintados.

¹⁴⁶ A Companhia remontou *O Mambembe* às pressas, para cobrir os prejuízos de *O cristo proclamado*, de Francisco Pereira da Silva, a terceira produção e o grande fracasso do Grupo, encenado no Teatro Copacabana. Depois de uma curtíssima temporada (a estreia foi em 05 de Agosto de 1960 e a última apresentação no dia 14 de agosto), o Teatro dos Sete reapresentou *O Mambembe* em Niterói. A estreia aconteceu quatorze dias depois da última apresentação de *O cristo proclamado*, dia 24 de agosto de 1960, prolongando-se até 08 de setembro do mesmo ano.

Entre as lembranças de Fernanda Montenegro está um fato curioso: de acordo com a atriz, o elenco nunca ensaiou com a cenografia. Os painéis não ficaram prontos em sua totalidade no dia da estreia, os atores acharam “que ia ser um caos”.

Eram não sei quantos painéis. Não sei quantos objetos entrando e saindo de cena. [...] Não teve ensaio geral com o cenário, não tivemos ensaio com o cenário. Eu me lembro que o Ratto disse assim... Eu não sei se tivemos um ou dois painéis que estavam prontos mas... correu o espetáculo, o Ratto reuniu o elenco de não sei quantas pessoas - cinquenta, quarenta pessoas - e disse o seguinte: Aconteça o que acontecer vocês não voltem. Vocês sigam com o espetáculo. O que cair vocês desconheçam. O que não cair vocês também desconheçam. E foi assim que a gente abriu, deu o sinal, abriu o pano, a orquestra tocou a introdução e nós entramos...E tudo foi como se a gente tivesse feito mil ensaios gerais. Foi um desses fenômenos. (MONTENEGRO, depoimento à pesquisadora, 2007).

Fernanda Montenegro fez uma observação muito importante em seu depoimento, ao considerar a montagem do Teatro dos Sete o marco definidor do fim de um período no teatro brasileiro:

Eu tenho a impressão que o Rio de Janeiro estava se despedindo de capital, o Rio Antigo estava se despedindo de um Brasil que não ia dar certo, sabe? Foi uma confraternização... Foram filas pela Rio Branco, lenços brancos todos os dias se despedindo da gente, e depois passamos para o Copacabana, onde ficamos seis meses. E tiramos a peça porque a gente queria fazer outras peças. Uma total alienação artística, se é que a gente pode dizer isso. (MONTENEGRO, depoimento à pesquisadora, 2007).

Ao destacar, entre a obra de Arthur Azevedo, a originalidade da burleta, Sábato Magaldi cita a montagem de *O Mambembe*, tecendo uma crítica muito favorável, que, embora longa, reproduzo por sua importância:

“Estamos convencidos agora de que, muito mais livres e espontâneas na falta de um propósito intelectual, as burletas atingiram melhor os objetivos e se tornaram modelares no gênero. Representadas, como aconteceu recentemente a *O Mambembe*, na excepcional montagem do Teatro dos Sete, ganham uma vida e uma atualidade a que poucos textos podem pretender. O espetáculo de *O Mambembe*, lançado em 1959 no Teatro Municipal do Rio, pelo grupo carioca, 55 anos após a estreia da burleta, deve ser incluído entre as três realizações inteiramente felizes do teatro brasileiro contemporâneo. Não se diria que a peça está datada do começo do século, tal a graça e a leveza do diálogo, e a eficácia do tema, aliás apreendida pelo público, prolongando-se a encenação por mais cinco meses, no Teatro Copacabana”. (MAGALDI, 1962: 157).

4.2.3. Análise da concepção cenográfica

Acredito que a cenografia de *O Mambembe* começou a ser concebida no momento da pesquisa realizada pelo encenador. O artista adequou a cena à uma verdade histórica estilizada, dotada de humor e livre de uma obrigação realística, ao optar por uma cenografia cuja forma reverencia a própria história da cena, onde utilizou os antigos telões pintados, símbolo da cenografia do século XIX, em uma apropriação moderna. Segundo Ratto¹⁴⁷, a idéia dos telões veio do teatro tradicional:

[...] Naquele tempo, dentro do contexto de teatro, retomar Arthur Azevedo como proposta, de uma companhia que se propunha trabalhar, era o prefácio do trabalho que eu resolvi fazer, significava examinar o Arthur Azevedo dentro do seu contexto histórico. E o contexto histórico do Arthur Azevedo é a luta pelo Teatro Municipal, que se transformou num teatro de ópera, como aliás, era lógico que acontecesse, mas ele tinha feito isso para uma companhia dramática permanente, e a cenografia do tempo de Arthur Azevedo era toda de telões, rompimentos. Eu acrescentei casas, maquinaria, botei um trem, mas na verdade era o típico teatro, do ponto de vista técnico, que era usado no tempo e Arthur Azevedo, daí os telões. No lugar de fazer telões realistas, que não teria lógica, fiz telões aquarelados, grandes aquarelas. (RATTO In: BRANDÃO, 2002: 256-257).

A cenografia de *O mambembe* foi concebida para um palco italiano¹⁴⁸, o palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, assim como o tinham sido as cenografias de *A Moratória* e de *O canto da cotovia*, projetadas para o palco do Teatro Maria Della Costa, um espaço derivado desta mesma categoria. A intimidade de Gianni Ratto com a caixa cênica italiana foi adquirida através de uma prática constante, iniciada no pequeno palco do *Piccolo Teatro* de Milão e aprimorada em seguida no próprio Teatro Alla Scala¹⁴⁹, onde o cenógrafo foi amedrontado, num primeiro momento, por suas grandes dimensões. As medidas do Teatro Municipal do Rio são bastante próximas às do palco italiano original: os dois possuem boca de cena com 16.00 metros de largura e, se na casa de ópera milanesa a altura da boca é dez metros, no Rio de Janeiro a altura máxima dos cenários não deve ultrapassar os 9.00 metros. É interessante relacionar o primeiro trabalho do artista para o Alla Scala - a ópera *La traviata*, de Verdi, dirigida por Strehler em 1947 -

¹⁴⁷ Em depoimento à Tânia Brandão (1987).

¹⁴⁸ Tipo tradicional de palco caracterizado por uma relação frontal entre cena e plateia. No típico palco italiano, também denominado caixa cênica à italiana, o espaço cênico que é visto pelo espectador apresenta as mesmas medidas em baixo, em cima e nas laterais. Foi assim concebido para que os cenários possam deslocar-se (subir, descer; entrar e sair pelas laterais) possibilitando todas as transformações cênicas exigidas pela ação dramática e impedindo a visibilidade das fontes de produção do espetáculo.

¹⁴⁹ O Teatro Alla Scala, projetado pelo arquiteto Giuseppe Piermarini e construído em 1778, foi o modelo para o edifício teatral que se espalhou pelo mundo ocidental, conhecido como palco italiano.

com a cenografia de *O Mambembe*. A segurança que o domínio da técnica de aquarela lhe proporcionava, nos anos 1940, foi o ponto de partida para uma linguagem pictórica inovadora para a época: a ampliação de pinturas aquareladas, cujas formas, surgidas de manchas de cores e de pinceladas irregulares sobre o traço livre, não ofereciam um resultado realista como os telões de ópera tradicionalmente confeccionados. O artista ousou em sua primeira cenografia para o Teatro Alla Scala, criando uma linguagem que, se foi questionada pelos conservadores, teve a sua qualidade inovadora percebida pelos diretores do citado Teatro, que convidaram Gianni Ratto não só para realizar outras cenografias, como para exercer a função de vice-diretor técnico da casa, conforme citado no capítulo II. Gianni Ratto, ao encenar a burleta de Arthur Azevedo, adotou um processo de criação cenográfica que remete à esta primeira ópera concebida para o Teatro Alla Scala: o artista fez uso da mesma técnica de ampliação de aquarelas.

Ratto, ao optar por uma cenografia pintada em telões e rompimentos, se apropriou da forma cenográfica característica do tempo de Arthur Azevedo e lhe retirou o caráter realista, utilizando, para ambientar os muitos locais propostos pelo texto, grandes aquarelas assumidamente teatrais, que, integradas ao humor que emana da obra de Azevedo, brincam com a imaginação do espectador ao não buscarem a ilusão tão almejada em outros tempos.

Tratando-se de uma comédia musical, com um entrecho recheado de situações ingênuas, podemos considerar que a estética escolhida pelo cenógrafo não é apenas uma homenagem ao autor ou às antigas convenções cenográficas para o palco italiano, mas uma linguagem que se mostrou perfeita para o próprio clima do texto, se adequando com sensibilidade à sua estrutura. Fernanda Montenegro reitera o caráter não realista da realização:

O cenógrafo usou todo o seu conhecimento técnico para solucionar as rápidas mudanças de cena de *O Mambembe*, de maneira que correspondesse à agilidade do texto e evitasse que os movimentos da contra-regragem fossem percebidos pelos espectadores, ou seja, Ratto fez uso da caixa cênica italiana da maneira para a qual foi projetada: para ser uma caixa mágica. Ao lado dos painéis e rompimentos, em alguns momentos usando apenas bambolinas com pintura recortada junto ao painel principal, o artista se utilizou de elementos construídos, como o praticável que serviu de palco para o “Leilão do Divino”, a fachada do trem, a casa na praça da cidadezinha interiorana etc.

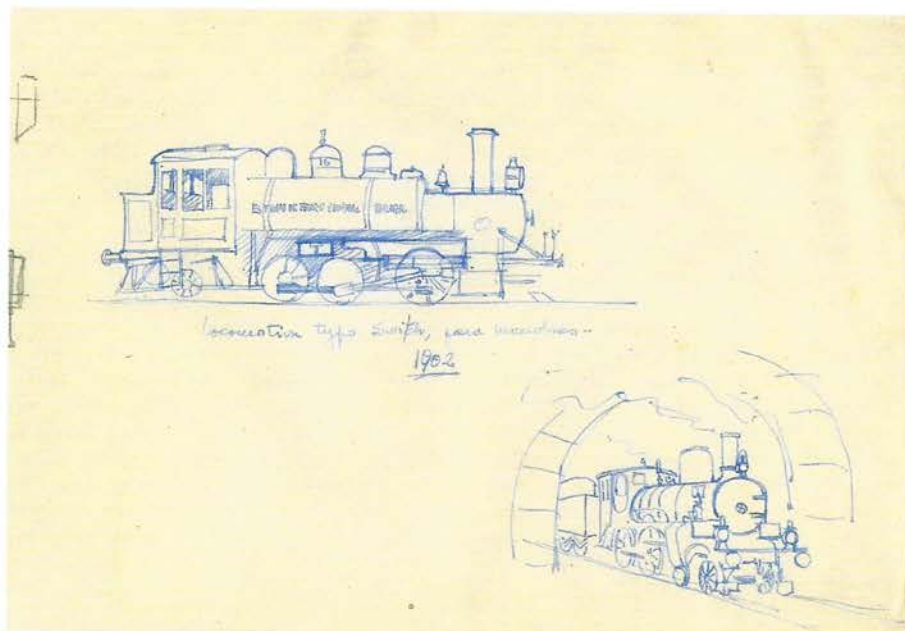
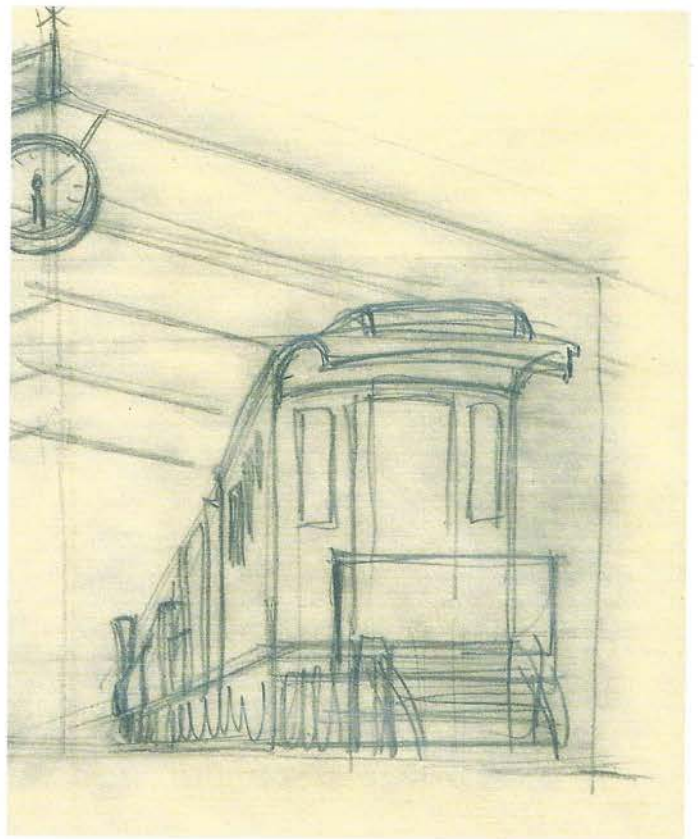
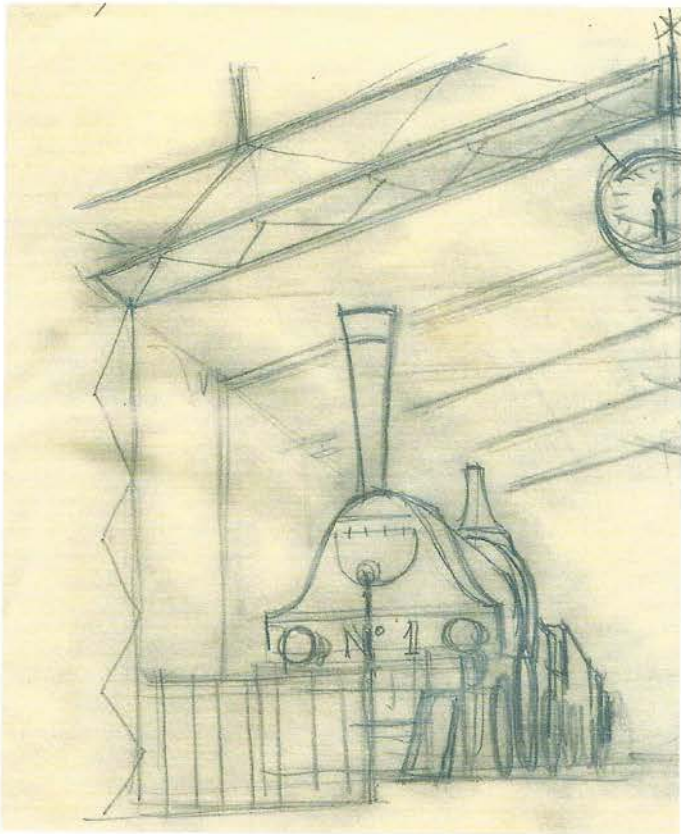


Ilustração 30.

**Estudos para o trem de O Mambembe.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto**

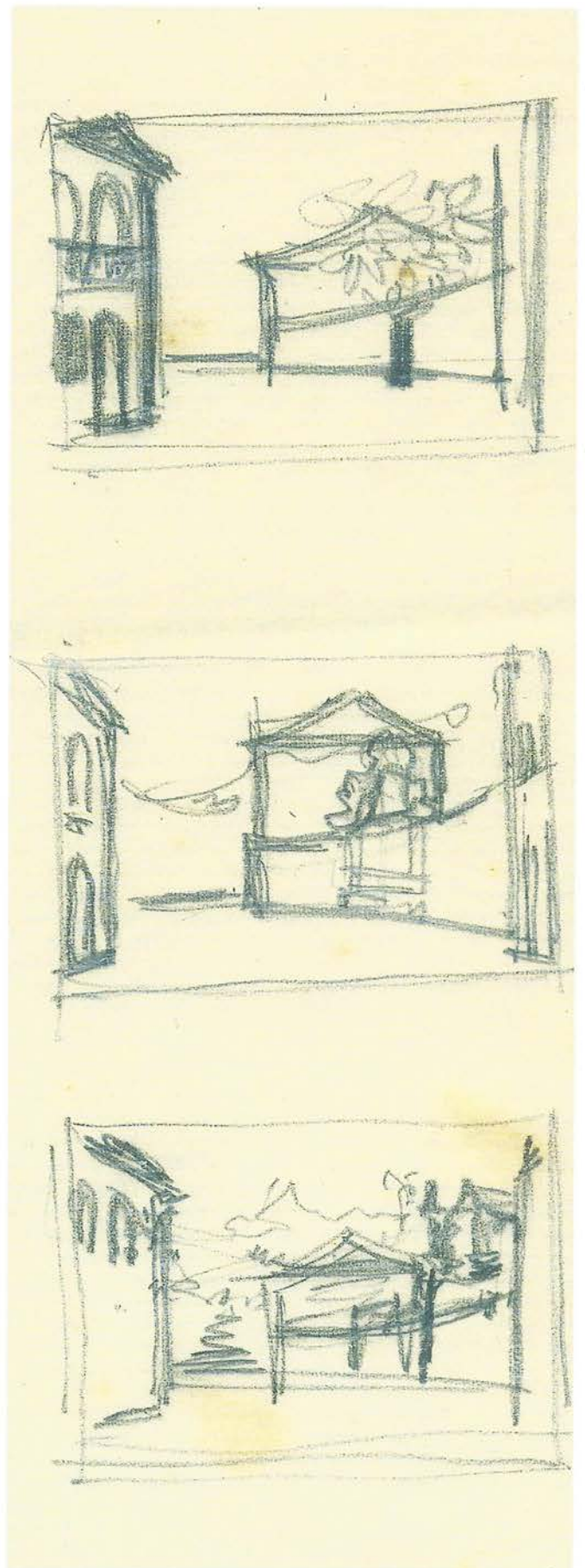
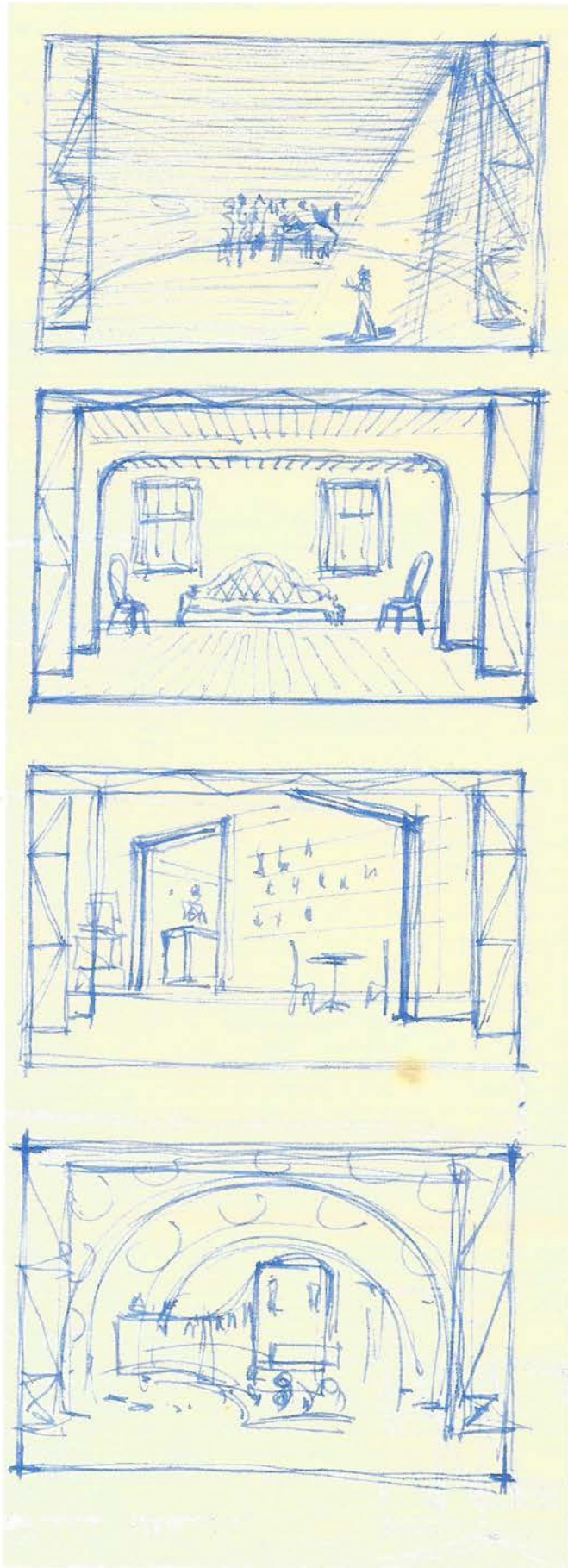


Ilustração 31.

Estudos para *O Mambembe*.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto

Entre o material referente a estas três produções, encontrado pela família do artista e cedido para a análise desta pesquisa, os estudos para a cenografia de *O Mambembe* representam o maior volume de desenhos, em sua maioria realizados com grafite sobre papel manteiga. Não foi encontrado, entre o material redescoberto, um desenho com as varas numeradas do palco do Teatro Municipal, que acredito que tenha existido, com a marcação esquematizada dos painéis, rompimentos e bambolinas em suas respectivas varas, um procedimento técnico fundamental para a organização do cenário no espaço e para a própria montagem cenográfica e posterior dinâmica de mudanças de cena do espetáculo. Acredito que estes estudos e a planta definitiva tenham se perdido, infelizmente. Já os muitos croquis que definiram a imagem final das aquarelas, revelam a busca exaustiva pela forma ideal. Gianni Ratto utilizou o papel manteiga pela possibilidade de sobrepor desenhos a fim de compor um quadro plástico equilibrado. O artista utilizou um processo interessante: recortou imagens do próprio desenho e aplicou em outro, movimentando as “peças” e experimentando resultados provisórios onde introduziu estes elementos em diversas posições, afixando-os às pranchas através do uso de fita adesiva.

Em alguns desenhos há a indicação de trainéis que estruturaram os rompimentos, um procedimento básico para que os cenários ficassem rígidos e com o tecido esticado, colaborando para que o pano pintado não apresentasse rugas ou se mostrasse amassado, o que pode ser facilmente revelado (ou omitido) pela iluminação.

O casario que compõe o cenário da cidade de Tocos (segundo ato) exigiu uma estrutura e mecanismo próprio, como podemos observar nos estudos. A fachada do sobrado do Coronel Pantaleão apresenta três janelas, e uma delas provavelmente deveria ser praticável, pois, segundo o texto, “o coronel aparece à janela em mangas de camisa”. A árvore que se localiza no lado direito da cena é um elemento estruturado, independente do painel de fundo. Também a cena na “Plataforma da Estação Central da Estrada de Ferro”, em que a trupe parte em viagem de trem, recebeu uma especial atenção do artista. Ratto estudou tipos de trens característicos do início do século XX, e, depois de desenhar a lateral de um modelo de locomotiva com todos os seus detalhes, colocou-o em diagonal, experimentando ambos os lados do palco para a sua localização, antes de definir sua posição final. Este trem também exigiu maquinaria, provavelmente trilhos afixados no

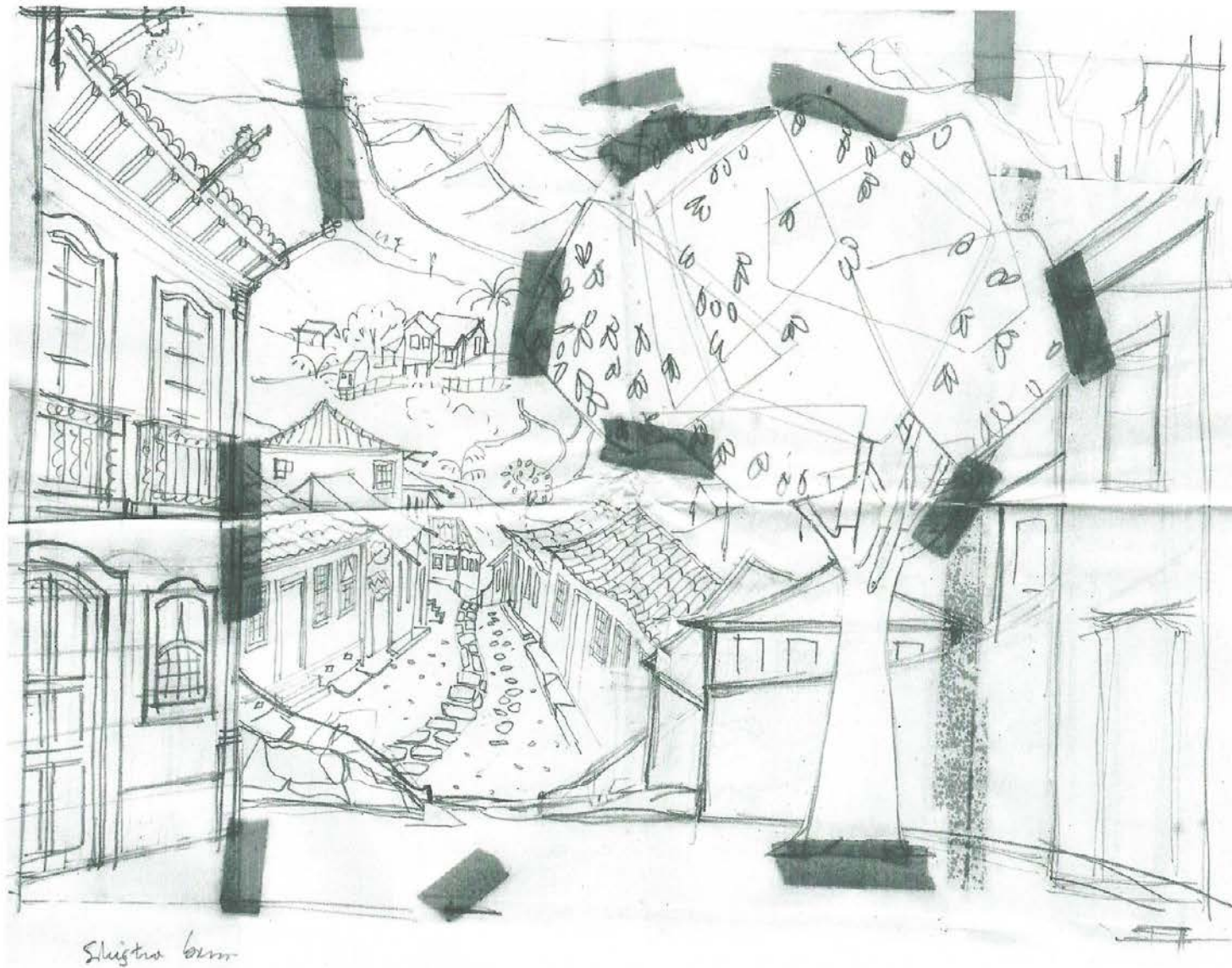


Ilustração 32.

Estudo para *O Mambembe*.
Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto

piso do palco, que possibilitariam um deslocamento primeiro em direção ao fundo do palco, e num segundo momento, em direção à coxa esquerda, conforme indicam as setas em um dos desenhos. O trem era formado por uma fachada de compensado pintado em perspectiva, sem fundo. À frente da fachada havia um praticável com uma pequena escada onde os atores subiam, ficando na parte frontal do trem, apoiados em uma grade, também feita em um recorte de compensado pintado. Atrás da fachada tinha um outro praticável pequeno, que possibilitava aos atores aparecer “dentro do trem”. Fernanda Montenegro descreveu o trem, cuja movimentação os atores só conheceram em cena, no espetáculo de estreia:

O trem [...] era uma coisa maravilhosa. Nós nunca tínhamos entrado no trem para ensaiar.[...] Esse trem, dava a impressão que ele era comprido, mas não, ele era chato. Isso aqui era um compensado [...] pintado, [...] só tinha esta frente. E ele ia se afastando, puxado por dois caras lá atrás, eles iam puxando. Você tinha a impressão que era um trem com profundidade... Então na verdade era um compensado [com uma pintura] em perspectiva, compreende? Agora, nós nunca ensaiamos aqui! [...] Quando levantou [o painel], era a [cena da] estação, isto já estava parado, a gente já tinha que embarcar, o elenco chegando e subindo, embarcando, a música tocando, o trainel indo pra trás, o pano fechando! (MONTENEGRO, depoimento à pesquisadora, 2007).

A atriz comentou também, ao ver a reprodução de uma aquarela, a cena final do segundo ato (quadro 7, cena I), onde os artistas estão em frente à um grande painel representando a Serra da Mantiqueira:

Olha aqui a Mantiqueira! Isso aqui é a Mantiqueira. A gente ficava aqui...Isso aqui é um painel imenso. Um painel imenso. Nós todos aqui, no chão. Era o chão da Mantiqueira. Então o Frazão ia num cantinho, quando ele faz xixi, não é? O Gianni Ratto marcou o seguinte: O Frazão sai devagarzinho por aqui e vai fazer um pipi aqui atrás. Parecia que ele ia atrás, ficávamos todos aqui. E eu gritava assim: Ai, meu Deus, como o Brasil é belo! (risos) Recostadinha aqui, né? Nada te falta! Eu dizia. Ai como o Brasil é belo! (risos) Nada te falta! E ele urinando dizia: Só te falta um teatro! E caía o pano. Aí era um delírio! Era um delírio! (MONTENEGRO, depoimento, 2007).

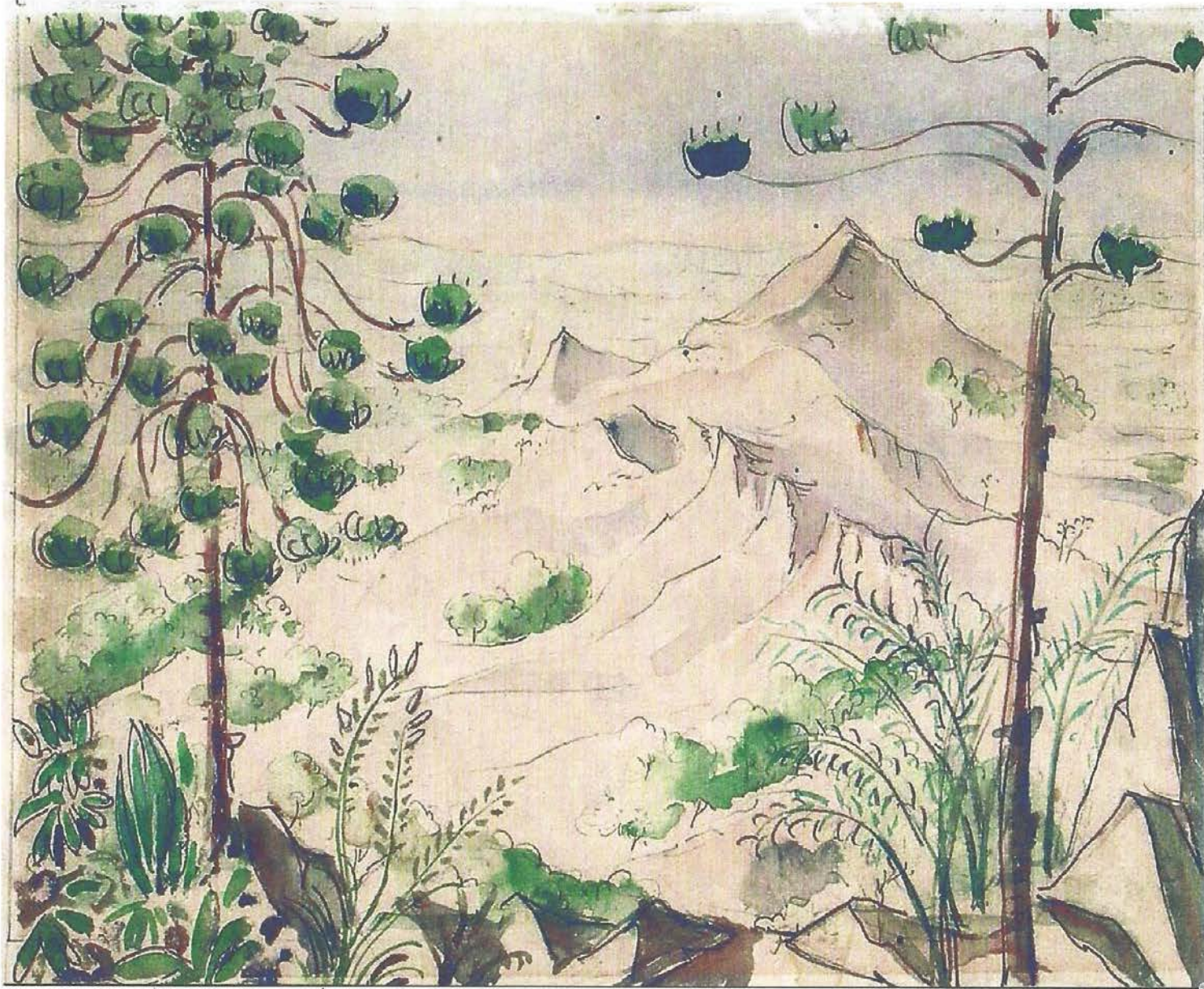


Ilustração 33. Aquarela que originou o painel da “Serra da Mantiqueira”
O Mambembe
FUNARTE/ Centro de Documentação

Reproduzi o trecho acima por revelar a visível emoção da atriz ao lembrar momentos do espetáculo, cujo clima favorável, proporcionado por um conjunto de fatores que incluiu uma já citada afinidade entre o Grupo Teatro dos Sete e a Companhia de Frazão, contribuiu para o grande sucesso do empreendimento. A opinião manifestada por Sábato Magaldi, três anos após a estreia, corrobora a importância da produção:

Antes da montagem do Teatro dos Sete, *O mambembe* jazia num total esquecimento, de que saiu para afirmar-se como uma das glórias do teatro brasileiro. Não há dúvida de que o espetáculo deu à burleta o pleno rendimento, na alegria feérica do desempenho e na perfeição da montagem. O texto, como se podia precipitadamente julgar, não foi, porém, mero roteiro para a pirotecnia do elenco. Sem a graça das situações e das falas, não se manteria de pé a frequente mutação de cenários. Para o público, os atores e a crítica, sustenta *O Mambembe* a magia do teatro, cujo encantamento e eternidade, dentro do efêmero, encontram na peça um dos apaixonados cânticos de toda a história da dramaturgia, não só brasileira. Quem gosta de teatro reconhece nessa reconstituição da vida de uma companhia ambulante o mistério poético do palco, revelado pelo autor em todos os meandros. Dificilmente haverá outra pintura tão terna, simpática e verdadeira dessa luta que enfrenta o teatro pela sobrevivência – um milagre cotidiano. (MAGALDI, 1962: 162).

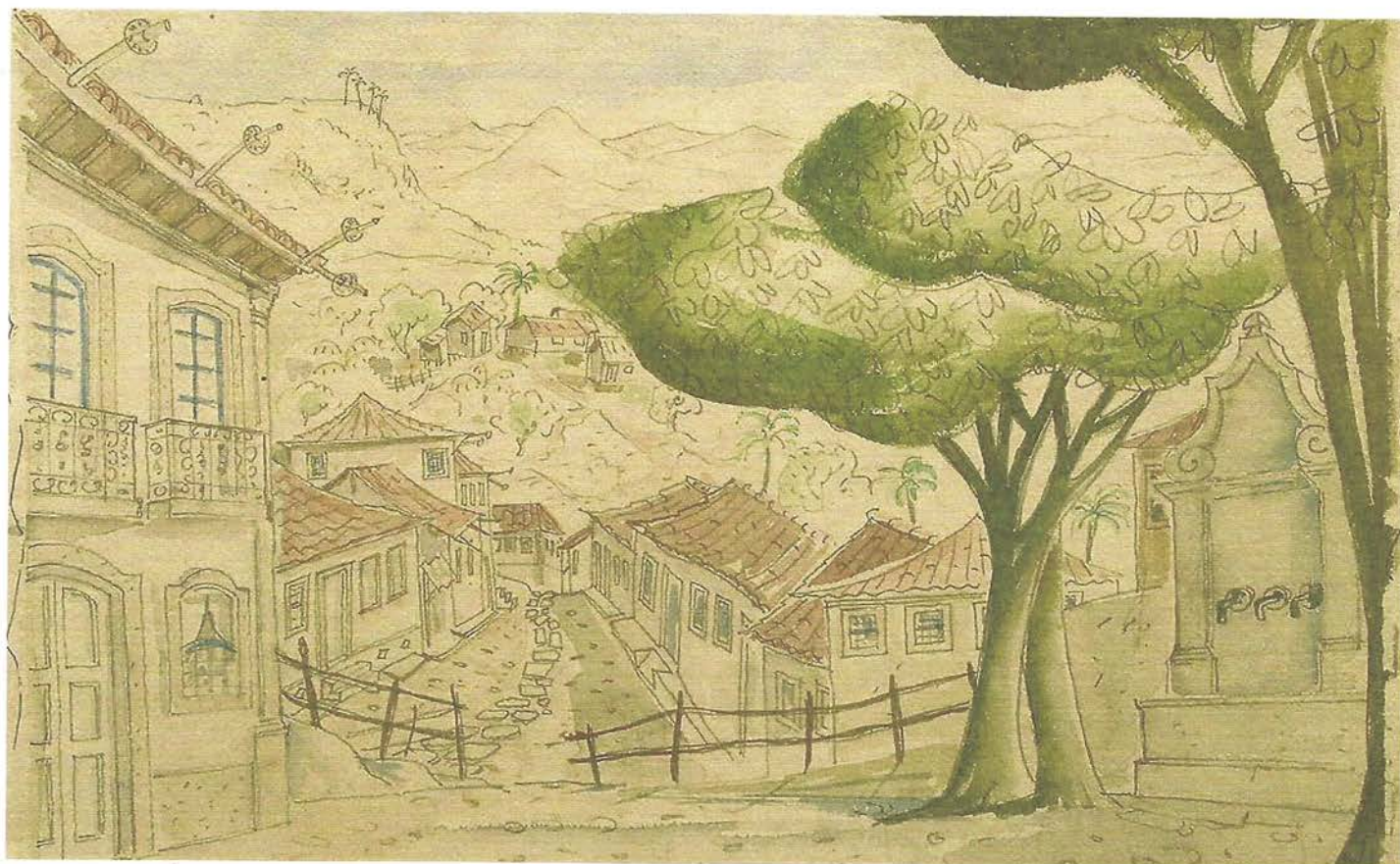


Ilustração 34.

Aquarelas para *O Mambembe*
FUNARTE/ Centro de Documentação

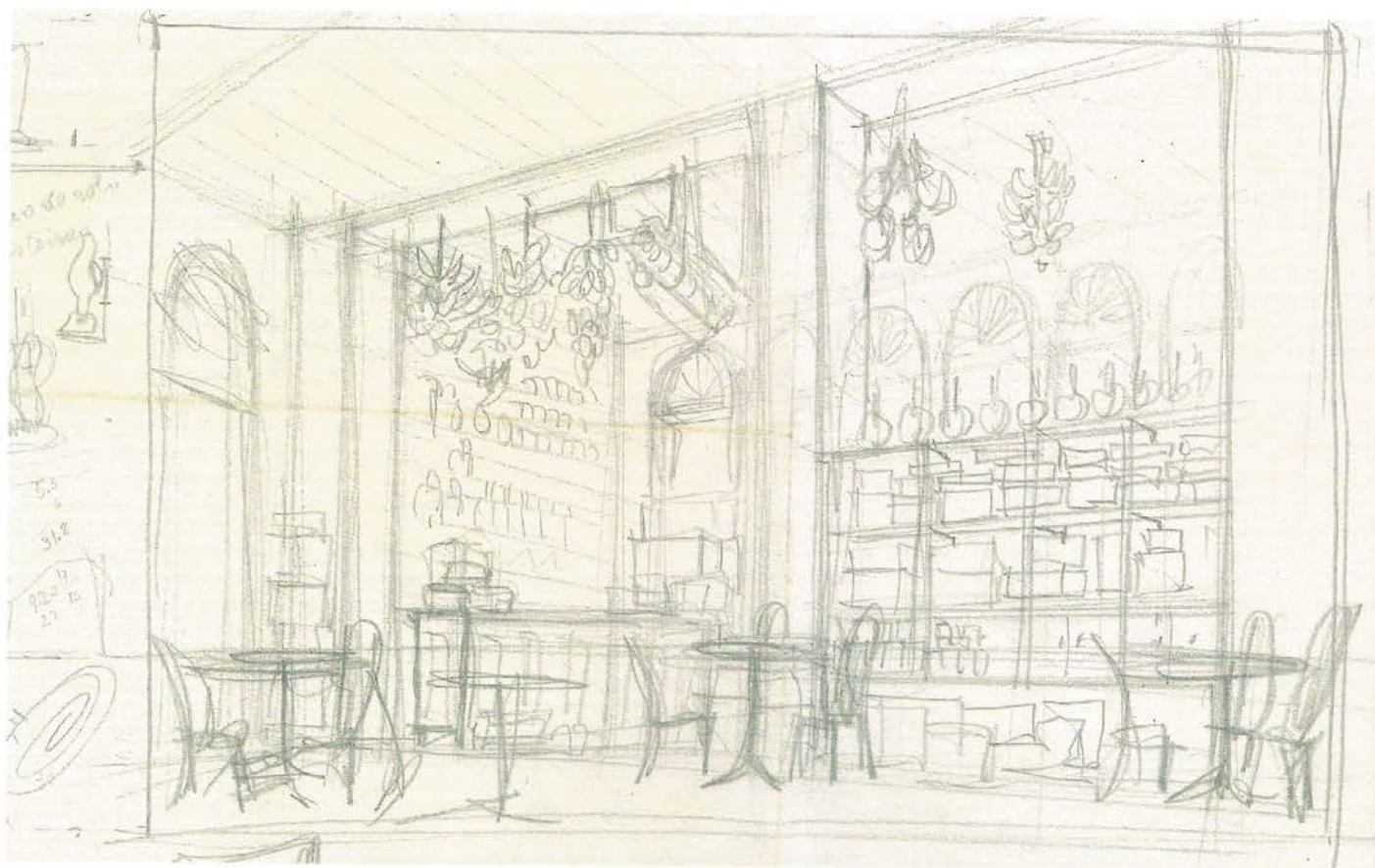


Ilustração 35.

Aquarela e croquis para *O Mambembe*
FUNARTE/ Centro de Documentação (aquarela)
Acervo particular Vaner/ Antônia e Bernardo Ratto (croquis)

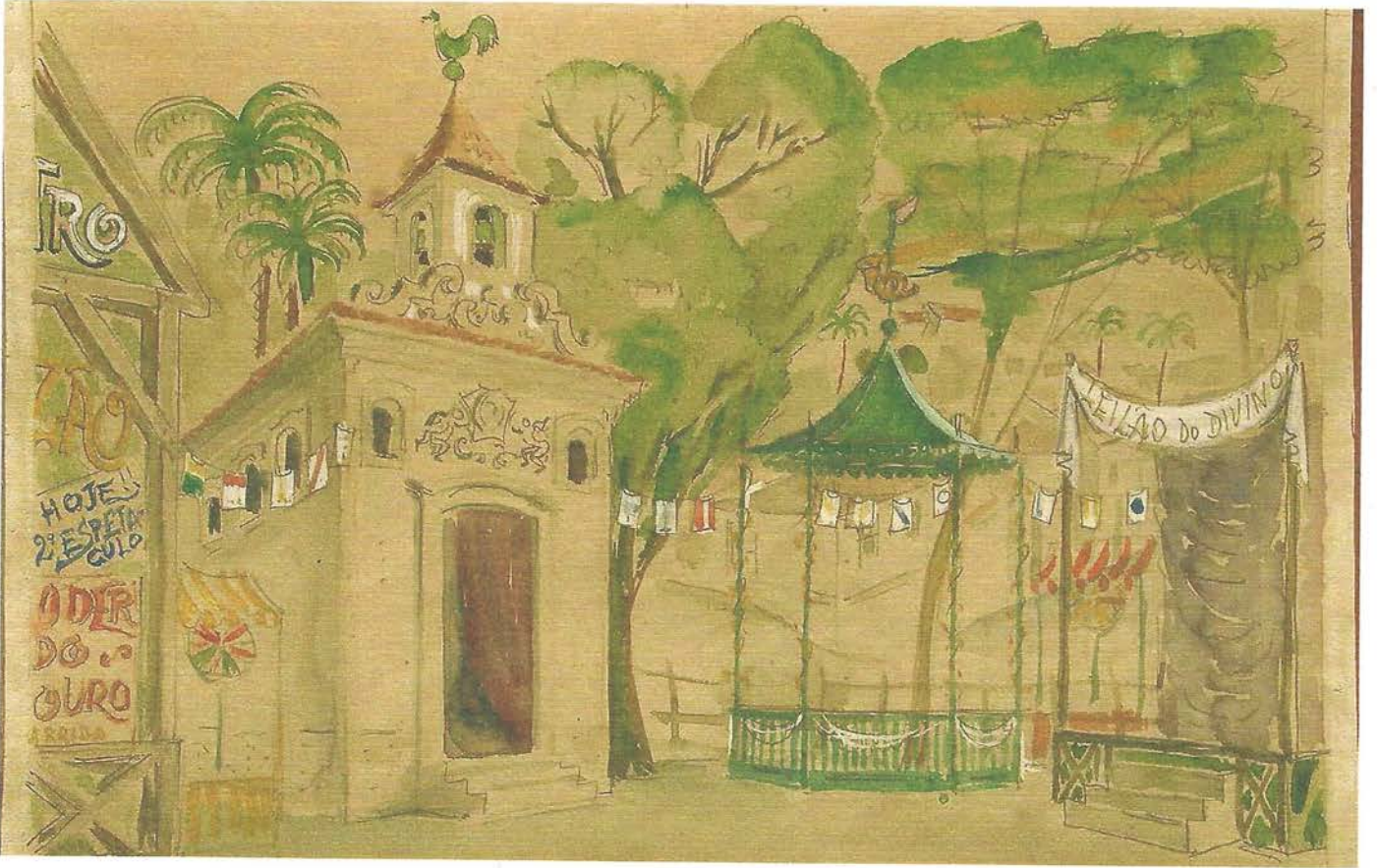


Ilustração 36.

Aquarelas para *O Mambembe*
FUNARTE/ Centro de Documentação

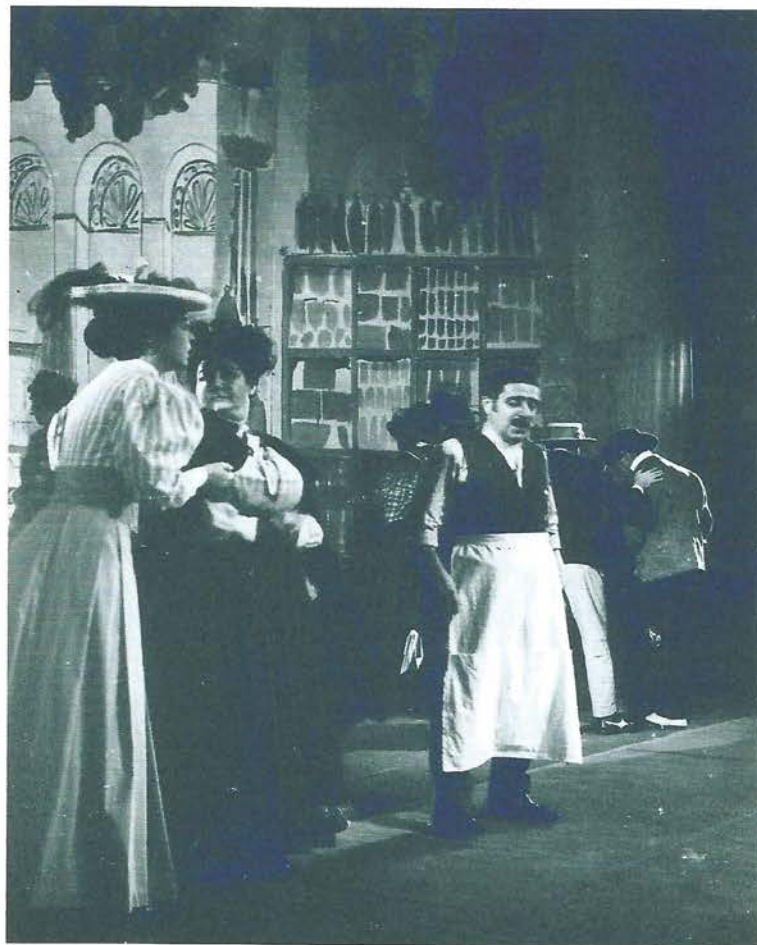


Ilustração 37.

***O Mambembe. 02 fotografias de cena.
FUNARTE/ Centro de Documentação***



O Mambembe- Italo Rossi, Fernanda Montenegro e Grace Moema - FUNARTE/ Centro de Documentação



O Mambembe - Fernanda Montenegro, Sérgio Britto e Grace Moema - FUNARTE/ Centro de Documentação

Ilustração 38.

***O Mambembe.* 02 fotografias de cena.
FUNARTE/ Centro de Documentação**



Ilustração 39.

**Fotografia de *O Mambembe*
Agradecimentos do elenco.
FUNARTE/ Centro de Documentação**

Temporada do Cinquentenário (1909-1959)

INAUGURAÇÃO DA TEMPORADA NACIONAL DE PROSA

Dia 12 à 22 de novembro de 1959, às 21 horas com vesperais dias 14, 15, 19, 21, 22 às 16 horas

A SOCIEDADE TEATRO DOS SETE

APRESENTA

"O MAMBEMBE"

Burlêta em 3 atos e 12 quadros

de ARTHUR AZEVEDO e JOSÉ PIZA

Prólogo e Epitáfio de Cláudio Mello e Souza
Música de Assis Pacheco e Antonio Lopes
Direção e Cenários Gianni Ratto

Figurinos Napoleon Moniz Freire
Maestro Regente Kelya
Diretores Assistentes Labanca e Fernando Torres

NA CASA DE CATUMBI

MALAQUIAS PAULO MATOSINHO
EDUARDO SERGIO BRITTO
D. RITA GRACE MOEMA
LAUDELINA FERNANDA MONTENEGRO
FRAZÃO ITALO ROSSI

NO BOTEQUIM

MONTEIRO ARMANDO NASCIMENTO
CARÇON ZAIR NASCIMENTO
1.º FREGUES PASCOAL DE ANDRADE
2.º FREGUES WALDIR MAIA
FABIO MANOEL PASSOS
BROCHADO HENRIQUE FERNANDES
LOPES ALLAN LIMA
UM MENINO PAULO POMO

O MAMBEMBE

VILARES NAPOLEÃO MONIZ FREIRE
MARGARIDA YOLANDA CARDOSO
FLORENCIO ALDO DE MAIO
ISAURA ZILKA SALABERRY
COUTINHO TARCISO ZANOTA
VIEIRA CAVACA
VELHO ATOR AYRES DA GAMA

NA PENSÃO

CRIADO JOAQUIM MILTON MARCOS
VELHOTE BENITO RODRIGUES

NA ESTAÇÃO

NA CIDADE DE TOCOS

OS HABITANTES MARILENA DE CARVALHO
..... ALFREDO BESSA
..... ANTONIO CARLOS
..... PAULO POMO
..... ROBERTO POMO
..... ALLAN LIMA
IRINEU RENATO CONSORTE
CORONEL PANTALEÃO MILTON CARNEIRO
CARRAPATINI PAULO BEZENDE
A BANDA ZAIR NASCIMENTO
..... RUY PISK
..... WALDIR MAIA
BONIFACIO REGINA ARAGÃO
D. BERTOLESA MARIA GLADYS e SALME SAMIR
SUAS FILHAS ARMANDO NASCIMENTO
SUB-DELEGADO N. N.
SOLDADOS MILTON MARCOS
CARREIRO

NA CIDADE DE FITO ACESO

CORONEL CHICO INACIO LABANCA
MADAMA YARA CORTES
UMA DOCEIRA PEROLA NEGRA
UMA VENDEDORA MARILENA CARVALHO
UM CAPOEIRA DINO SILVA
OUTRO CAPOEIRA ALFREDO BESSA
1.ª SENHORA REGINA ARAGÃO
OS MENINOS ROBERTO E PAULO POMO
UM CASAL ALBERTO HILTON E MARIA GLADYS
2.ª SENHORA DINA MIRANDA
1.ª MOÇA ANGELA BONATI
2.ª MOÇA SALME SAMIR
O PADRE PAULO ANDRADE
O SACRISTÃO ANTONIO CARLOS DA SILVA
LUSTAGUHO ANTONIO CARLOS
JOGADORES ELINO FERNANDES E ALBERTO COSTA

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O panorama teatral brasileiro se modificou radicalmente a partir da década de 1960, principalmente a partir da imposição do Regime Militar, que, por sua característica repressora e limitadora, obrigou os artistas à criação e descoberta de novas formas de comunicação, situação que se fez refletir também no setor estético-visual da cena, cujas modificações tiveram início nos anos 1940. Sem a intenção de realizar um aprofundamento sobre as questões político-sociais que marcaram os anos 1950, década caracterizada pela implantação de importantes inovações na cena e conseqüentemente na cenografia, apresento o percurso primeiro de Gianni Ratto no Brasil, introduzindo a sua atuação anterior na Itália e indicando, na parte de sua obra analisada, um diferencial entre o artista em relação à outros profissionais estrangeiros que aqui instalaram-se no mesmo período. Considero que o artista, de múltipla atuação no campo teatral, se destacou através de sua ampla visão e da coerência de suas ideias, contribuindo para o desenvolvimento do teatro nacional.

As três encenações analisadas se mostraram ideais para a proposta da pesquisa, considerando que através delas foi possível delinear o princípio do trabalho do artista no Brasil em seus momentos mais importantes, definidos como a opção de sua transferência para o país e sua afirmação como diretor teatral; a identificação com a cultura nacional e o movimento espontâneo pela sua valorização; e a decisão consciente de fazer teatro no Brasil, confirmada pelo seu retorno definitivo ao país em 1959. A análise das três produções – *O canto da cotovia*, *a Moratória* e *O Mambembe* – corroborou para a importância da atuação de Gianni Ratto como homem de teatro, intelectual e educador que, com um olhar “de fora”, percebeu e apontou os caminhos para a valorização e o amadurecimento do moderno teatro brasileiro, inserindo seu desenvolvimento pessoal neste processo e conferindo à sua obra uma compreensão de brasilidade percebida e exaltada por crítica e público.

A análise cenográfica investigou o processo de concepção e as técnicas utilizadas e disseminadas pelo cenógrafo, baseado no importante material referente à estes espetáculos, que, considerado perdido, foi reencontrado pela esposa do artista em dezembro de 2006, no período final da pesquisa, cuja observação proporcionou o esclarecimento sobre procedimentos técnicos que vinham sendo lentamente definidos, confirmando a importância deste tipo de registro como documento histórico.

No processo da pesquisa, percebi, na obra de Ratto, encenações pertencentes a outros períodos que indicam rupturas e inovações na cenografia brasileira, despertando o meu interesse para um trabalho futuro, que daria segmento e cumpriria o papel de consolidar as questões aqui tratadas.

Esta dissertação apresenta um fundamental levantamento de dados e registros iconográficos sobre a obra do artista, assim como uma compilação de fatos sobre a cenografia realizada no país na primeira metade do século XX que, sem que se tenha esgotado o assunto, pretende contribuir para a historiografia da cenografia brasileira, assim como colaborar com pesquisas posteriores.

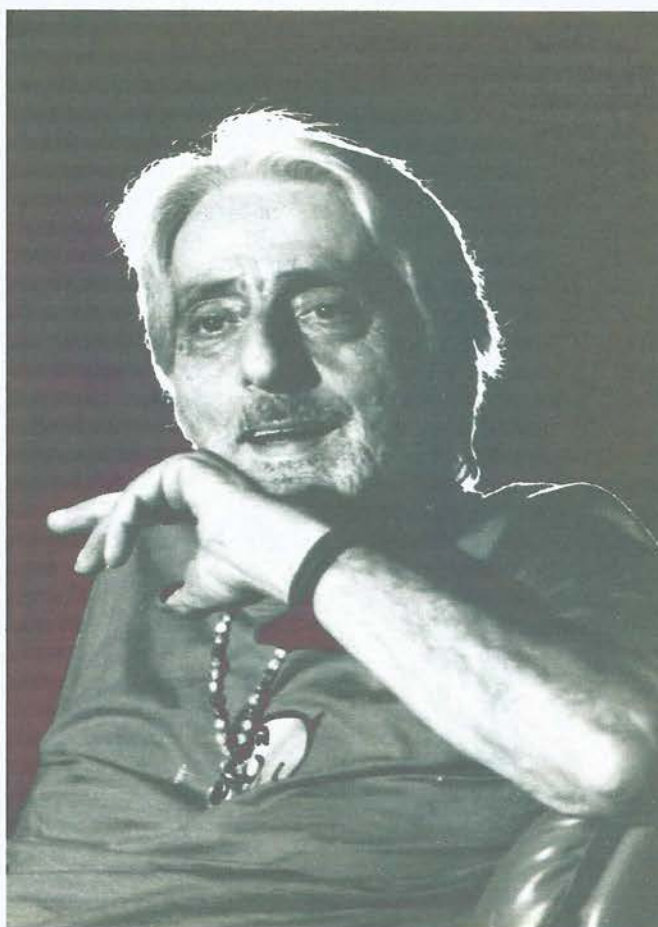


Ilustração 41.

Gianni Ratto
FUNARTE/ Centro de Documentação

FONTES DOCUMENTAIS:**Arquivos :**Rio de Janeiro:

CEDOC – Centro de documentação da FUNARTE.

Biblioteca Nacional.

Arquivo do Jornal do Brasil.

São Paulo:

Arquivo do Estado de São Paulo.

CCSP - Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

Acervo particular de Gianni Ratto (aos cuidados de Vaner Maria Ratto e Antônia Ratto).

Paraty:

Acervo particular de Maria Della Costa.

Documentos Iconográficos:

As fotografias foram coletadas no Centro de documentação da FUNARTE (CEDOC), no Arquivo Multimeios do CCSP, no Arquivo Nacional do Estado de São Paulo e no acervo particular de Antônia de Almeida Braga Ratto.

Os desenhos originais, croquis, anotações, estudos e aquarelas (cedidos para escaneamento) pertencem ao acervo particular de Vaner Maria Ratto e Antônia Ratto.

Produção Documental:

Entrevistas e depoimentos foram realizadas e coletadas nas cidades de São Paulo, Paraty e Rio de Janeiro.

Entrevistado:	Data:	Duração:	Local:
Antônia Ratto	29/03/2006	18 min.	RJ / residência da entrevistada
Fernanda Montenegro	13/02/2007	76 min	RJ / residência da entrevistada
Maria Della Costa	01/12/2006	170 min	Paraty / residência da entrevistada
Vaner Maria B. Ratto	13/07/2006	90 min	SP / residência da entrevistada

ILUSTRAÇÕES:

1.	Fotografia. Gianni Ratto - década de 1950 FUNARTE/ Centro de Documentação	p.43
2.	Fotografia. Gianni Ratto na Biblioteca do SNT – data: 1976 FUNARTE/ Centro de Documentação	p.63
3.	Fotografia. Sandro Polloni, Maria Della Costa e Gianni Ratto – data: 1954 Arquivo do Estado de São Paulo	p.69
4.	Anúncio de jornal – data: 06.11.1954 Arquivo do Estado de São Paulo	p.72
5.	Pintura. Estudo para O canto da cotovia – sem data Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.76
6.	Fotografia. Cenário de O canto da cotovia. Acervo do Centro Cultural São Paulo.	p.79
7.	Estudos para O canto da cotovia. Desenhos nº 1/ 2/ 3/ 4 Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.85
8.	Estudos para “O canto da cotovia”. Desenhos nº 5/ 6/ 7/ 8 Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.88
9.	Estudos p/ O canto da cotovia. Desenhos nº 9/ 10/ 11 Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.89
10.	Estudos p/ O canto da cotovia. Desenhos nº 12/ 13 Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.90
11.	Estudos p/ O canto da cotovia. Desenhos nº 14/15/16 Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.91
12.	Fotografia. 2. O canto da cotovia Ato I/ 3. O canto da cotovia Ato II FUNARTE/ Centro de Documentação	p.92
13.	Fotografia. 4. O canto da cotovia – Cena da fogueira FUNARTE/ Centro de Documentação	p.93
14.	Desenho. Planta de “O canto da cotovia” com medidas. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.94
15.	Desenho. Perspectiva frontal da cenografia de “O canto da cotovia”. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.98
16.	Pintura. Estudo para vitral de “O canto da cotovia”. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.100
17.	Desenho. Planta de “O canto da cotovia” com indicações em italiano. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.101
18.	Fotografia. 5. O canto da cotovia – Cena final FUNARTE/ Centro de Documentação	p.103
19.	Anúncio de jornal – data: 05.05.1955 Arquivo do Estado de São Paulo	p.104
20.	Estudos para “A Moratória”. 04 rascunhos à lápis em bloco pequeno. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.111
21.	Estudos para “A Moratória”. Perspectiva e planta. Grafite sobre manteiga. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.113
22.	Estudos p/ “A Moratória”. Perspectiva e mobiliário. Grafite sobre papel vegetal. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto. Acervo particular .Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.115
23.	Estudos p/ “A Moratória”. Perspectiva frontal. Grafite sobre papel vegetal.	p.117

	Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	
24.	Desenho. Planta baixa de “A moratória”. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.118
25.	Fotografia. Cenografia de “A Moratória”. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.119
26.	Fotografias. 02 cenas de “A Moratória”. FUNARTE/ Centro de Documentação	p.120
27.	Fotografia. Cena de “A Moratória”. FUNARTE/ Centro de Documentação	p.121
28.	Cartaz original de “O Mambembe”. FUNARTE/ Centro de Documentação	p.122
29.	Fotografia. Gianni Ratto em 1959 FUNARTE/ Centro de Documentação	p. 125
30.	Desenhos. Estudos para o trem de “O Mambembe”. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.137
31.	Desenhos. Estudos para o “O Mambembe”. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.138
32.	Desenho. Estudo para o “O Mambembe”. Acervo particular Vaner Ratto/ Antônia e Bernardo Ratto	p.140
33.	Aquarela que originou o painel da “Serra da Mantiqueira” (O Mambembe) FUNARTE/ Centro de Documentação	p.142
34.	Aquarelas para “O Mambembe” FUNARTE/ Centro de Documentação	p.144
35.	Aquarela e croquis para “O Mambembe” FUNARTE/ Centro de Documentação e Acervo particular Vaner/ Antônia Ratto	p.145
36.	Aquarelas para “O Mambembe” FUNARTE/ Centro de Documentação	p.146
37.	Fotografias. 02 fotografias de cena. “O Mambembe”. FUNARTE/ Centro de Documentação	p.147
38.	Fotografias. 02 fotografias de cena. “O Mambembe”. FUNARTE/ Centro de Documentação	p.148
39.	Fotografia. Fotografia de “O Mambembe” - agradecimentos do elenco. FUNARTE/ Centro de Documentação	p.149
40.	Programa de “O Mambembe”. Reprodução da página central. FUNARTE/ Centro de Documentação	p.150
41.	Fotografia. Gianni Ratto FUNARTE/ Centro de Documentação	p.153

ANEXO n. 1:

Cronologia de espetáculos do Piccolo Teatro de Milão
Cenografias de Gianni Ratto.

Espectáculos apresentados no Piccolo Teatro:

1. *Ralé (L'Albergo dei poveri)*, de Maximo Gorki.
Milão, Piccolo Teatro, 14 de Maio de 1947.
Veneza, Teatro La Fenice, VIII Festival Internacional de Teatro, 16 de Agosto de 1948.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

2. *A noite da ira*, de Armand Salacrou.
Primeira apresentação na Itália.
Milão, Piccolo Teatro, 06 de junho de 1947.
Teatro Donizetti Bergamo, 25 de Maio de 1949.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

3. *O mago prodigioso*, de Calderón de La Barca.
Primeira apresentação na Itália.
Milão, Piccolo Teatro, 08 de junho de 1947.
Reapresentado em vários locais.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
Música: Fiorenzo Carpi.

4. *Arlequim, servidor de dois patrões*, de Carlo Goldoni.
(*Arlecchino servitore di due padroni*)
Milão, Piccolo Teatro, 24 de julho de 1947.
Reapresentação no Piccolo: 24 de Novembro de 1947.
Knobe, 25 de Julho de 1949.
Teatro Cagnoni Vigevano, 04 de Junho de 1950.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
Música: Fiorenzo Carpi.

5. *O gigante da montanha*, de Luigi Pirandello. (*I giganti della montagna*)
Milão, Piccolo Teatro, 16 de Outubro de 1947.
Cassino Comunale, Festival Belga d'Estade Knobbe – Le Zoute, 25 de Julho de 1949.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

6. *Furacão*, de Aleksandr Ostrovski.
Milão, Piccolo Teatro, 11 de Novembro de 1947.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia e Figurino: Gianni Ratto.

7. *Queixa contra o desconhecido*, de Georges Neveux.
Primeira apresentação na Itália.
Milão, Piccolo Teatro, 17 de Dezembro de 1947.
Direção: Mario Landi / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

8. *Crime e castigo*, de Dostoievski, adaptado por Gaston Baty.
Milão, Piccolo teatro, 26 de Fevereiro de 1948.

Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto
Música: Fiorenzo Carpi / Figurino: Casa Safas (Ebe Colciaghi)

9. *A selvagem*, de Jean Anouilh.

Primeira apresentação na Itália.

Milão, Piccolo Teatro, 27 de março de 1948.

Direção: Guido Salvini / Cenografia: Gianni Ratto / Música: Fiorenzo Carpi.

10. *Ricardo II*, de William Shakespeare.

Primeira apresentação na Itália.

Milão, Piccolo Teatro, 23 de Abril de 1948.

Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

Música: Fiorenzo Carpi.

11. *A gaiivota*, de Anton Tchecov.

Milão, Piccolo Teatro, 24 de Novembro de 1948.

Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

Música: Fiorenzo Carpi.

12. *Filippo*, de Vittorio Alfieri.

Asti, Teatro Alfieri, 09 de Abril de 1949.

Milão, Piccolo Teatro, 14 de Abril de 1949.

Direção: Orazio Costa / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

13. *Gente no tempo*, de Ivo Chiesa.

Milão, Piccolo Teatro, 11 de Maio de 1949.

Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

14. *A madrugada da última noite*. (*L'alba dell'ultima sera*), de Riccardo Bacchetti.

Veneza, Teatro La Fenice, X Festival Internacional de Teatro, 27 de Setembro de 1949.

Milão, Piccolo Teatro, 30 de Setembro de 1949.

Direção: Alessandro Brissoni / Cenografia: Gianni Ratto.

15. *O pequeno Eyolf*, de Henrik Ibsen.

Milão, Piccolo Teatro, 20 de Dezembro de 1949.

Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

16. *A parisiense*, de Henry Becque.

Milão, Piccolo Teatro, 18 de Janeiro de 1950.

Reapresentação no Piccolo: 25 de Dezembro de 1950.

Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

17. *Os justos*, de Albert Camus.

Primeira apresentação na Itália.

Milão, Piccolo Teatro, 03 de Maio de 1950.

Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

18. *Verão e fumaça*, de Tennessee Williams.

Milão, Piccolo Teatro, 17 de outubro de 1950.

Reapresentado em vários locais.

Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
Música: Fiorenzo Carpi.

19. *A morte de Danton*, de Georg Buchner.
Milão, Piccolo Teatro, 16 de Dezembro de 1950.
Roma, Teatro Quirino, 28 de Março de 1952.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
Música: Umberto Andréa Cattini

20. *Casa de bonecas*, de Henrik Ibsen.
Bergamo, Teatro Donizetti, 13 de Fevereiro de 1951.
Milão, Piccolo Teatro, 14 de Fevereiro de 1951.
Reapresentado em vários locais.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

21. *O ouro louco* (L'oro matto), de Silvio Giovaninetti.
Milão, Piccolo Teatro, 21 de Março de 1951.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Máscaras: Marta Latis
Música: Fiorenzo Carpi

22. *Não jure sobre nada*, de Alfred De Musset.
Milão, Piccolo Teatro, 20 de Abril de 1951.
Bergamo, Teatro Donizetti, 1º de Maio de 1951.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Rosetta Tofano
Música: Fiorenzo Carpi

23. *Desabamento na estação norte* (*Frana allo scalo nord*), de Ugo Betti.
Primeira apresentação em Milão.
Milão, Piccolo Teatro, 11 de Maio de 1951.
Reapresentado em vários locais.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto

24. *Elettra*, de Sófocles.
Piccolo Teatro de Milão – 22 de outubro de 1951.
Teatro Olímpico de Vicenza, 07 de setembro de 1951.
Reapresentado em Paris, Teatro Marigny, 09 de Março de 1953.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Felice Casorati.
Música: Fiorenzo Carpi

25. *O médico volante* (*Le médecin volant*), de Molière.
Milão, Piccolo Teatro, 27 de Outubro de 1951.
Reapresentado em vários locais.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Música: Fiorenzo Carpi.

26. *Oplá, nós vivemos*, de Ernst Toller.
Milão, Piccolo Teatro, 29 de Novembro de 1951.
Reapresentado em vários locais.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto
Música: Fiorenzo Carpi, Gino Negri, Kurt Weill, Fritz Hollander.

27. *Emma*, de Federico Zardi.
Milão, Piccolo Teatro, 27 de Fevereiro de 1952.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
28. *Elisabeth da Inglaterra*, de Ferdinand Bruckner.
Primeira apresentação na Itália.
Milão, Piccolo Teatro, 20 de Novembro de 1952.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Giulio Coltellacci
Música: Fiorenzo Carpi.
29. *O revisor*, de Nicolai Gogol.
Milão, Piccolo Teatro, 11 de Dezembro de 1952.
Reapresentado em vários locais.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Vittorio Lucchi
Música: Fiorenzo Carpi.
30. *A engrenagem*, de Jean Paul Sartre.
Milão, Piccolo Teatro, 17 de Janeiro de 1953.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Música: Fiorenzo Carpi.
31. *Sacrilégio Maximo (Sacrilégio massimo)*, de Stefano Pirandello.
Primeira apresentação absoluta.
Milão, Piccolo Teatro, 18 de Fevereiro de 1953.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Música: Gino Negri.
32. *Lulu*, de Carlo Bertolazzi.
Milão, Piccolo Teatro, 30 de Abril de 1953.
Napoli, Teatro Mediterraneo, 31 de Maio de 1953.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
33. *Um caso clínico*, de Dino Buzzati.
Milão, Piccolo Teatro, 15 de Maio de 1953.
Reapresentado em vários locais.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Música: Fiorenzo Carpi
34. *Apontamento em Michigan*, de Franco Cannarozzo
Milão, Piccolo Teatro, 25 de Maio de 1953.
Direção: Franco Enriquez / Cenografia: Gianni Ratto / Música: Gino Negri
35. *Le nozze di Giovanna Phile*, de Bruno Magnoni.
Milão, Piccolo Teatro, 25 de Maio de 1953.
Direção: Franco Enriquez / Cenografia: Gianni Ratto
36. *O corvo*, de Carlo Gozzi. (*Il corvo*)
Milão, Piccolo Teatro, 05 de janeiro de 1954.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Música: Fiorenzo Carpi.

Espectáculos produzidos pelo Piccolo Teatro de Milão e apresentados em outros locais:

1. *A tempestade*, de William Shakespeare.
Florença, Jardim de Boboli, 06 de Junho de 1948.
XI Maggio Musicale Fiorentino.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciagui
Música: Fiorenzo Carpi sobre tema de Domenico Scarlati
Maestro: Ettore Gracis / Coreografia: Roseta Lupi

2. *Assassinato na catedral*, de Thomas Stearns Elliot
Florença, San Miniato, Igreja de São Francisco, 21 de Agosto de 1948.
Milão, Basílica de S. Ambrogio, 26 de Junho de 1949.
Verona, Teatro Romano, 17 de Julho de 1951.(IV Festival de Teatro dramático de Verona)
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino e máscaras: Bissietta
Música: Fiorenzo Carpi / Maestro: Piombino

3. *O corvo*, de Carlo Gozzi. (*Il corvo*)
Veneza, Teatro La Fenice, 26 de Setembro de 1948.
IX Festival Internacional de Teatro de Veneza.
Reapresentado em Paris, Teatro de Champs- Élysées, 18 de Outubro de 1949.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Música: Fiorenzo Carpi.

4. *A prostituta respeitosa (La putta onorata)*, de Jean Paul Sartre.
Veneza, Campo São Trovaso, 20 de Julho de 1950.
XI Festival Internacional de Teatro de Veneza.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Música: Ermanno Wolf-Ferrari

5. *Os namorados*, de Carlo Goldoni (*Gli innamorati*)
Teatro Sociale Lecco, 8 de outubro de 1950.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi

6. *A décima segunda noite*, de William Shakespeare
Veneza, Teatro de Palazzo Grassi, 25 de Agosto de 1951.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
Música: Fiorenzo Carpi

7. *Arlequim, servidor de dois patrões*, de Carlo Goldoni.
(*Arlecchino servitore di due padroni*)
Roma, Teatro Quirino, 04 de Abril de 1952.
Reapresentado em Veneza, Teatro La Fenice, 14 de Outubro de 1952.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
Música: Fiorenzo Carpi / Máscaras: Amleto Sartori.

8. *Seis personagens à procura de um autor*, de Luigi Pirandello.
Paris, Teatro Marigny, 12 de março de 1953.
Reapresentado em vários locais.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi

Fontes:

Currículo fornecido pela família de Gianni Ratto.

Website oficial do *Piccolo Teatro di Milano*.

D'AMICO, Silvio. *Enciclopedia dello Spettacolo*.

ANEXO n. 2:Cronologia de espetáculos no Teatro Alla Scala –cenários de Gianni Ratto.

1. *La traviata*, de Giuseppe Verdi.
Libreto de Francesco Maria Piave.
Milão, Teatro alla Scala, 6 de março de 1947.
Regente: Túlio Serafim / Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto
Figurino: Ebe Colciaghi
Foi reapresentado em 27 de janeiro de 1948.

2. *O amor de três laranjas*, de Sergei Prokofiev.
Libreto: Prokofiev e Carlo Gozzi
Milão, Teatro alla Scala, 30 de Dezembro de 1947.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
Regente: Angelo Questa / Coreografia: Ugo Dell’Ara

3. *L’enfant et les sortilèges*, de Maurice Ravel.
Libreto de Colette.
Milão, Teatro alla Scala, 12 de Março de 1948.
Regente: Vitor de Sabata / Direção: Guido Salvini / Cenário: Gino Romei
Concepção cenográfica: Gianni Ratto

4. *O elixir do amor*, de Gaetano Donizetti.
Libreto de Felice Romani.
Milão, Teatro alla Scala, 30 de dezembro de 1948 e 9 de março de 1951.
Regência: Argeo Quadri.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

5. *O matrimônio secreto*, de Domenico Cimarosa.
Libreto: Giovanni Bertati
Milão, Teatro alla Scala, 22 de Março de 1949.
Regência: Mario Rossi
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

6. *L’allegra brigata*, de Gian Francesco Malipiero.
Milão, Teatro alla Scala, 04 de Maio de 1950.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
Regência: Nino Sanzogno / Coreografia: Yurek Shabelewsky

7. *Don Pasquale*, de Gaetano Donizetti.
Libreto de Giovanni Ruffini.
Milão, Teatro alla Scala, 20 de Maio de 1950.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.
Regência: Franco Capuana
Reapresentada em 13 de Maio de 1952 com regência de Nino Sanzogno.

8. *Pulcinella*, ballet de Igor Stravinski sobre tema de Giovanni Battista Pergolesi.
Milão, Teatro alla Scala, 31 de Dezembro de 1950.

Regência: Nino Sanzogno / Cenário e Figurino: Gianni Ratto
Coreografia: Boris Romanoff.

9. *Oberto, Conde de São Bonifácio*, de Giuseppe Verdi.
Libreto de Antonio Piazza e Temistocle Solera.
Milão, Teatro alla Scala, 13 de fevereiro de 1951.
Regência: Franco Capuana.
Direção: Mario Frigerio / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

10. *La buona figliola (A boa filha)* de Niccolò Piccinni.
Libreto de Carlo Goldoni.
Milão, Teatro alla Scala, 24 de fevereiro de 1951.
Regência: Franco Capuana.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi.

11. *A colina*, de Mario Peragallo.
Madrigal Cênico da *Antologia de Spoon River*, de Edgar Masters.
Milão, Teatro alla Scala, 12 de Maio de 1951.
Reapresentado em vários locais.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Regência: Nino Sanzogno / Coreografia: Ugo Del'Ara.

12. *Giuditta*, de Arthur Honegger.
Libreto de René Morax.
Milão, Teatro alla Scala, 14 de Junho de 1951. Primeira apresentação em Milão.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Regência: Issay Dobrowen

13. *Hotelaria Portuguesa*, de Luigi Cherubini.
Libreto de Etienne Saint Aignan.
Milão, Teatro alla Scala, 07 de Julho de 1951.
Direção: Ricardo Picozzi / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Regência: Franco Capuana
Reapresentações:
Como, Arena Social, III Festival Lariano, 18 de Agosto de 1951,
(Regência: Argeo Quadri);
26 de dezembro de 1951 (Regência: Nino Sanzogno);
Parma, Teatro Régio, 04 de Janeiro de 1953 (Regência: Enrico Piazza)
Paris, Théâtre des Champs Elysées, 27 de Fevereiro de 1953.

14. *The Rake's Progress (A carreira de um libertino)*, de Igor Stravinski.
Libreto de Wystan Hugh Auden e Chester Kallman.
Veneza, Teatro La fenice, XIV Festival de Música Contemporânea,
11 de Setembro de 1951.
Direção: Carl Ebert / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Regência: Igor Stravinski.
Reapresentação:
Milão, Teatro alla Scala, 09 de Dezembro de 1951 (Regência: Ferdinand Leitner)

15. *Marsia*, ballet de Aurelio M. Millos sobre música de Luigi Dallapiccola. Milão, Teatro alla Scala, 29 de Dezembro de 1951.

Direção: Ricardo Picozzi / Cenografia e Figurino: Gianni Ratto

Regência: Nino Sanzogno / Coreografia: Aurelio M. Millos.

Reapresentações:

Como, Teatro Social, 19 de Agosto de 1952;

Milão, Teatro alla Scala, 17 de Setembro de 1953.

16. *O rapto do serralho*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

Libreto de Johann Gottlieb Stephanie

Milão, Teatro alla Scala, 02 de Abril de 1952.

Direção: Ettore Giannini / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Leonor Fini

Regência: Jonel Perlea / Intérprete principal: Maria Callas.

17. *Wozzeck*, de Alban Berg.

Libreto de Geog Büchner.

Primeira apresentação na Itália.

Milão, Teatro alla Scala, 05 de Junho de 1952.

Direção: Herbert Graf / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi

Regência: Dimitri Mitropoulos.

18. *A italiana em Londres*, de Domenico Cimarosa.

Libreto de Giuseppe Petrosellini.

Parma, Teatro Regio, 04 de Janeiro de 1953.

Direção: Sandro Bolchi / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi

Regência: Enrico Piazza.

Reapresentações desta edição do Teatro alla Scala:

Paris, Théâtre des Champs Élysées, 27 de Fevereiro de 1953;

Como, Arena Social, III Festival Lariano, 02 de Outubro de 1953.

19. *L'incoronazione di Poppea*, de Cláudio Monteverdi.

Libreto de Gian Francesco Busenello.

Milão, Teatro alla Scala, 01 de Junho de 1953.

Direção: Marguerita Wallmann / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Dimitri Bouchene

Regência: Carlo Maria Giulini.

20. *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti.

Libreto de salvatore Cammarano. Regência: Herbert von Karajan.

Milão, Teatro alla Scala, 18 de Janeiro de 1954.

Direção: Herbert von Karajan / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi

Reapresentações:

Festival de Berlim, Setembro/Outubro de 1955.

Festival de Viena, Junho de 1956.

Milão, Teatro alla Scala, 14 de Abril de 1961 (Regência: Antonino Votto).

Fontes:

Currículo fornecido pela família de Gianni Ratto.

D'AMICO, Silvio. *Enciclopedia dello Spettacolo*.

MORBIO, Vittoria Crespi. *Ratto Alla Scala*.

ANEXO n. 3:**Espetáculos realizados por Gianni Ratto na Europa entre os anos 1945 e 1954.**

1. *O luto condiz a Elektra*, de Eugene O'Neill.
Milão, Teatro Odeon, 15 de dezembro de 1945.
Companhia: Benassi / Torrieri
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto e Piero Fornasetti.
2. *Sette Scallini Azurri*, de Vergani Terzoli
Teatro de Revista
Florença, Teatro della Pergola, 26 de janeiro de 1946.
3. *La luna é tramontata*, de J. Steinbeck.
Turim, Teatro Reale. 07 de abril de 1946.
Companhia Ruggero Ruggeri
Direção: Vito Pandolfi / Cenografia: Gianni Ratto
4. *Teresa Raquin*, de Emile Zola.
Milão, Teatro Odeon. 14 de junho de 1946.
Companhia Maltagliati.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto.
5. *Desire under the elms* (Desejo sobre os olmos), de Eugene O'Neill.
Milão, Teatro Odeon, 15 de junho de 1946.
Companhia: Maltagliati / Randoni / Carraro / Hinrich
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto.
6. *Winterset*, de Maxwell Anderson.
Milão, Teatro Odeon, 11 de Julho de 1946.
Companhia: Maltagliati / Randoni / Carraro / Hinrich
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto.
7. *Dietro a Quel Palazzo*, de Acchille Campanile
Milão, Teatro del Parco, 30 de agosto de 1946.
Companhia: Estiva
Direção: Mario Landi / Figurinos: Gianni Ratto
8. *Juventude Doente (Gioventu malata)*, de Ferdinand Bruckner.
Milão, Teatro Excelsior, 19 de outubro de 1946.
Direção: Mario Landi / Cenografia: Gianni Ratto.
9. *Vittoria*, de Somerset Maughan
Milão, Teatro Excelsior, 01 de novembro de 1946.
Direção: Ernesto Sabatini / Cenografia: Gianni Ratto.
10. *La guerra spiegata ai poveri*, de Ennio Flaiano.
Milão, Teatro Excelsior, 09 de novembro de 1946.
Companhia do Teatro Excelsior de Milão.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto.

11. *Pequenos Burgueses*, de Maximo Gorki.
Milão, Teatro Excelsior, 04 de dezembro de 1946.
Companhia do Teatro Excelsior de Milão.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Emma Calderini
12. *Pick up girl*, de Elsa Shelley.
Milão, Teatro novo, 17 de dezembro de 1946.
Companhia Ruggeri / Adami.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto.
13. *Nick bar*, de Saroyan.
Milão. Companhia Vittorio de Sica
Milão, 1946.
Direção: Adolfo Celi / Cenografia: Gianni Ratto
14. *Malentendu*, de Albert Camus
Milão, Teatro Odeon, 1946.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto
15. *Calígula*, de Albert Camus
Milão, Teatro Odeon, 1946.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto
16. *Anche i grassi hanno l'onore*, de V. Bompiani.
Direção: A. Brissoni
Companhia Pagnani / Serve, 1946.
17. *Pequenos Burgueses*, de Maximo Gorki.
Companhia Birgnone-Randone-Sperani-Sabbatini. 1947.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto
18. *O soldado Tanaka*, de Georg Kaiser.
Milão, Teatro Olímpia, 07 de Março de 1947.
Companhia Tofano / Randone / Negri
Direção: Giorgio Strehler e Mario Landi / Cenografia: Gianni Ratto
Figurino: Ebe Colciaghi.
19. *I giorni della vita*, de William Saroyan.
Milão, Teatro Olímpia, 07 de abril de 1947.
Companhia De Sica-Besozzi-Gioi.
Direção: Adolfo Celi / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Fiori e Finzi
20. *A Bela Helena*, de Hoffembach.
Milão, Teatro del Parco.
Direção: Mario Landi / Cenografia: Gianni Ratto
21. *Galina ogni domenica*.
Milão, Teatro Nuovo.
Direção: Adolfo Celi / Cenografia: Gianni Ratto

22. *Encontro em Senlis*, de Jean Anouilh.
Milão. Companhia Almirante-Bagni-Cortese-Villi.
Direção: Guido Salvini / Cenografia: Gianni Ratto
23. Festival de autores italianos.
Milão, Teatro Galleria.
Direção: Mainer Lualdi
24. *Georges Dandin*, de Moliere.
Companhia Pepino di Filippo, 1948.
25. *O assédio de Corinto (L'Assedio di Corinto)*, de Rossini.
Florença, Teatro Comunale, 07 de junho de 1949
Maggio Musicale Fiorentino
Regente: Gabrielle Santini / Figurino: Gianni Ratto
26. *Lulu*, de Alban Berg
Veneza, Teatro La Fenice, XII Festival Internacional de Música Contemporânea.
Outono Musical Fiorentino, 04 de Setembro de 1949.
Direção: Giorgio Strehler / Cenografia: Gianni Ratto / Figurino: Ebe Colciaghi
Regente: Nino Sanzogno
27. *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill.
Direção: Mario Landi
Milão, Teatro Odeon, 1949.
28. *O imperador Jones*, de Eugene O'Neill.
Direção: S. Bolchi. Companhia Benassi.
29. *O carrocel Napolitano*, de Ettore Giannini.
Florença, Teatro Alla Pérgula, 1950.
Direção: Ettore Giannini / Cenografia: Gianni Ratto
Coreografia: Ugo Dell'Ara / Música: Gervasio / Figurino: De Matteis
30. *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen.
Direção: Vittorio Gasmann
Roma, Teatro Nacional de Arte Italiano, 1950.
Figurino e Máscaras: Lele Luzatti / Cenografia: Gianni Ratto
31. Homenagem à Cristóvão Colombo.
Cortejo inaugural das manifestações em homenagem ao navegador.
Genova, 11 de outubro de 1950.
Concepção e direção: Gianni Ratto.
O amor bruxo (El amor brujo), de Manuel De Falla
Roma, Teatro Dell'Opera de Roma, 1951.
Coreografia: Boris Romanoff / Figurinos: Gianni Ratto
32. *Com a pulga atrás da orelha*, de Georges Feydeau
Milão, Teatro Odeon, 1951.
Direção: George Vitaly / Figurino: Pier Luigi Pizzi / Cenografia: Gianni Ratto

33. *I Fanatici*, de Metz e Marchesi
Turim, 12 de outubro de 1952 – Teatro de Revista.
Direção: Marcelo Marchesi / Cenografia: Gianni Ratto
Coreografia: Donn Arden / Figurinos: Frost
34. *Bada che ti mangio*, de Michele Caldieri.
Milão, Teatro Nuovo
Companhia de Totó
Coreografia: Gisa Geert
35. *I denti dell'eremita*, de C. Terron
Direção: A. Brissoni / Cenografia: Gianni Ratto
36. *Borinage*, de Alberto Bertolini.
Milão, Teatro Olímpia, 13 de novembro de 1951.
Direção: Pietro Sharoff
37. *Lazzaro*, de Pirandello
Milão, Teatro Odeon, 16 de abril de 1952.
Direção: Claudio Fino
38. *Il geloso schermite*, de Pergolesi
Milão, Teatro Angelicum, 1952.
Direção: Strehler / Figurinos: Ebe Colciaghi / Cenografia: Gianni Ratto
Regência: Ennio Gerelli
39. *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare.
Milão, Teatro Del Parco.
40. *La legenda della seta*
Veneza, Palazzo Grassi (musical).
Coreografia: Nyota Inyoka
41. *Os irmãos Karamazov*, de Dostoievsky
Direção: André Barsacq
Milão, Teatro Manzoni, 15 de outubro de 1953.
42. *A família do antiquário (La famiglia dell'antiquario)*, de Carlo Goldoni.
Direção: G. Galloni.
Gênova, Piccolo Teatro de Gênova, 1953.
43. *Fogo sobre a terra (Il fuoco sulla terra)*, de François Mauriac
Piccolo Teatro de Gênova, 20 de outubro de 1953.
Direção: G. Galloni.
44. *I releni non fanno male*, de M.C. Rietman.
Direção: A. Fersen.
Gênova, Piccolo Teatro de Gênova.

45. *Peccato che fosse una squaldrina*, de J. Ford

Direção: L. Lucignani.

Florença, Piccolo Teatro de Florença.

46. *Domani é sempre domenica*, de Garinei e Giovannini

Companhia Osiris.

Milão, Teatro Lírico.

47. *Grande Hotel*, de Garinei e Giovannini

Direção: Wanda Osiris / Coreografia: Dino Solari

48. *Noite de Reis*, de William Shakespeare.

Veneza, Espetáculo ao ar livre com cenário múltiplo.

49. *La torre sul pollaio*, de V. Calvino.

Direção: Sergio Toffano. Companhia Toffano / Solari.

50. *Na ilha dos papagaios*, de Sergio Toffano

51. *XX Secolo*

Milão, Teatro Galeria.

52. *Il Ciambellone*, de A. Ciambellone

Teatro de Revista

Fontes:

Currículo fornecido pela família de Gianni Ratto.

D'AMICO, Silvio. *Enciclopédia dello Spettacolo*.

Arquivos do CEDOC – FUNARTE.

ANEXO n. 4:**Cronologia de espetáculos realizados por Gianni Ratto no Brasil.****1. *O Canto da Cotovia (L'Alouette)*, de Jean Anouilh (1954)**

Companhia Teatro Popular de Arte

São Paulo, Teatro Maria Della Costa, outubro de 1954.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Luciana Petrucelli

Prêmios Saci:

Melhor espetáculo

Melhor direção e cenografia: Gianni Ratto

Melhor atriz: Maria Della Costa

2. *Com a pulga atrás da orelha*, de Georges Feydeau (1955)

Companhia Teatro Popular de Arte

São Paulo, Teatro Maria Della Costa, Janeiro de 1955.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Luciana Petrucelli

3. *A Moratória*, de Jorge Andrade. (1955)

Companhia Teatro Popular de Arte

São Paulo, Teatro Maria Della Costa, 06 de junho de 1955.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Luciana Petrucelli

4. *Mirandolina*, de Carlo Goldoni (1955)

Companhia Teatro Popular de Arte.

São Paulo, Teatro Maria Della Costa, 10 de junho de 1955.

Tradução: Itália Fausta

Direção: Ruggero Jacobbi

Cenografia: Gianni Ratto / Figurinos: Luciana Petrucelli

5. *A ilha dos papagaios*, de Sergio Toffano (1955)

Companhia Teatro Popular de Arte.

São Paulo, Teatro Maria Della Costa, dezembro de 1955.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Luciana Petrucelli (sobre desenhos originais)

6. *Diálogo das Carmelitas*, de Georges Bernanos (1955)

Cia. Artistas Unidos

Rio de Janeiro, Teatro Copacabana.

Tradução: Aníbal Machado, Roberto Alvim Correa e Marina Telles Menezes

Direção: Flamínio Bollini Cerri

Cenografia: Gianni Ratto / Figurinos: Carlos Bastos

7. ***Eurydice***, de Jean Anouilh (1956)
Teatro Brasileiro de Comédia
São Paulo, TBC, 09 de agosto de 1956.
Direção e Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Luciana Petruccelli
Música: Diogo Pacheco
Premio Saci: melhor cenógrafo e melhor diretor
8. ***O Médico Volante***, de Moliere (1956)
Alunos da Escola de Arte Dramática (EAD)
São Paulo, Teatro João Caetano, 18 de Agosto de 1956.
Direção e Cenografia: Gianni Ratto
9. ***O Demônio Familiar***, de José de Alencar (1956).
Escola de Arte Dramática (EAD)
São Paulo, Teatro do S. AS.M, 19 de setembro de 1956.
Direção: Gianni Ratto
Cenografia e Figurinos: Alfredo Mesquita
10. ***Jacques ou a Submissão***, de Eugene Ionesco (1956)
Escola de Arte Dramática (EAD)
São Paulo, Teatro Leopoldo Froes, 26 de novembro de 1956.
Tradução: Alfredo Mesquita
Direção: Gianni Ratto
11. ***Guerras do alecrim e da manjerona***, de Antonio José da Silva - O Judeu (1957).
Teatro Nacional de Comédia.
Rio de Janeiro, 1957.
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia e Figurino: Millôr Fernandes
12. ***Nossa Vida com Papai***, de Howard Lindsay e Russel Crouce (1957)
Teatro Brasileiro de Comédia
São Paulo, TBC, 04 de abril de 1957.
Tradução: R. Magalhães Jr.
Direção, Cenografia e iluminação: Gianni Ratto
Figurinos: Kalma Murtinho
13. ***O Telescópio***, de Jorge Andrade (1957)
Teatro Nacional de Comédia.
Rio de Janeiro, Teatro República, 1957.
Direção: Paulo Francis
Cenografia: Gianni Ratto
Figurino: Kalma Murtinho
14. ***É de Xurupito***, de Walter Pinto (1957)
Companhia Teatral Walter Pinto (Revista)
Rio de Janeiro, 1957.
Direção: Paulo Celestino e Walter Pinto
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

15. ***Jogo de Crianças***, de João Bethencourt (1957)

Teatro Nacional de Comédia.

Rio de Janeiro, Teatro República, 1957.

Direção: João Bethencourt

Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Kalma Murtinho

16. ***O Santo e a Porca***, de Ariano Suassuna (1958)

Teatro Cacilda Becker

Rio de Janeiro, Teatro Dulcina, 05 de março de 1958.

Direção: Zbgniev Ziembinski

Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

17. ***Jornada de um longo dia para dentro da noite***, de Eugene O' Neill (1958)

Teatro Cacilda Becker

Rio de Janeiro, Teatro Dulcina, 15 de maio de 1958.

Tradução: Helena Pessoa e Gert Mayer

Direção: Ziembinski

Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

18. ***As Três Irmãs***, de A. Tchecov (1958)

Alunos da Escola de Teatro da Universidade da Bahia

Salvador, Teatro da Universidade da Bahia, setembro de 1958.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Luciana Petrucelli

19. ***O Tesouro de Chica da Silva***, de Antonio Callado (1958)

Alunos da Escola de Teatro da Universidade da Bahia

Salvador, Teatro da Universidade da Bahia, novembro de 1958.

Direção e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Luciana Petrucelli

20. ***A dança dos toreadores***, de Jean Anouilh (1959)

São Paulo, Teatro de Arena, 1959.

Direção: Augusto Boal

Cenografia: Gianni Ratto

21. ***O Mambembe***, de Arthur Azevedo (1959)

Companhia Teatro dos Sete (estreia da companhia)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 12 de Novembro de 1959.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Napoleão Moniz Freire

Música: Assis Pacheco e Antonio Lopes

(A peça recebeu doze prêmios)

22. ***A Profissão da Sra. Warren***, de Bernard Shaw (1960)

Companhia Teatro dos Sete

Rio de Janeiro, Teatro Copacabana, 30 de abril de 1960. (30/04/1960 – 31/07/1960)

Tradução: Cláudio Mello e Souza

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto / Figurinos: Luciana Petrucelli

23. ***Sangue no Domingo***, de Jorge Walter Durst (1960)

Fundação Brasileira de Teatro.

Rio de Janeiro, Teatro Dulcina, 24 de maio de 1960.

Direção: Ziembinski

Cenografia: Gianni Ratto

24. ***O Cristo Proclamado***, Francisco Pereira da Silva (1960)

Companhia Teatro dos Sete

Rio de Janeiro, Teatro Copacabana, 05 de agosto de 1960. (05/08/1960 – 14/08/1960)

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Bellá Paes Leme

Prêmio: melhor autor nacional (Francisco Pereira da Silva)

25. ***Boca de Ouro***, de Nelson Rodrigues (1960)

Companhia Brasileira de Comédia

São Paulo, Teatro Federação, 13 de outubro de 1960.

Direção: Ziembinski

Cenografia: Gianni Ratto / Figurinos: Tullio Costa

26. ***Com A Pulga atrás da Orelha***, de Georges Feydeau (1960)

Companhia Teatro dos Sete

Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 07 de outubro de 1960. (07/10/60 – 02/07/1961)

Tradução: Miroel Silveira e Daniel Rocha

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Kalma Murtinho

Prêmios:

Melhor espetáculo de 1960

Melhor diretor (Gianni Ratto)

Melhor figurino (Kalma Murtinho)

Melhor ator (Ítalo Rossi) e melhor atriz (Fernanda Montenegro)

27. ***Gata em teto de zinco quente***, de Tennessee Williams (1960)

São Paulo, Teatro Jardel Filho, 1960

Direção: Kiko Jaz / Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

28. ***O Beijo no Asfalto***, de Nelson Rodrigues (1961)

Companhia Teatro dos Sete

Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 07 de julho de 1961. (07/07/1961 – 01/10/1962)

Direção: Fernando Torres

Cenografia: Gianni Ratto

Prêmios:

Melhor autor nacional (Nelson Rodrigues)

Melhor atriz de 1961 (Fernanda Montenegro)

29. ***Apague meu Spot Light***, de Jocy de Oliveira (1961)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1961.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Bellá Paes Leme / Música: Luciano Berio

30. ***Festival de Comédia***, de Cervantes, Molière, Martins Pena (1961)

Companhia Teatro dos Sete

Rio de Janeiro, Teatro da Maison de France, 24 de novembro de 1961.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Marie Louise Nery

O Velho Ciumento, de Cervantes

Tradução: Millor Fernandes

O Médico Volante, de Molière

Tradução: Gianni Ratto

O Ciúme de um pedestre, de Martins Pena

Prêmios:

Melhor espetáculo de 1961

Melhor direção, melhor cenografia: Gianni Ratto

Melhor figurino: Marie Louise Nery

Melhor ator (Sérgio Brito) e melhor atriz (Fernanda Montenegro)

31. ***O homem, a besta e a virtude***, de Luigi Pirandello (1962)

Companhia Teatro dos Sete

Rio de Janeiro, Teatro da Maison de France, 09 de maio de 1962.

Tradução: Gianni Ratto

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Bellá Paes Leme

32. ***As Pequenas Raposas***, de Lilian Hellman (1962)

Rio de Janeiro, Teatro da Maison de France, 1962.

Direção: João Augusto

Cenografia: Gianni Ratto

33. ***Oba!*** (1962)

Rio de Janeiro, Teatro da Maison de France, 1962.

Direção e Concepção: Carlos Machado

Cenografia: Gianni Ratto

34. ***Auto da Festa de São Lourenço***, Pe. José de Anchieta (1962)

Teatro Nacional de Comédia (alunos do Conservatório)

Rio de Janeiro, 1962

Direção: Gianni Ratto

35. ***Boa Noite, Bettina***, de Giovannini, Garinei e Kramer (1962)

São Paulo, Teatro Record, 1962.

Tradução: Jô Soares e Otelo Zeloni

Regente: George Kanzás

Direção e Cenografia: Gianni Ratto

Figurinos: Aelson

Iluminação: José Alonso

Coreografia: Ricaldo Abellan

36. *Cesar e Cleópatra*, de Bernard Shaw (1963)
 São Paulo, Teatro Cacilda Becker, 15 de abril de 1963.
 Tradução: Miroel Silveira
 Direção: Ziembinski
 Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto
 Música: Damiano Cozzella

37. *Diário de um louco*, de Nicolai Gogol (1964)
 Rio de Janeiro, Teatro do Rio, 21 de outubro de 1964.
 Tradução: Luis de Lima
 Direção: Ivan de Albuquerque
 Cenografia: Gianni Ratto / Figurinos: Walter Bacci

38. *Mirandolina*, Carlo Goldoni (1964)
 Companhia Teatro dos Sete
 Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 21 de outubro de 1964.
 Tradução: Gianni Ratto
 Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
 Figurinos: Kalma Murtinho

39. *Auto da Alma*, de Gil Vicente (1965)
 Teatro Nacional de Comédia.(Teatro da Escola)
 Rio de Janeiro, 1965.
 Adaptação: Walmir Ayala
 Direção: Gianni Ratto
 Cenografia e Figurinos: Bellá Paes Leme
 Música: Geni Marcondes

40. *A Dama do Maxim's*, de Georges Feydeau (1965)
 Rio de Janeiro, Teatro Maison de France, 1965.
 Tradução: Barbara Heliodora e Millor Fernandes
 Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
 Figurinos: Kalma Murtinho / Música: Geny Marcondes

41. *Rasto Atrás*, de Jorge Andrade (1966)
 Teatro Nacional de Comédia
 Rio de Janeiro, 26 de janeiro de 1966
 Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
 Figurino: Bellá Paes Leme
 (prêmio do Concurso Nacional de Dramaturgia do SNT)

42. *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.(1966)
 de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar
 Grupo Opinião.
 Rio de Janeiro, Teatro de Arena (Shopping de Copacabana), 09 de abril de 1966.
 Direção e Cenografia: Gianni Ratto
 Figurinos e Acessórios: Walter Bacci
 Música: Geni Marcondes e Denoy de Oliveira

43. ***O Santo Inquérito***, de Dias Gomes (1966)
Teatro Jovem
Rio de Janeiro, 23 de setembro de 1966.
Direção: Ziembinski
Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto
44. ***A saída, onde fica a saída?*** (1967)
de Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa e Ferreira Gullar
Grupo Opinião.
Rio de Janeiro, abril de 1967.
Direção: João das Neves
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Figurinos e Acessórios: Dirceu e Maria Louise Nery
45. ***Pedro Mico***, de Antonio Callado (1967)
Teatro Nacional de Comédia
Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1957
Direção: Paulo Francis e iluminação: Gianni Ratto
Cenografia: Oscar Niemeyer
Figurino: Kalma Murinho
46. ***Isso devia ser proibido***, de Bráulio Pedroso e Walmor Chagas (1967)
Teatro Cacilda Becker
Rio de Janeiro, Teatro Copacabana, dezembro de 1967.
Direção: Gianni Ratto
Cenografia: Cyro del Nero / Iluminação: Domingos Teixeira / Figurino: Alceu Penna
Música: Julio Medaglia / Coreografia: Marilena Ansaldi
47. ***Mulher, esse super-homem***, de Millor Fernandes (1967)
Espetáculo para a empresa Rhodia
Rio de Janeiro, Teatro Clara Nunes, 1967.
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia: Cyro del Nero/ Figurino: Alceu Penna / Música: Geraldo Vandré
48. ***Ralé***, de Maximo Gorki (1968)
Rio de Janeiro, Teatro Novo, 1968.
Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Figurinos: Walter Bacci
49. ***O Pequeno Príncipe***, de Saint-Exupery, adaptação de Jean Michell (1968)
Rio de Janeiro, Teatro Novo, 06 de dezembro de 1968.
Direção, Cenografia, Iluminação e Figurinos: Gianni Ratto
50. ***Dura lex sed lex no cabelo só gumex***, de Oduvaldo Viana Filho (1968)
Grupo Opinião
Rio de Janeiro, Teatro Mesbla, 20 de Dezembro de 1968.
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia: Carlos Fontes
Figurinos: Marie Louise Nery
Música: Dori Caymi, Francis Hime, Sidney Waisman

51. *O marido de Conceição Saldanha*, de João Mohana (1969)

Rio de Janeiro, Teatro Serrador, 20 de março de 1969.

Direção: Ziembinski

Cenografia: Gianni Ratto

52. *Ubu-Rei*, de Alfred Jarry (1969)

Grupo de alunos egressos do Teatro Novo.

São Paulo, Teatro Itália, agosto de 1969.

Rio de Janeiro, Teatro Maison de France, 04 de setembro de 1969.

Direção: Gianni Ratto / Figurinos: Pedro Tournon

Marionetes: Ilo Krugli / Música: Cecília Conde

53. *Beco sem saída*, de Arthur Miller (1969)

Rio de Janeiro, Teatro Princesa Isabel, 19 de setembro de 1969.

Direção e Cenografia: Gianni Ratto

54. *Odorico, O Bem Amado*, Dias Gomes (1970)

Rio de Janeiro, Teatro Princesa Isabel, 18 de março de 1970.

Direção e Cenografia: Gianni Ratto

55. *Encontro em Vichy*, de Henry Miller (1970)

Rio de Janeiro, Teatro Princesa Isabel, 1970.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Tatiana Memória

56. *Abelardo e Heloisa*, de Ronald Millar (1971)

São Paulo, Teatro Paiol, 22 de setembro de 1971.

Tradução: Leo Gilson Ribeiro

Direção e Iluminação: Flavio Rangel

Cenografia: Gianni Ratto

Figurinos: Ninette Van Vuchelen

Música: Carlos Lyra / Direção Musical: Teo de Barros

Prêmios:

Associação dos Críticos Teatrais

Prêmio Governador do Estado

Prêmio Molière

57. *Fígaro ou Um Dia Muito Louco*, de Pierre C. de Beaumarchais (1972)

São Paulo, Teatro São Pedro, 1972.

Direção e Cenografia: Gianni Ratto

Figurinos: Ninete von Vuchelen

Iluminação: Luis Marchi / Música: Murilo Alvarenga

58. *Por mares nunca dantes navegados*, de Afonso Grisoli e Tite de Lemos (1972)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 31 de maio de 1972.

Direção: Afonso Grisoli

Cenografia e Figurinos: Joel de Carvalho

Iluminação: Gianni Ratto

59. *A Capital Federal*, de Arthur Azevedo (1972)
São Paulo, Teatro Anchieta, 10 de março de 1972.
Direção: Flávio Rangel
Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Ninette Von Vuchelen
Iluminação: Zé da Silva
Direção Musical: Teo de Barros / Coreografia: Marika Gidali
60. *A grande imprecisão diante dos muros da cidade*, de Tankred Dorst (1972)
São Paulo, Teatro São Pedro, 16 de outubro de 1972.
Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto
Coreografia: Rafael Rodrigues
61. *Frank V*, Friedrich Dürrenmatt (1973)
São Paulo, Teatro São Pedro, março de 1973.
Direção: Fernando Peixoto
Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto
62. *Caminho de volta*, de Consuelo de Castro (1973)
São Paulo, Teatro Aliança Francesa, 1973.
Direção: Fernando Peixoto
Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto
63. *Dr. Fausto da Silva*, de Paulo Pontes (1973)
Rio de Janeiro, Teatro Gláucio Gil, setembro de 1973.
Direção: Flávio Rangel
Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Fernando Azevedo
64. *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams (1974)
São Paulo, Teatro Anchieta, 1974.
Direção: Kiko Jaéz
Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto
Iluminação: Abel Kopanski / Música: Paulo Herculano
65. *Pippin*, de Roger O. Hirson e Stephen Schartz (1974)
Rio de Janeiro, Teatro Adolfo Bloch, 20 de junho de 1974.
Direção: Flávio Rangel
Cenografia: Gianni Ratto / Figurinos: Kalma Murtinho
66. *O jogo do poder segundo Shakespeare*, de Carlos Queiroz Telles (1974)
São Paulo, Teatro Aliança Francesa, 1974.
Direção, Cenografia, Figurinos, Iluminação: Gianni Ratto
67. *O Atelier de Madame Zazá*, de Georges Feydeau (1975)
Rio de Janeiro, Teatro Atelier – janeiro de 1975.
Direção: José Renato
Cenografia: Gianni Ratto / Figurinos: Kalma Murtinho

68. ***Mumú, a Vaca Metafísica***, de Marçílio Soares (1975)
Teatro Nacional de Comédia
Rio de Janeiro, 01 de dezembro de 1975.
Direção: Flavio Rangel
Cenografia: Gianni Ratto / Figurinos: Kalma Murtinho
69. ***Ricardo III***, de W. Shakespeare (1975)
Campinas, SP, Teatro Municipal de Campinas.
Direção: Antunes Filho
Cenografia, Figurinos e Adereços: Gianni Ratto
Música: Conrado Silva
Tradução: Carlos Queiroz Telles e Mariângela Alves de Lima
70. ***O Duelo***, de Bernardo Santareno (1975)
São Paulo, Teatro Oficina, 1975.
Adaptação e Direção: Roberto Vignati
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto / Figurinos: Gláucia
Música: Amilson Godoy
71. ***Um estranho casal***, de Neil Simon (1975)
Rio de Janeiro, Teatro Ipanema, 1975.
Direção: Jô Soares
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
72. ***Os Executivos***, de Mauro Chaves (1975)
São Paulo, Teatro São Pedro, 1975.
Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
73. ***Gota D' Água***, de Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Chico Buarque (1975)
Rio de Janeiro, Teatro Tereza Raquel.
Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
74. ***Ponto de partida***, de Gianfrancesco Guarnieri (1976)
São Paulo, Teatro TAIB, setembro de 1976.
Direção: Fernando Peixoto
Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto
75. ***Vivaldino, criado de dois patrões***, de Carlo Goldoni (1976)
Rio de Janeiro, Teatro Casa Grande, 1976.
Direção: José Renato
Cenografia: Gianni Ratto / Figurinos: Kalma Murtinho
76. ***O barbeiro de Niterói***, de Antonio Pedro e Flávio Santiago (1977)
Niterói, R.J. - Teatro Municipal de Niterói, 1977.
Direção: Antonio Pedro
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
77. ***Delírio Tropical***, de Stanislaw Witkiewicz (1977)
São Paulo, Teatro FAAP, 1977.
Direção: Emílio di Biasi

Cenografia e Figurino: Gianni Ratto
 Iluminação: Abel Kopanski / Música: Conrado Silva
 Tradução: Sonia Samaia

78. *Pequenos Burgueses*, de Maximo Gorki (1977)

São Paulo, Teatro TAIB, 1977.

Direção: Renato Borghi

Cenografia e Figurino: Gianni Ratto

Trilha Sonora: Paulo Herculano

79. *Sonata sem dó para três executantes*, de Marcílio Moraes (1977)

São Paulo, Teatro Eugenio Kusnet, 1977.

Direção:

Cenografia: Gianni Ratto

80. *Os Saltimbancos*, de Chico Buarque (1977)

São Paulo, Teatro da Universidade Católica-TUCA, 1977.

Direção: Silney Siqueira

Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

81. *O Diário de Anne Frank*, de Frances Goochich e Herbert Hachett (1977)

São Paulo, Teatro Paiol, 1977.

Direção: Antonio Mercado

Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

82. *Gata em teto de zinco quente*, de Tennessee Williams (1978)

São Paulo, Teatro Brigadeiro, 1978.

Direção: Kiko Jaéz

Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

83. *O grande amor de nossas vidas*, de Consuelo de Castro (1978)

São Paulo, Teatro Paiol, 1978.

Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

84. *Caixa de sombras*, Michel Christofer (1978)

São Paulo, Teatro FAAP, 1978.

Direção: Emílio di Biasi

Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

85. *Murro em ponta de faca*, de Augusto Boal (1978)

São Paulo, Teatro TAIB, 1978.

Direção: Fernando Peixoto

Espaço Cênico: Gianni Ratto

86. *O Rei de Ramos*, de Dias Gomes (1979)

Rio de Janeiro, Teatro João Caetano, 11 de março de 1979.

Direção e Iluminação: Flávio Rangel

Cenografia: Gianni Ratto / Figurinos: Kalma Murtinho

Música: Chico Buarque e Francis Hime

Coreografia: Fernando Azevedo

87. ***Lola Moreno***, de Bráulio Pedroso (1979)

Rio de Janeiro, Teatro Mesbla, 1979.

Direção: Antonio Pedro

Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

Música: John Neschling

88. ***Um rubi no umbigo***, de Ferreira Gullar (1979)

Rio de Janeiro, Teatro Casagrande, 1979.

Direção: Bibi Ferreira

Cenografia: Gianni Ratto

89. ***Gota D' Água***, de Paulo Pontes, Chico Buarque e Oduvaldo Viana Filho (1980)

Cidade do México, Teatro La Nacion, 26 de março de 1980.

Tradução: Denise de Kalafe

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Walter Bacci

Direção Musical: Murilo Alvarenga

Coreografia: Renato Magalhães

90. ***Sergio Cardoso em Prosa e Verso*** (1980)

São Paulo, Teatro Sérgio Cardoso, 13 de outubro de 1980

Direção e Iluminação: Gianni Ratto

91. ***A Venerável Madame Goneau***, de João Bethencourt (1981)

São Paulo, Teatro Paiol

Direção e Iluminação: Gianni Ratto

Cenografia: Cyro del Nero

Figurinos: Alceu Penna

92. ***A Eterna Luta entre o Homem e a Mulher***, de Millor Fernandes (1982)

Rio de Janeiro, Teatro Clara Nunes, 25 de setembro de 1982.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Kalma Murtinho

Acessórios: Marie Louise Nery e Pádua

93. ***Amadeus***, de Peter Schaffer (1982)

Rio de Janeiro, Teatro Adolfo Bloch, 18 de março de 1982

Tradução: Flavio Rangel

Cenografia: Gianni Ratto

Figurinos: Kalma Murtinho

94. ***Vidigal, Memórias de um Sargento de Milícias***, de Millor Fernandes (1982)

Rio de Janeiro, Teatro João Caetano, Junho de 1982

Direção e Iluminação: Gianni Ratto

Cenografia: Dorloff Lopes Pereira da Silva

Coreografia: Carlota Portela

Figurinos: Millor Fernandes

Música: Carlos Lyra

95. *Desencontros Clandestinos*, de Neil Simon (1982)
São Paulo, Teatro A Hebraica, 05 de março de 1982
Tradução: Marisa Murray
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia e Figurinos: Augusto Francisco
96. *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen (1982)
Curitiba, Teatro Guairinha, 1982.
Tradução: Millor Fernandes
Direção: Gilles Gwizdek
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Figurinos: Kalma Murtinho
97. *Vargas*, de Dias Gomes e Ferreira Gullar (1983)
Rio de Janeiro, Teatro João Caetano, 03 de outubro de 1983
Direção e Iluminação: Flavio Rangel
Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Kalma Murtinho
98. *Piaf*, de Pam Gems (1983)
Rio de Janeiro, Teatro Ginástico, 1983.
Tradução: Millor Fernandes
Direção e Iluminação: Flavio Rangel
Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Kalma Murtinho
99. *Oito Mulheres*, de Robert Thomas (1983)
São Paulo, Teatro Hilton, 1983
Direção: Kiko Jaéz
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
100. *Freud no distante país das almas*, de Henry Denker (1984)
Rio de Janeiro, Teatro Clara Nunes, 22 de março de 1984
Tradução: Flavio Rangel
Direção e Iluminação: Flavio Rangel
Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Kalma Murtinho
101. *Oh! Calcutta!*, de Kenneth Tunam (1984)
São Paulo, Teatro Brigadeiro, maio de 1984.
Tradução: Lélío Alonso e Gilberto di Piero
Direção: Kiko Jaéz
Cenografia: Gianni Ratto
Coreografia: Marilena Ansaldo
Direção Musical: Wanderley Martins
102. *Negócios de Estado*, de Louis Vermeil (1984)
São Paulo, Teatro Hilton, 15 de maio de 1984
Tradução: Flavio Rangel
Direção e Iluminação: Flavio Rangel

Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Kalma Murtinho

103. *O Leito Nupcial*, de Jean de Horta (1984)

São Paulo, Teatro FAAP, 1984.

Tradução: Miriam Melhor e Emilio di Biasi

Direção: Emilio di Biasi

Cenografia: Gianni Ratto

Figurinos: Lu Merton

Iluminação: Gianni Ratto e Emilio di Biasi

104. *Com A Pulga Atrás da Orelha*, de Georges Feydeau (1984)

São Paulo, Teatro Procópio Ferreira, 22 de setembro de 1984.

Rio de Janeiro, Teatro João Caetano, março de 1985.

Tradução: Gianni Ratto

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Kalma Murtinho

105. *O que o mordomo viu*, de Joe Orton (1985)

Rio de Janeiro, Teatro Clara Nunes, 25 de fevereiro de 1985

Tradução: Flavio Rangel

Cenografia: Gianni Ratto

Figurinos: Kalma Martinho

106. *Louco circo do desejo*, Consuelo de Castro (1985)

São Paulo, Teatro Maksoud Plaza, dezembro de 1985

Direção: Vladimir Capela

Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

107. *Cyrino de Berrega*, de Edmond Rosetando (1986)

São Paulo, Teatro Cultura Artística, 05 de setembro de 1986

Tradução: Flavio Rangel

Direção e Iluminação: Flavio Rangel

Cenografia: Gianni Ratto

Figurinos: Kalma Murtinho

Coreografia: Clarisse Abujamra

Direção Musical: Murilo Alvarenga

108. *Drácula*, de Hamilton Deane e John Balderston (1986)

São Paulo, Teatro Procópio Ferreira, 1986

Tradução: Isabel Sobral e Gianni Ratto

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Kalma Murtinho

Trilha Sonora: Tunica

109. *Os amores de Tenesse Williams*, de Paulo Wolff (1987)

Santos, Teatro Municipal de Santos, 06 de abril de 1987

São Paulo, Teatro Maksoud Plaza, 24 de abril de 1987

Direção: Kiko Jaz

Cenografia: Gianni Ratto

Figurinos: Guilherme Guimarães

Iluminação: Gianni Ratto e Kiko Jaz

110. *Ladrão que rouba ladrão*, de Dario Fo (1987)
Rio de Janeiro, Teatro Glauce Rocha, 23 de outubro de 1987
Tradução: Malú Rocha e Herson Capri
Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Figurino: Miguel Paiva
Música: Claudio Savietto

111. *O amante de Madame Vidal*, de Louis Verneuil (1988)
São Paulo, Teatro Hilton, 1988
Tradução: Millor Fernandes
Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Figurinos: Kalma Murtinho

112. *A vida de Galileu*, de Bertold Brecht (1989)
Curitiba, Teatro Guairinha, 15 de agosto de 1989
Tradução: Roberto Schwarz
Direção: Celso Nunes
Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Kalma Murtinho
Iluminação: Aurelio de Simoni

113. *Uma ilha para três*, de André Roussin (1990)
São Paulo, Teatro Bibi Ferreira, 14 de março de 1990
Tradução: Jaci Lage
Direção, Cenografia, Iluminação: Gianni Ratto
Música: Murilo Alvarenga

114. *Em busca dos bons momentos* (infantil), de Paulo Pélico (1990)
São Paulo, Teatro Dias Gomes, 1990
Direção: Roberto Lage
Cenografia, Figurinos e Adereços: Gianni Ratto
Coreografia: Vivien Backup
Direção Musical: Julio Medaglia

115. *Lisístrata*, de Aristófanos (1991)
São Paulo, Teatro Célia Helena, 26 de junho de 1991
Direção, Figurinos e Adereços: Gianni Ratto

112. *Letíce e Lotte*, de Peter Shaffer (1991)
São Paulo, Teatro Brasileiro de Comédia, Novembro de 1991
Direção: José Renato
Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

113. *Senhoritas Q.D.*, de Cristina Bueno e Ines Viana (1992)
Campinas, Teatro Municipal de Campinas, março de 1992
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia e Figurinos: Aby Cohen

114. ***Porca Miséria***, de Jandira Martini e Marcos Caruso (1993)
São Paulo, Teatro Bibi Ferreira, 06 de janeiro de 1993
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia e Figurinos: Renato Scipilitti
Trilha Sonora: Aline/ Tunica (Midiplay Produções)
115. ***O Mambembe***, de Arthur Azevedo (1993)
São Paulo, Teatro TUSP, julho de 1993
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia e Figurinos: Augusto Francisco
Coreografia: Ana Maria Spier
Música: Eduardo Seincman
116. ***As Bruxas (Entre Mulheres)***, de Santiago Moncada (1993)
São Paulo, Teatro Sala São Luis, 21 de outubro de 1993
Tradução: Marcos Caruso
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia: Renato Scipilitti
Figurinos: Leda Senise
117. ***A Última Carta***, de Nicola Martim (1994)
São Paulo, Teatro Centro Cultural São Paulo, março de 1994.
Tradução: Edla Van Steen
Direção, Cenografia, Figurinos, Iluminação: Gianni Ratto
118. ***Morus e seu Carrasco***, Renato Gabrielli (1996)
São Paulo, Teatro Ruth Escobar, 17 de outubro de 1996
Direção, Cenografia, Iluminação: Gianni Ratto
Música: Oliviero Pluviano
Figurino: Fabio Namatame
119. ***Entrevista***, Fernando Moreira Salles (1998)
São Paulo, Teatro SESC Pompéia, 04 de fevereiro de 1998.
Direção: Maria Lucia Pereira
Espaço cênico e Iluminação: Gianni Ratto
120. ***Vermouth***, Aimar Labaki (1998)
São Paulo, Teatro Itália, 17 de abril de 1998
Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Figurinos: Fabio Namatame
Preparação Corporal: Ariela Goldmann
Trilha Musical: Aline Meyer
121. ***O Acidente***, Bosco Brasil (2000)
São Paulo, Teatro Porão – Centro Cultural São Paulo, 27 de março de 2000.
Direção: Ariela Goldman
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
122. ***O Papagaio Verde***, de Arthur Schitzler (2000)
São Paulo, Teatro da E.A.D., 30 de novembro de 2000

Direção: Ariela Goldman
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

123. *Uma vida no teatro*, David Mamet (2001)
Avaré, Teatro Municipal de Avaré, 17 de junho de 2001
Direção: Francisco Medeiros
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

124. *Selvagem como o vento*, de Tereza Freire (2002)
Rio de Janeiro, Casa de Cultura Laura Alvim, maio de 2002
Direção: Denise Stocklos e Hugo Hojas
Cenografia e iluminação: Gianni Ratto

125. *Nova diretrizes em tempo de paz*, de Bosco Brasil (2002)
São Paulo, Teatro Agora, novembro de 2002
Direção: Ariela Goldman
Iluminação: Gianni Ratto

126. *O dia do redentor*, de Bosco Brasil (2003)
Rio de Janeiro, Teatro Sesc Copacabana, junho de 2003
Direção: Ariela Goldman
Iluminação e Espaço Cênico: Gianni Ratto

127. *Sábado, domingo e segunda*, de Eduardo de Filippo (2004)
São Paulo, Teatro das Artes, setembro de 2004
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Fontes:

Currículo fornecido pela família de Gianni Ratto.

Dossiês de Personalidades e Companhias do Centro de Documentação da FUNARTE.

ANEXO n. 5:**Cronologia de Espetáculos Líricos realizados por Gianni Ratto a partir de sua chegada no Brasil.**

1. *Zazá*, de Ruggero Leoncavallo (1955)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 18 de Junho de 1955.
Regente: Nino Verchi
Direção e Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Luciana Petruccelli

2. *A menina das nuvens*, de Heitor Villa Lobos, sobre de Lucia Benedetti.(1959)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1959.
Regente: Morelembaum Tavares
Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

3. *Il Dibuk*, de Ludovico Rocca (1962)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 13 de setembro de 1962.
Libreto: Renato Simoni
Regente: Nino Stinco
Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Coreografia: Tatiana Leskova

4. *Falstaff*, de Giuseppe Verdi (1962)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 04 de Outubro de 1962.
Libreto: Arrigo Boito
Regente: Edoardo de Guarnieri
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia: Arlindo Rodrigues, Bellá Paes Leme, Newton Sá
Coreografia: Tatiana Leskova

5. *Werther*, de Jules Massenet (1964)
Montevideo, Teatro Sodré, março de 1964
Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

6. *El retablo del maese Pedro*, de Manuel de Falla (1966)
Rio de Janeiro, Sala Cecília Meirelles, 02 de dezembro de 1966.
Regente: Isaac Karabtchevsky
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia: Ilo Krugli
Bonecos e marionetes: Ilo Krugli e Pedro Touron

7. *Peter Grimes*, de Benjamin Britten (1967)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 21 de outubro de 1967.
Libreto: Montagu Slater
Regente: Henrique Morelembaum
Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Figurinos: Maria José Néri
8. *Tosca*, de Giacomo Pucini (1967)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1967.

Direção e Iluminação: Gianni Ratto

9. *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni (1967)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1967.

Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

10. *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo (1967)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1967.

Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

11. *Elixir do Amor*, de Gaetano Donizetti (1971)

São Paulo, Teatro Municipal, 23 de outubro de 1971.

Libreto: Felice Romani

Regente: Diogo Pacheco

Direção, Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

12. *Il Tabarro*, de Giacomo Puccini (1976)

Rio de Janeiro, Teatro João Caetano, 1976.

Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

13. *Gianni Schicchi*, de Giacomo Puccini (1976)

Rio de Janeiro, Teatro João Caetano, 1976.

Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

14. *Il Campanello*, de Gaetano Donizetti (1976)

Niterói, Teatro Municipal João Caetano, 1976.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

15. *Amahl e os visitantes da noite*, de Gian Carlo Menotti (1976)

Niterói, Teatro Municipal João Caetano, 1976.

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

16. *Salvador Rosa*, de Antonio Carlos Gomes (1977)

São Paulo, Teatro Municipal, 09 de setembro de 1977.

Libreto: Antonio Ghislanzoni

Regente: Simon Blech

Direção, Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

17. *Sargento de Milícias*, de Francisco Mignone (1978)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1978.

Direção: Gianni Ratto

18. *Lo Schiavo*, de Antonio Carlos Gomes (1979)

Porto Alegre, Teatro Leopoldina, 31 de julho de 1979.

São Paulo, Teatro Municipal, 21 de setembro de 1979.

Montevideo, Teatro Solis

Libreto: A. Taunay e R. Paravicini

Regente: David Machado

Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

19. *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1980)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 12 de setembro de 1980.
Libreto: Lorenzo de Ponte
Regente: David Machado
Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto
Coreografia: Dennis Gray

20. *La Bohème*, de Giacomo Puccini (1981)
São Paulo, Teatro Municipal, 16 de outubro de 1981.
Libreto: Giuseppe Giacosa e Luigi Illica
Regente: Henrique Morelenbaum
Direção e Iluminação: Gianni Ratto
Cenografia: Aldo Calvo

21. *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini (1981)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, junho de 1981.
Regência: Romano Gandolfi
Direção, Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

22. *Suor Angélica*, de Giacomo Puccini (1981)
São Paulo, Teatro Municipal, 1981.
Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto
Regente: Tulio Colacciopo

23. *La vida breve*, de Manuel De Falla (1981)
São Paulo, Teatro Municipal, 1981.
Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto
Direção: Silney Siqueira

24. *Carmina Burana*, de Carl Orff (1981)
São Paulo, Teatro Municipal, 1981.
Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

25. *A flauta mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1982)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 07 de julho de 1982.
Libreto: Emanuel Schikaneder e Carl Ludwig Giesecke
Regente: Gorgy Fischer
Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

26. *Wozzeck*, de Alban Berg (1982)
São Paulo, Teatro Municipal, 05 de dezembro de 1982.
Regente: Isaac Karabitshevsky
Direção: Fernando Peixoto
Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

27. *O elixir do Amor*, de Gaetano Donizetti (1983)
Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 21 de outubro de 1983
Libreto: Eugene Scribe
Regente: John Neschling
Direção: Antonio Pedro

Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

28. *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini (1983)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 1983.

Direção: Marga Niec (baseada na direção anterior de Gianni Ratto)

Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

Regência: David Machado

29. *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1984)

Lisboa, Teatro Nacional de São Carlos, 15 de janeiro de 1984.

Libreto: Lorenzo da Ponte

Regente: John Neschling

Direção: Gianni Ratto

Cenografia: Dominik Hartman

Coreografia: Armando Jorge

30. *La Cenerentola*, de Gioacchino Rossini (1985)

Lisboa, Teatro Nacional de São Carlos, 07 de julho de 1985.

Libreto: Jacopo Ferreti

Regente: John Neschling

Direção: Gianni Ratto

Cenografia: Alfredo Furiga

31. *O Guarani*, de Carlos Gomes (1986)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal, 12 de março de 1986

Libreto: Antonio Scabrini e Carlo D'Ormerille

Regência: Roberto Duarte

Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto

Coreografia: Sylvio Dufrayer

Figurinos: Acervo da FUNARJ

32. *O Barbeiro de Sevilha*, de Gioacchino Rossini (1988)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, agosto de 1988.

Regentes: Romano Gandolfi / Roberto Duarte

Direção, Cenografia, Figurinos e Iluminação: Gianni Ratto

33. *Norma*, de Vincenzo Bellini (1989)

São Paulo, Teatro Municipal, 23 de julho de 1989.

Direção e Iluminação: Gianni Ratto

Cenografia e Figurinos: Acervo do Teatro

34. *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1991)

Rio de Janeiro, Teatro Municipal, agosto de 1991.

Regente: Henrique Morelenbaum

Direção, Concepção Cênica e Iluminação: Gianni Ratto

Figurinos: Acervo do Teatro

35. *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi (1991)

Curitiba, Teatro Guairá, 20 de novembro de 1991.

Remontagem em agosto de 1992
Libreto: Francisco Maria Piave
Regente: Alceo Bocchino
Direção, Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Figurinos: Tony Silveira
Coreografia: Jaci Moraes

36. *A queda da casa de Usher*, de Philip Glass (1992)
São Paulo, Teatro Sala São Luis, 16 de março de 1992.
Libreto: Arthur Yorinks
Regente: Thomas Toscano
Direção: Harry Silverstein
Cenografia e Iluminação: Gianni Ratto
Figurinos: Carmela Gross

37. *Ópera do Café*, de Mario de Andrade (1996)
Santos, Teatro Municipal, 13 de setembro de 1996.
Música: Hans Joachim Kollreuter
Direção: Fernando Peixoto
Cenografia: Gianni Ratto
Figurinos: Maria do Carmo Brandini
Regência: Luis Gustavo Petri

Fontes:

Currículo fornecido pela família de Gianni Ratto
Dossiê Personalidades - Centro de Documentação da FUNARTE.

ANEXO n. 6: O CANTO DA COTOVIA**Anexo n. 6.1.: FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO – ESTRÉIA 1954**

TEATRO POPULAR DE ARTE

O CANTO DA COTOVIA, de JEAN ANOUILHTítulo original: *L'Alouette*

Tradução de Mário Silva e Renato Alvim

Estreia: 28 de outubro de 1954
Teatro Maria Della Costa – TMDC

DIREÇÃO: Gianni Ratto

PRODUÇÃO: Sandro

CENOGRAFIA: Gianni Ratto

FIGURINOS: Luciana Petrucelli

ELENCO (por ordem de entrada)

Delfim: Sérgio Britto

Pagem: Fausto Machado

Rainha Mãe: Wanda Cosmo

Agnes: Cordula Reis

Arcebispo: Benjamim Cattán

La Tremoville: José Serber

Promotor: Amandio Silva Filho

Ladvenu: Serafim Gonzáles

Joana: Maria Della Costa

Mãe de Joana: Eny Autran

Pai de Joana: Manoel Carlos

Irmão de Joana: Marcos Granados

Primeiro soldado: Julio Prates

Segundo soldado: Regis Cardoso

O Inquisidor: Edmundo Lopes

Beaudricourt: Milton Moraes

Conde de Warwick: Luiz Tito

Cauchon: Eugênio Kusnet

Boudusse: Fabio Sabag

Carrasco: N.N.

Assistente de Cena: Geraldo Soares

Realização dos Cenários: Luciana Petrucelli e Francisco Giacchieri

Execução de Guarda-roupa: Flávio Marchetti e Helena Santini

Chapéus: Simoni/ Cabeleiras: Simão Kravinchenko

Montagem: Miúdo/ Eletricista: Ângelo Urosa / Maquinista: Bello

(Fonte: Programa de sala original – Arquivo do Centro de Documentação da FUNARTE)

Anexo n. 6.1.1.: FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO – TMDC 1955
TEATRO POPULAR DE ARTE

***O CANTO DA COTOVIA*, de JEAN ANOUILH**

Título original: *L'Alouette*
 Tradução de Mário Silva e Renato Alvim

Temporada de 1955 - Teatro Maria Della Costa – TMDC

DIREÇÃO: Gianni Ratto
 PRODUÇÃO: Sandro
 CENOGRAFIA: Gianni Ratto
 FIGURINOS: Luciana Petruccelli
 ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Fernando Torres

ELENCO (por ordem de entrada)

Delfim: Sérgio Britto
 Pagem: Fausto Machado
 *Pequena Rainha: Leda Fortes
 Rainha Mãe: Wanda Cosmo
 *Agnes: Fernanda Montenegro
 Arcebispo: Benjamim Cattán
 *La Tremoville: José Tácito
 *Promotor: Zé Luis Pinho
 Ladvenu: Serafim Gonzáles
 Joana: Maria Della Costa
 *Mãe de Joana: Eny Autran
 *Pai de Joana: Fernando Torres
 Irmão de Joana: Marcos Granados
 Primeiro soldado: Julio Prates
 *Segundo soldado: Domingos Paro
 *O Inquisidor: Elísio de Albuquerque
 Beaudricourt: Milton Moraes
 Conde de Warwick: Luiz Tito
 *Cauchon: Edmundo Lopes
 Boudusse: Fabio Sabag
 *Carrasco: F. Sabag

Assistente de Cena: Márcio Cunha
 Realização dos Cenários: Luciana Petruccelli e Francisco Giacchieri
 Execução de Guarda-roupa: Dampierre
 Montagem: Barros
 Chapéus: Simoni
 Cabeleiras: Simão Kravitchenko
 Eletricista: Ângelo Urosa

(Fonte: Programa de sala original – Arquivo do Centro de Documentação da FUNARTE)

Anexo n. 6.1.2.: FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO – TMRJ 1955

TEATRO POPULAR DE ARTE

O CANTO DA COTOVIA, de JEAN ANOUILH

Título original: *L'Alouette*

Tradução de Mário Silva e Renato Alvim

Temporada de Comédia Brasileira de 1955

Teatro Municipal do Rio de Janeiro

DIREÇÃO: Gianni Ratto

PRODUÇÃO: Sandro

CENOGRAFIA: Gianni Ratto

FIGURINOS: Luciana Petrucelli

ELENCO (por ordem de entrada)

Delfim: Sérgio Britto

Pagem: Fausto Machado

*Pequena Rainha: Fernanda Montenegro

Rainha Mãe: Wanda Cosmo

*Agnes: Floramy Pinheiro

Arcebispo: Benjamim Cattán

La Tremoville: José Tácito

*Promotor: Amandio Silva Filho

Ladvenu: Serafim Gonzáles

Joana: Maria Della Costa

*Mãe de Joana: Mona Delacy

*Pai de Joana: Manoel Carlos

Irmão de Joana: Marcos Granados

Primeiro soldado: Julio Prates

*Segundo soldado: Régis Cardoso

O Inquisidor: Elísio de Albuquerque

Beaudricourt: Milton Moraes

Conde de Warwick: Luiz Tito

Cauchon: Edmundo Lopes

Boudusse: Fabio Sabag

Carrasco: F. Sabag

Assistente de Cena: Fernando Torres

Realização dos Cenários: Luciana Petrucelli e Francisco Giacchieri

Maquinista: Geraldo Soares e José Barros

(Fonte: Programa de sala original – Arquivo do Centro de Documentação da FUNARTE)

Nota: o asterisco indica que houve mudança de intérprete.

ANEXO n. 6.2:**Reprodução integral do texto de Gianni Ratto para o programa da peça.****Considerações sobre *O canto da cotovia*, de Jean Anouilh, por Gianni Ratto.**

Se existe no mundo um personagem com o qual é difícil gracejar, e mais difícil ainda, não levar a sério, em toda sua nobre austeridade de santa e guerreira, este personagem é Joana D'Arc.

Anouilh, todavia, transfigura a santa, reduzindo-a à proporções que lhe parecem mais coerentes às suas necessidades de autor. Utiliza-a com todo o refinamento e habilidade de um autêntico homem do metier, apelando, mais uma vez, a um recurso muito seu, qual seja, de falar de seus contemporâneos camuflando-os nas vestes dos antepassados, sejam estes históricos ou literários.

Errôneo seria, sem dúvida, julgar este trabalho baseando-se no rigorismo científico: haja visto o conjunto de interpretações discordantes que existem sobre Joana e os acontecimentos da sua vida.

A retórica de um Cauchon, figura sórdida e mesquinha, Anouilh contrapõe, por exemplo, um homem quase involuntariamente retórico, de palavras envolventes, seguro, capaz de julgar a si mesmo e aos outros, mas impotente, devido a um conformismo adquirido, diante do sistema do qual ele mesmo faz parte.

Joana, antes de assumir a sua fisionomia de figura legendária – a brandir a espada e o estandarte – é uma simples camponesa que acredita cegamente nas suas “vozes” interiores, ao serviço das quais oferece, sem restrições, a franqueza e a agressividade inerentes à sua origem campesina. Parece que o seu problema, para ser resolvido, não deve se limitar à procura de uma enviada de Deus, mas de uma criatura que se atira à luta maior que suas possibilidades naturais, sob o impulso de uma espécie de sugestão dificilmente calculável e cuja proporção escapa a sua avaliação consciente. É verdade que ela retratará a sua abjuração: porém, mais que uma certa intransigência sublime do que por uma impecável profissão de fé.

Na realidade não acreditamos muito nesta divindade que acompanhou Joana. Estamos mais convencidos e nos apoiamos na procura que cada um faz em si mesmo para atingir as conclusões correspondentes a uma moralidade válida e que deve ser restaurada.

“Deus, se o quiseres” – são as palavras de Warwick. Mas será Deus o homem que vence em Joana? E não seria também a sua posterior santificação, o reconhecimento de

valores humanos que de Deus se aproximam? Se pretendemos identificar o homem com Deus então é do tema divino que devemos falar. Mas se o homem sobrevive, independente, sozinho, então é em si mesmo onde encontraremos os argumentos para a defesa contra toda a série de fatores negativos e de obstáculos que os outros homens deitam sobre os seus caminhos. A glória de Joana corresponde, portanto, à felicidade companheira das nossas mais puras e conscientes atitudes.

Anouilh traça um desenho geométrico e sobre o centro de uma teia de aranha lança, debatendo-se, a jovem que ninguém poderá vencer, porque no final é o tema da pureza que triunfou e que sempre triunfará, no limiar de uma transformação retórica apesar das insidias mais sutis e dos ataques mais diretos. O conflito entre a pureza e um mundo sempre ávido de destruí-la, para depois se comover, está claramente definido nas palavras de Warwick, quando visita Joana no cárcere. “É um estado de graça ser donzela. Nós homens adoramos isso, e infelizmente, assim que encontramos uma, nos apressamos em fazer dela mulher, e pretendemos que o milagre continue... que loucos que somos”.

Não se trata portanto de uma interpretação histórica e nem mesmo de um julgamento cujas pretensões sejam concluir definitivamente o problema. Substituindo os nomes de Warwick, de Joana, de Cauchon, do Promotor, do Inquisidor, do Delfim, de Agnes, o resultado será o mesmo, apenas com a diferença que teremos, ao invés de um drama histórico, uma amarga e sorridente análise da nossa sociedade.

Apesar de tudo isto, parece ser esta a mais autêntica de todas as Joanas de tempos em tempos apresentadas pelo teatro, pelo menos a mais atual, a mais clara. É fácil nela reconhecer as nossas mais secretas aspirações: a necessidade de lutar pelos mais puros valores dissolvidos pela indiferença geral, sacrificados por uma loucura coletiva que nos impede, constantemente, de reconhecerno-nos e reencontrarmo-nos.

A ansiedade existencialista que em tudo vê valores negativos, que nega possibilidades de redenção, é destruída por Anouilh. Apesar de uma aparente distância, mascarada nas vestes de um humorista amargo, superior e ao mesmo tempo encantado, lança mensagens que nos apressamos a recolher e retransmitir.

A retórica não deve nos amedrontar. Também não devemos nos apavorar diante dos lugares comuns. Ocorre ainda não se envergonhar das vozes secretas que nossa consciência reaviva continuamente e que nós, por conformismo e por cautela, reprimimos ao mais profundo do nosso subconsciente.

O problema de “L’Alouette” não está na figura histórica de Joana D’Arc. Joana é um nome emprestado, assim como o são aqueles dos outros personagens. O problema está

numa humanidade muito nossa e atual, embora Anouilh se apresse em declarar a impossibilidade de falar de seus contemporâneos.

“O canto da cotovia” oferece, à margem destas considerações, a oportunidade para a apresentação de um espetáculo. O desenho, a construção, procuram se articular ao texto de tal maneira que a cenografia escape a qualquer consideração de ordem decorativa para se tornar fator de expressão dramática. O mesmo se pode dizer do vestuário que adere mais à psicologia dos personagens que a um pretensioso rigorismo histórico.

(Fonte: Programa de sala original – Arquivo do Centro de Documentação da FUNARTE)

ANEXO n. 6.3.:**Crítica de Décio de Almeida Prado.****Jornal *O Estado de São Paulo*, Palcos e Circos, pg.7, 07.11.54.****O CANTO DA COTOVIA**

O ideal, no teatro, é que o cenário e a encenação nasçam de um só e mesmo instante de inspiração, explicando-se um pelo outro. Em “O canto da cotovia” isso é conseguido facilmente, e por motivos óbvios. Ambos devem-se à inteligência e à intuição teatral de Gianni Ratto. Essa é a primeira grande qualidade do espetáculo Teatro Maria Della Costa: uma unidade visual perfeita, englobando tudo, desde a disposição da cena até os movimentos dos atores. Cada personagem define-se pela roupa, pela maneira e gesticular e pelo lugar que ocupa no palco, formando um conjunto, um desenho único.

Gianni Ratto, esplêndido cenógrafo como é, não fez o erro tão comum de trazer o cenário para o primeiro plano. Aproveitando-se habilmente da altura do palco, imaginou uma série de plataformas, ligadas entre si por escadas. Criou, assim, não um lugar histórico qualquer, mas um espaço cênico concebido especialmente para fazer funcionar a peça, permitindo-lhe a maior mobilidade plástica e cênica. È um cenário do tipo de “Arlequim servidor de dois amos”, ou de “Electra”, que vimos recentemente no Piccolo Teatro, no sentido de não querer competir em importância com o texto, servindo-lhe antes de suporte. Somente que a solução, para a peça de Anouilh, é mais rica arquitetonicamente, dada a variedade de ambientes requeridos pelo texto, desenvolvendo-se tanto verticalmente, quanto horizontalmente. A cor é uma só e neutra, fazendo às vezes de pano de fundo para a beleza cromática das vestimentas. Estas, de autoria de Luciana Petrucelli, incumbem-se de animar [falha no jornal] as categorias sociais da idade média, desde a simplicidade popular até o gosto caprichoso e extravagante da aristocracia, passando pela severidade eclesiástica e pela roupa, sem época, nem classe, de Joana D’arc.

Ainda de outra forma vive o cenário. Do ponto de vista dramático, dá aos atores uma extraordinária riqueza de marcações. As personagens entram e saem livremente, sobem e descem, dispõem-se ou concentram-se, transformando o palco, por esses simples

expedientes, numa sala de trono ou num tribunal da igreja, numa casa rústica ou na catedral de Rheims. O resultado é uma constante alegria para os olhos. Um espetáculo de extraordinária beleza plástica; um dos mais belos que São Paulo já viu, não se excetuando os das melhores companhias estrangeiras.

No que diz respeito à direção dos atores, Gianni Ratto obteve igualmente ótimos resultados, embora menos grandiosos. Tomando em mãos um elenco heterogêneo e recém-formado, constituído por veteranos e principiantes, profissionais e amadores, vindo das experiências teatrais as mais diversas, conseguiu, em apenas dois ou três meses, incutir-lhe muita homogeneidade, baseada principalmente na discrição e no bom gosto. Ninguém representa demais, nem de menos: ninguém procura a ênfase que ainda hoje se associa, às vezes, erradamente, ao gênero histórico. A representação é simples, natural, sóbria. Poderá haver pontos mais altos ou mais baixos, mas nenhum que destoe verdadeiramente (exceto a Rainha de França, que parece pisar o palco pela primeira vez, não sendo mencionada no programa).

Se duas coisas ainda faltam aos nossos atores, a culpa não será dele. Não possuímos, com efeito, quer como intérpretes, quer como público, a arte e emprestar a cada debate de ideias esse tom apaixonado e apaixonante que faz a graça de tantas peças francesas da atualidade, como não possuímos, a não ser em grau bem pequeno, o dom da ironia, da malícia que caçoa levemente, no fundo com um pouco de ternura. Privado destes dois elementos vivificadores, [...] de Anouilh, parece mais fraco do que é, um comentário, um [falha no microfilme] um tanto monótono, um tanto prolixo, sobre alguns temas eternos. Não obstante tantas qualidades evidentes, não chegamos a sentir a peça próxima de nós e de nossos problemas.

Maria Della Costa progrediu incrivelmente e a sua interpretação, no papel principal, está bem próxima da obra prima Joana D'arc, vista por Anouilh, é um paradoxo vivo, uma criatura complexa onde coexistem a camponesa e o soldado, a mocinha ingênua e a mulher astuciosa. Maria Della Costa pega todos estes aspectos, mas deixa escapar um: a santa. A sua Joana D'Arc nunca cessa de pertencer a este mundo, ao contrário da outra, que possuía o segredo de ser altamente mística sem deixar de parecer uma jovem simples e terra-a-terra.

A figura desempenhada com mais imaginação cênica talvez seja a de Carlos VII. Sérgio Britto não é, às vezes, um ator simpático ao público. Mas aqui os seus defeitos, - certa afetação, certa tendência histriônica, certo excesso gratuito - aparecem adaptados,

conscientemente, à personalidade deste singular rei-bufão. É um exercício de virtuosismo, mas de um virtuosismo a serviço da peça e da personagem.

[...] Má tradução, traduzindo ao pé da letra quase todas as expressões idiomáticas francesas.

(Fonte: Arquivo do Estado de São Paulo)

ANEXO n.7 : A MORATÓRIA**Anexo n. 7.1.: FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO**

TEATRO POPULAR DE ARTE

A MORATÓRIA, de JORGE ANDRADE

Peça em 3 atos

Estreia: 06 de maio de 1955
Teatro Maria Della Costa - TMDC

PRODUÇÃO: Sandro
DIREÇÃO: Gianni Ratto
CENOGRAFIA: Gianni Ratto
FIGURINOS: Luciana Petrucelli

ELENCO: (Por ordem de entrada)

Fernanda Montenegro – Lucília
Elísio de Albuquerque – Joaquim
Mona Delacy – Helena
Milton Moraes – Marcelo
Wanda Kosmos – Elvira
Sérgio Britto – Olímpio

Assistente de Direção: Fernando Torres
Realização dos Cenários: Luciana Petrucelli e Francisco Giacchieri
Execução de Guarda-roupa: Danpierre
Montagem: Barros
Eletricista: Ângelo Urosa

(Fonte: Programa de sala original - Arquivo do Centro de Documentação da FUNARTE)

ANEXO n. 7.2.:

Reprodução integral de crítica de Ruggero Jacobbi.
Jornal *Folha da Noite*, Segundo Caderno, Espetáculo, p. 4, 09.05.1955.

A Moratória

Que os três penachos de fumaça branca surjam e ondulem ao vento sobre a cúpula da Basílica das letras teatrais brasileiras: “habemus pontificem”.

Com a apresentação deste drama de Jorge Andrade, a renovação de nossa arte dramática, que apesar dos esforços de tantos abnegados, permanecera até agora, essencialmente, renovação da *mise-en-scène* e da arte de representar, chega ao único resultado capaz de garantir sua permanência e de definir seu sentido: a criação de um autor absolutamente nacional e, ao mesmo tempo, perfeitamente enquadrado dentro da situação histórica e estética da poesia dramática e universal neste após-guerra.

Grande ou pequeno, maior ou menor, o estreante Jorge Andrade, paulista de quatro costados, filho mais que legítimo do esforço cultural de uma minoria teatral e literária, pertence a uma família de escritores que vem definindo, no mundo de hoje, depois da dura lição de realismo da guerra, depois do fracasso de todas as metafísicas, uma desesperada aspiração à sinceridade, à simplicidade, ao contato direto com as coisas do mundo e os sentimentos dos homens.

Grande ou pequena, maior ou menor, esta peça – A Moratória- representa a voz do Brasil no coral onde cantam “The glass menagerie”, “Lês nuits de la colére” e, altíssimo “Death of a salesman”. Coral triste, canto sem luz, elegia que deseja ser hino e não pode, salmo de agonias, pranto fúnebre, repetição em um plano mundial, da situação já encarnada por Tchekov, dentro de sua literatura: a confissão, franca e melancólica, das contradições interiores determinadas por nossa condição de últimos burgueses sobre a terra.

É uma voz de poeta “preso à sua classe e a poucas roupas”, como diria o Drummond de outros tempos. Não devemos pedir-lhe mais do que aquilo que a sua direta, limitada, porém sofrida experiência, sugere. Não podemos pedir-lhe mais que a sua sinceridade, que a própria forma, adequada e límpida, está revelando, ali, e confirmando. Não lhe podemos pedir mais, do ponto de vista ético ou social; primeiro, porque se trata de um artista, e não de um ideólogo; em segundo, porque ele também obedece a uma espécie de feroz determinismo tão bem expressado nos versos de Eugenio Montale.

“Só isso hoje, poderemos dizer-te: O que não somos, o que não queremos”.

Mas o passo está dado. O mundo é visto pelo autor com olhos límpidos, desassombrados; e é um mundo que ele conhece, um mundo que é a sua vida, e que envolve uma nação e uma geração. Estamos à um passo do realismo absoluto. Estamos no caminho de uma expressão literária nacional-popular. E estamos diante de um teatro que volta a ser, não por esforço de vontade ou de veleidade, mas por necessidade íntima e lógica, o espelho da vida moral de milhares de pessoas.

A história do drama moderno no Brasil, conta-se depressa. Conta-se em três etapas: “Vestido de noiva” – “Paiol velho” – “A moratória”. A primeira peça renovou a linguagem: introduziu no diálogo o falar diário dos brasileiros, e era de se esperar que o autor insistisse nesse caminho, vencendo os perigos criados por seu fabuloso instinto e por sua assimilação de experiências e achados técnicos superabundantes, advindos de um expressionismo cosmopolita. Não foi o que aconteceu, embora entre os trabalhos sucessivos de Nelson Rodrigues, um, ao menos revele a possibilidade da criação de um sutil e amargo drama carioca, muito mais rico de substâncias do que todos os anjos, os álbuns e os afogados. “Paiol velho” foi o brado, a promessa de uma grande presença da temática paulista. “A Moratória” vem cumpri-la; e bem está, no ano de 1954, em que foi escrita, ano de mediações na cidade sobre o seu passado e o seu destino, ao lado do romance de Mauro Donato “Madrugada sem Deus”.

Não é um fato: é um acontecimento. Não pertence à crônica mas sim à história. Daqui começam novos rumos; daqui se fecham as portas para as mistificações. Grande ou pequeno, maior ou menor, este teatrólogo fala a linguagem paulista com o mesmo acento universal com que os três romancistas que garantem a posição de nossa literatura moderna do mundo – Graciliano, Zé Lins, Jorge Amado – falaram a linguagem do norte.

O luar desta peça, o lugar certo, só podia ser o teatro Maria Della Costa, o teatro mais ligado à coragem e a vontade de progresso dos “novos”. Maria e Sandro merecem que os paulistas compreendam e apoiem o que significa este fato: a existência de um autor brasileiro de importância excepcional, cuja inspiração e cultura pertencem tipicamente a São Paulo.

(Fonte: Biblioteca Nacional - Setor de Periódicos)

ANEXO n. 7.3.:

**Reprodução parcial de crítica de Sábato Magaldi.
Revista não identificada, 28.05.1955**

A tragédia do café entra em cena

A estreia de “A Moratória” no Teatro Maria Della Costa, de São Paulo, tem sido considerada o acontecimento teatral mais importante da temporada de 1955. Saúda-se em seu autor, Jorge Andrade, a vocação mais legítima aparecida nos últimos anos nos palcos brasileiros, e o espetáculo confirma o alto nível artístico do elenco e do diretor Gianni Ratto, que obtiveram grande êxito com a recente apresentação, no Municipal do Rio de Janeiro, de “O canto da cotovia”, de Jean Anouilh.[...] “A moratória” como entrecho, mostra a tragédia de uma família de fazendeiros, que, sacudida pela crise econômica de 1929, perde as terras e é obrigada a transferir-se para a cidade. No palco, o conflito aparece em dois tempos – o passado (1929) e o presente (1932) – desenvolvendo-se respectivamente da verificação da crise à saída obrigatória da fazenda, e da notícia da decretação da moratória à certeza de que não beneficiará o fazendeiro, porque não obteve a nulidade do praxeamento. Mas os planos servem apenas para configurar didaticamente a história, já que passado e presente formam um bloco único, com a sugestão de que a tragédia é idêntica a todo o tempo e se repetiria sem cessar, em qualquer corte na vida dos personagens. Jorge Andrade exprimiu com muito acerto essa intimidade, fazendo, pelo contraponto, que uma cena do presente se completasse no passado e uma indicação do passado se concretizasse no presente. As personagens, embora autênticos tipos do interior, encarnam problemas universais, que lhes permitem ser reconhecidos pelas mais diferentes plateias. Na feliz reunião desses elementos consiste o mérito de “A Moratória”, que arrancou do dramaturgo Nelson Rodrigues, à sua leitura, a exclamação: É a melhor peça brasileira dos últimos 50 anos. [...] Completa o espetáculo um cenário simples, sugestivo e de muito bom gosto de Gianni Ratto, conhecido na Europa como o cenógrafo do “Piccolo Teatro de Milão”, agora, residindo em São Paulo.

(Fonte: Arquivo do CEDOC – FUNARTE)

ANEXO n.7.4.:**Crítica de Clóvis Garcia.****Revista *O Cruzeiro*, Coluna Teatro em São Paulo, 11/06/1955.****A Moratória, de Jorge Andrade**

Poucos autores terão visto sua primeira peça encenada depois de terem sido premiados tantas vezes. Jorge Andrade recebeu menção honrosa no Concurso Martins Penna, do IV Centenário, com *O faqueiro de Prata*; o prêmio Fábio Prado em 1954, com *O Telescópio*; e ainda menção honrosa no mesmo concurso, com *As colunas do Templo*; e agora acaba de ganhar o concurso da Rádio Jornal do Brasil, com *A Moratória*. Num país de maior cultura teatral, seu nome já seria conhecido do público. Entre nós, porém, é preciso elogiar inicialmente a coragem de Sandro e Maria della Costa, encenando um autor nacional estreante (no palco), em sua terceira realização na atual fase do TPA, pressionado por compromissos financeiros oriundos da construção do teatro próprio. É uma peça da qual não participa Maria Della Costa, que cedeu seu lugar a outra atriz da companhia. Demonstra, assim, o TPA, o nível de maturidade artística que atingiu.

Jorge Andrade, formado pelo curso de interpretação da escola de Arte Dramática, alcançou como autor sua plena realização artística. Conhecíamos e admirávamos suas peças, esperando apenas que, no palco, prova máxima de uma obra teatral, confirmassem o seu valor. *A Moratória* acaba de demonstrar que o autor não é apenas um escritor literário, mas, também, absolutamente teatral. Agora podemos afirmar que Jorge Andrade é o mais importante autor nacional surgido nos últimos tempos, tendo o movimento de renovação do teatro brasileiro atingido o seu ponto mais importante, o da literatura dramática. *A Moratória* é uma peça de inspiração e expressão nitidamente nacionais, mas com valor universal.

A técnica teatral de Jorge Andrade impressiona na sua primeira peça encenada. Situando a ação em dois planos temporais simultâneos, consegue um verdadeiro contraponto dramático, preciso e fundamentado, que lhe dá um verdadeiro sentido cênico, dentro e um estilo realista. Seus personagens são verdadeiros, humanos, estudados em profundidade e psicologicamente justificados. No diálogo, seco e direto, Jorge Andrade conseguiu a perfeita fusão entre a linguagem cotidiana e as exigências artísticas de um texto para teatro. Mas, o maior valor de *A Moratória* reside nas suas características regionais, sem o recurso fácil do pitoresco ou do grosseiro, elevadas ao nível estético que

lhe garante condições universais. É uma peça tipicamente brasileira, mas que pode ser apresentada em qualquer país sem perder sua força dramática.

O melhor elogio que se pode fazer à direção e ao cenário de Gianni Ratto é afirmar a sua perfeita identificação com o espírito e a forma do texto, somente possível a um elemento estrangeiro pelos valores objetivos da peça e por um trabalho de pesquisa e estudo do ambiente do drama, que sabemos foi efetuado pelo excelente diretor e cenógrafo. Também nisto foi feliz Jorge Andrade: o espetáculo, primeira encenação de uma peça sua, esteve à altura da obra. Os intérpretes corresponderam plenamente. Fernanda Montenegro apresentou seu melhor e excepcional trabalho, num papel difícil de expressão psicológica, com a vigência de sentimentos contrários. Monah Delacy foi outra grande intérprete, na figura superficialmente fraca e apagada de Helena, mas com toda a força interior, tão típica de nossas antigas mães de família. Elísio de Albuquerque marcou com justeza a diversidade do personagem nas duas épocas, simultaneamente vividas, com todo vigor de que é capaz o seu talento dramático. As palmas recebidas em cena aberta, num momento de fácil ridículo, marcaram o índice de evolução alcançado por Milton Moraes, hoje um ator de grande capacidade. Finalmente, Sérgio Brito, prejudicado por um tom excessivamente dramático, pelo menos na estreia, e Wanda Kosmo, surpreendentemente apresentando antigos vícios de interpretação, que já havia superado, ficaram num plano mais modesto, de acordo, aliás, com os personagens que lhe couberam, quase marginais na peça. No conjunto um grande elenco, um grande diretor, para um grande autor nacional.

(Fonte: Arquivo CEDOC – FUNARTE)

ANEXO n.8: O MAMBEMBE**Anexo n. 8.1: FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO - TMRJ**

TEATRO DOS SETE
O MAMBEMBE, de ARTHUR AZEVEDO e JOSÉ PIZA
 Burlata em 3 atos e 12 quadros

Temporada do Cinquentenário do (1909-1959)

Estreia: 12 de novembro de 1959, às 21:00 h

Temporada: 12 à 22 de novembro de 1959 - Teatro Municipal do Rio de Janeiro

DIREÇÃO E CENÁRIOS: Gianni Ratto
 PRÓLOGO E EPÍLOGO: Cláudio Mello e Souza
 MÚSICA: Assis Pacheco e Antônio Lopes
 FIGURINOS: Napoleão Moniz Freire
 MAESTRO REGENTE: Kalúa
 DIRETORES ASSISTENTES: Fernando Torres e Labanca

ELENCO:**NA CASA DE CATUMBI:**

Malaquias: Paulo Matosinho
 Eduardo: Sérgio Britto
 D. Rita: Grace Moema
 Laudelina: Fernanda Montenegro
 Frazão: Ítalo Rossi

NO BOTEQUIM:

Monteiro: Armando Nascimento
 Garçom: Zair Nascimento
 Primeiro freguês: Pascoal de Andrade
 Segundo freguês: Waldir Maia
 Fábio: Manoel Passos
 Brochado: Henrique Fernandes
 Lopes: Allan Lima
 Um menino: Paulo Pomo

O MAMBEMBE:

Vilares: Napoleão Moniz Freire
 Margarida: Yolanda Cardoso
 Florêncio: Aldo de Maio
 Isaura: Zilka Salaberry
 Coutinho: Tarcísio Zanota
 Vieira: Cavaca
 Velho Ator: Ayres da Gama

NA PENSÃO:

Criado Joaquim: Milton Marcos
Velhote: Benito Rodrigues

NA ESTAÇÃO:

Chefe do trem: Avelino Fernandes

NA CIDADE DE TOCOS:

Habitante 1: Marilena de Carvalho
Habitante 2: Alfredo Bessa
Habitante 3: Antônio Carlos
Habitante 4: Paulo Pomo
Habitante 5: Roberto Pomo
Irineu: Allan Lima
Coronel Pantaleão: Renato Consorte
Carrapatini: Milton Carneiro
Músico da banda 1: Paulo Rezende
Músico da banda 2: Zair Nascimento
Músico da banda 3: Ruy Pisk
Bonifácio: Waldir Maia
D. Bertolesa: Regina Aragão
Suas filhas: Maria Gladys e Salme Samir
Subdelegado: Armando Nascimento
Soldados: N.N.
Carreiro: Milton Marcos

NA CIDADE DE PITO ACESO:

Coronel Chico Inácio: Labanca
Madama: Yara Cortês
Uma doceira: Pérola Negra
Uma vendedora: Marilena Carvalho
Um capoeira: Dino Silva
Outro capoeira: Alfredo Bessa
Primeira senhora: Regina Aragão
Os meninos: Roberto e Paulo Pomo
Um casal: Alberto Hilton e Maria Gladys
Segunda senhora: Dina Miranda
Primeira moça: Ângela Bonati
Segunda moça: Salme Samir
O Padre: Paulo Andrade
O sacristão: Antônio Carlos da Silva
Eustáquio: Antônio Carlos
Jogadores: Elino Fernandes e Alberto Costa
Um bêbado: Henrique Fernandes
Os violeiros: Carmindo Reis e Lino Reis

(Fonte: Arquivo do Centro de Documentação da FUNARTE)

Anexo n. 8.2: FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO – TEATRO COPACABANA

TEATRO DOS SETE

O MAMBEMBE, de ARTHUR AZEVEDO e JOSÉ PIZA

Burlata em 3 atos e 12 quadros

Teatro Copacabana

Estreia: 26 de novembro de 1959.

DIREÇÃO E CENÁRIOS: Gianni Ratto

PRÓLOGO E EPÍLOGO: Cláudio Mello e Souza

MÚSICA: Assis Pacheco e Antônio Lopes

FIGURINOS: Napoleão Moniz Freire

MAESTRO REGENTE: Kalúa

DIRETORES ASSISTENTES: Fernando Torres e Labanca

MODIFICAÇÕES NO ELENCO:

NA CASA DE CATUMBI:

Idem

NO BOTEQUIM:

Primeiro freguês: Antônio Carlos da Silva

O MAMBEMBE:

Idem

NA PENSÃO:

Idem

NA ESTAÇÃO:

Chefe do trem: Luiz Nascimento

NA CIDADE DE TOCOS:

Habitante 3: Antônio Carlos da Silva

NA CIDADE DE PITO ACESO:

Jogadores: Avelino Fernandes e Ozéas Ribeiro

Contra regra: Vallim

Eletricista: Orlando Adyala

Maquinista- chefe: T. Thiers.

(Fonte: Arquivo do Centro de Documentação da FUNARTE)

Anexo n. 8.3: FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO – TMJC

TEATRO DOS SETE

O MAMBEMBE, de ARTHUR AZEVEDO e JOSÉ PIZA

Burleta em 3 atos e 12 quadros

Temporada no Teatro Municipal João Caetano - Niterói

Estreia: 24 de agosto de 1960.

Temporada: 24/08 à 08/09/1960

DIREÇÃO E CENÁRIOS: Gianni Ratto

PRÓLOGO E EPÍLOGO: Cláudio Mello e Souza

MÚSICA: Assis Pacheco e Antônio Lopes

FIGURINOS: Napoleão Moniz Freire

*MAESTRO REGENTE: Fred Shutz

DIRETORES ASSISTENTES: Fernando Torres e Labanca

MODIFICAÇÕES NO ELENCO:

Na CASA DE CATUMBI: Idem

NO BOTEQUIM:

Monteiro: Manoel Martins

Primeiro freguês: Ivan Ribeiro

Segundo freguês: Paulo Rezende

Fábio: Paulo Moreno

Lopes: Ner Azulay

Um menino: Alberto Mello

O MAMBEMBE:

Margarida: Carminha Brandão

Florêncio: Francisco Cuoco

NA PENSÃO: Idem

NA ESTAÇÃO:

Chefe do trem: José Damasceno

NA CIDADE DE TOCOS:

Habitante 2: José Damasceno

Habitante 3:Alda Campos

Habitante 4:Almir Siqueira

Habitante 5:Alberto Mello

Irineu: Zair Nascimento

Carrapatini: Fernando Torres

Suas filhas: Maria Gladys e Lícia

Subdelegado: Paulo Moreno

NA CIDADE DE PITO ACESO:

Madama: Suzy Arruda
Uma doceira: Marilena Carvalho
Uma vendedora: Alda Campos
Um capoeira: José Damasceno
Outro capoeira: Almir Lopes
Primeira senhora: Yeti
O anjo: Alberto Mello
Um casal: Ivan Ribeiro e Maria Gladys
O Padre: N.N.
Eustáquio: Ner Azulay
Um bêbado: Henrique Fernandes
Os violeiros: Carmindo Reis e Lino Reis

Contra regra: Ruy
Maquinista-chefe: Ruy Rosas
Eletricista: Adelar Elias

Nota: Na temporada em Niterói, foram suprimidos os personagens “os meninos”, “segunda senhora”, “primeira moça”, “segunda moça”, “o sacristão” e “os jogadores”, todos pertencentes ao núcleo do Pito Aceso; neste mesmo núcleo, foi acrescentado o personagem “Anjo”.

(Fonte: Arquivo do Centro de Documentação da FUNARTE)

ANEXO n. 8.4.:**PREMIAÇÕES DE *O MAMBEMBE*:****Prefeitura do Distrito Federal:**

Melhor Atriz: Fernanda Montenegro (Laudelina)

Melhor Ator: Renato Consorte (Coronel Pantaleão)

Melhor Direção e Cenografia: Gianni Ratto

Prêmio Padre Ventura (Círculo Independente de Críticos Teatrais):

Melhor Atriz: Fernanda Montenegro

Melhor Direção e Cenografia: Gianni Ratto

Melhor Espetáculo do Ano

Associação Brasileira de Críticos Teatrais:

Melhor Atriz: Fernanda Montenegro

Melhor Ator: Ítalo Rossi (Frazão)

Melhor Direção e Cenografia: Gianni Ratto

Melhor Figurino: Napoleão Moniz freire

Melhor Espetáculo do Ano

Ator Revelação: Waldir Maia (segundo freguês)

Prêmio Paula Brito (Jornal do Comércio):

Melhor peça teatral

.

ANEXO n. 8.5.:**Reprodução integral de texto de apresentação da Companhia Teatro dos Sete, integrante do programa original da peça *O Mambembe*.****Nós os sete**

Este número é absolutamente casual e poderia ter sido maior ou menor sem mudar por isso, nossas intenções, nossos programas, o que desejamos realizar.

Num tempo como o nosso, no qual os valores do espírito parecem perder significação frente á acontecimentos que nossa capacidade de percepção mal nos permite alcançar; neste período de neo-obscurantismo (preparatório, parece-me, de um novo e mais iluminado humanismo); nós, os sete, continuamos todavia, numa tradição romântica, marcados por uma sina da qual inutilmente tentamos (mas sem querê-lo na verdade) nos libertar.

Esta pode ser uma maneira anacrônica de encarar nosso problema. Mas o fato é que agimos (e como nós, muitos outros) graças a esta condição.

Não queremos revoluções gratuitas; mas pensamos que, para uma revolução, possamos talvez colaborar graças à nossa atitude, com o sentido dos termos e dos rumos escolhidos.

E dando tempo ao tempo.

Mais do que um manifesto, temos, portanto, um programa de trabalho duro, consciente, progressivo:

-Na tentativa de organizar um conjunto que, superadas as primeiras e inevitáveis incertezas, se torne sempre mais homogêneo e coeso;

-Na tentativa de buscar, com a colaboração dos autores nacionais uma temática e uma linguagem autenticamente brasileira, ligadas aos anseios do homem contemporâneo;

-Na tentativa de realizar, através da concepção dos espetáculos e da “forma” de representação dos atores, uma expressão dramática consequente à dos autores;

-Na tentativa de realizar um organismo financeiramente firme que nos permita emprestar dignidade aos que trabalham conosco e a nós mesmos;

Nestes quatro itens é que se resumem (e não é pouco) uma série de aspirações que se fizeram sempre mais claras em nós com o correr dos anos.

Consequiremos dar conta do recado somente se todos os que, como nós, acreditam nos mesmos ideais, colaborarem conosco.

O teatro, como todas as empresas coletivas, é um fenômeno industrial. Nossa esperança, nossa tentativa, nesse sentido, é de que num amanhã, que esperamos não longínquo, quem crescer conosco, quem nos acompanhar com a mesma fé e, digamos francamente, com a nossa mesma coragem, se integre em nossa pequena organização.

Nosso algarismo, então, nada mais será do que a indicação de um ponto de partida de um pequeno momento na nossa história cotidiana de homens de teatro.

(Fonte: Programa de sala - Arquivo do CEDOC – FUNARTE)

Nota: Este texto foi reproduzido nos programas das três temporadas de *O Mambembe*.

ANEXO n. 8.6:**Reprodução de texto de Arthur Azevedo, integrante do programa da peça.****Arthur Azevedo fala sobre *O Mambembe***

Conto que este folhetim seja publicado antes da 1ª representação do “Mambembe”, burlleta em 3 atos e 12 quadros, escrita por mim de sociedade com José Piza, acolhida com muito amor pelo empresário do Apolo, Sr. José Francisco de Mesquita, que prometeu pô-la em cena do melhor modo possível, e cumpriu, penso eu, a promessa.

Há muito tempo me preocupava a ideia de escrever essa burlleta: o “Mambembe” é um trapo dos nossos costumes, que nunca foi explorado nem no teatro, nem no romance, nem na pintura, e no entanto me parecia dos mais característicos e dos mais pitorescos.

Para os leitores pouco versados em coisas de teatro, direi que mambembe é o nome que dão a essas companhias dramáticas nômades, que, organizadas sabe Deus como, e levando repertório eclético, percorrem as cidades, vilas, povoados e arraiais dos nossos Estados, dando espetáculos onde haja ou possam improvisar um teatro. O mambembe é velho como o nosso teatro: começou com Thespis, e teve seu poeta no grotesco Scarron, quando escreveu esse livro imortal que se chama o Romance Cômico.

Pareceu-me que as alegrias e as amarguras, os triunfos e as contrariedades de um grupo de artistas errantes, de mistura com alguns de nossos tipos da roça e da cidade, dariam uma peça pelo menos tão interessante como a “Capital Federal”, que teve a honra de ser aplaudida no estrangeiro.

Desejoso de que José Piza, autor de alguns trabalhos teatrais que revelam muita habilidade como observação de costumes, fosse apresentado definitivamente ao Rio de Janeiro, convidei-o para escrever comigo esta burlleta, e devo dizer que encontrei nele o auxiliar com que contava. Espero que a plateia lhe faça justiça.

Não me recordo se a primeira idéia do “Mambembe” me foi sugerida pelo meu amigo Brandão, o popular artista; o caso é que durante seis anos êle me incitou constantemente à êsse trabalho, que não existiria de certo se não fôra a sua insistência. O próprio Brandão, sob o nome Frazão, ficou sendo a principal figura da peça, o pião em volta do qual se movem todos os outros personagens. Estou certo de que êle encontrará nesse personagem o melhor ensêjo de mostrar as suas grandes qualidades de artista cômico e toda a exuberância da sua verve incomparável. Frazão é êle, êle é Frazão.

(Fonte: Arquivo do CEDOC – FUNARTE)

BIBLIOGRAFIA:

1.Obras de Gianni Ratto:

1.1.Livros publicados:

RATTO, Gianni. *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.

----- . *Antitratado de cenografia*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

----- . *Crônicas improváveis*. São Paulo: Ed. Codex, 2002.

----- . *Hipocritando*. Rio de Janeiro: Editora Bem Te Vi, 2004.

----- . *Noturnos e outros contos fantásticos*. São Paulo: Ed. Codex, 2005.

1.2.Publicações diversas:

RATTO, Gianni. A cenografia brasileira. In: *Revista Cultura*. Brasília: MEC, v. 1, n. 04, p. 81-87, dez.1971.

----- . Necessidade de comunicar. In: *Cadernos de Teatro*. RJ: O Tablado, n.12, p.1-2,1960.

----- .Cenografia ou teatro? In: *Cadernos de Teatro*. RJ: O Tablado, n.32, 1965.

----- .*A margem de um estilo brilhante*. In: BERNARDINI, Aurora F. *Henrique IV e Pirandello*. São Paulo: Edusp, 1990.

----- .Prefácio. In: FARIA, João Roberto (org.) *Décio de Almeida Prado: Um Homem de Teatro*. São Paulo: Edusp, 1998.

----- . In: *Gorki*. Rio de Janeiro: Teatro Novo Edições.

----- .Prefácio. In: VARGAS, Maria Thereza. *Giramundo: Myriam Muniz, o percurso de uma atriz*. São Paulo: Hucitec, 1998.

----- . Prefácio. In: KATZ, Renina e HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império em cena*. São Paulo: SESC, 1997.

----- . Prefácio. In: FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. SENAC, 1999.

----- . In: BARBOSA, Dom Marcos OSB. *Oratório de São Cristóvão*.

----- .Verbetes *Cenografia*. In: Enciclopédia Mirador Internacional.v.3, p.2230-2237.São Paulo-Rio de Janeiro, Brasil: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda, 1993.

2. Livros:

APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Tradução de Redondo Júnior. Prefácio datado pelo autor de 1919. Lisboa: Arcádia, s/d.

----- . *La musique et la mise-en-scène*.

BABLET, Denis. *Les décors de théâtre de 1870 a 1914*. Paris: C.N.R.S, 1983.

BACHELAR, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1986.

BARSANTE, Cássio Emmanuel. *A vida ilustrada de Tomás Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Fundação banco do Brasil: Bookmakers, 1993.

----- . *Santa Rosa em cena*. Coleção Memória. Rio de Janeiro: INACEN, 1982.

BERNSTEIN, Ana. *A crítica cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad.: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

----- .(coordenação). *O Teatro através da História*. Vol.2. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, 1994.

BRITTO, Sérgio. *Fábrica de Ilusão*. 50 anos de Teatro. Rio de Janeiro: FUNARTE, Salamandra, 1996.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

----- . *Ponto de mudança*. Quarenta anos de experiências teatrais: 1946 – 1987. Trad. Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

----- . *A Porta Aberta*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.

D'AMICO, Silvio. *Enciclopédia dello spettacolo*. XII vol. Itália, Roma-Milão: Le Maschere - Unione Editoriale - Garzanti, 1954-1978.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FERRARA, J.A.; SERRONI, J.C. *Cenografia e Indumentária no TBC. 16 anos de história 1948/1964*. São Paulo: Secretaria de estado da Cultura, 1980.

GARCIA, Clóvis. *Os caminhos do teatro paulista: Um panorama registrado em críticas*. São Paulo: Prêmio, 2006.

GUZIC, Alberto. *O Teatro Brasileiro de Comédia*. In: *O Teatro através da História: Teatro Brasileiro*. Vol.02. Rio de Janeiro: CCBB; Entourage Produções Artísticas, 1994.

JACQUOT, J. e BABLET, D. *Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne*, Paris: CNRS, 1963.

JÚNIOR, Redondo. *O teatro e sua estética*. Volume II. Lisboa: Editora Arcádia.

KATZ, Renina; HAMBURGER, Amélia. *Flávio Império*. Coleção Artistas Brasileiros. São Paulo: EDUSP, 1999.

KHOURY, Simon. *Maria Della Costa*. In: *Bastidores. Série Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: letras & Expressões: Montenegro e Raman, 2001.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo*. Teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

LIMA, Mariângela Alves de.(organização) *Imagens do Teatro Paulista*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado; Centro Cultural São Paulo, 1985.

LISTA, Giovanni. *La Scene Moderne. Encyclopédie Mondiale des Arts du Spetacle dans la seconde moitié du XX siècle*. Editions Carré Paris, 1997; Actes Sud, Arles, 1997.

MACHADO, Raul José Belém (coord.) *Oficina de Cenotécnica*. Rio de Janeiro: IBAC, Centro Técnico de Artes Cênicas, 1993.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT/ FUNARTE, 1962.

----- Prefácio. In: RATTO, Gianni. *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.

----- *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de Teatro em São Paulo: História do teatro em São Paulo de 1875 – 1974*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MAGALHÃES JR, R. *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

MARX, Warde. *Maria Della Costa. Seu teatro, sua vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta- Coleção Aplauso, 2004.

MORBIO, Vittoria Crespi. *Gianni Ratto Alla Scala*. Umberto Allemandi & C., Torino. Milão: Associazione Amici della Scala, 2004.

PANOFISKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva 2003.

----- *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Fernando. *Presença do teatro italiano no Brasil*. In: *Teatro em Pedacos*. Editora Hucitec, São Paulo, 1989.

PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1956.

-----*O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 2001.

-----*Do Tribofe à Capital Federal*. In: Azevedo, Arthur. *O Tribofe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

ROUBINE, Jean – Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

-----*Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

RUDIO, Franz Victor. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. 27ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

SERRONI, José Carlos. (coord.) *Oficina de Arquitetura Cênica*. Rio de Janeiro: IBAC - Centro Técnico de Artes Cênicas, 1993.

SILVA, Robson Jorge Gonçalves. (coord.) *100 Termos básicos da cenotécnica*. Caixa cênica italiana. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.

SILVEIRA, Miroel. *O canto da Cotovia*. In: *A outra crítica*. São Paulo: Editora Símbolo, 1976.

STREHLER, Giorgio. *Um theater pour la vie. Réflexions, entretiens, notes de travail*. Texte établi par Sinah Kessler. Paris: Fayard, 1980.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Tradução de José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

3. Dissertações e Teses:

BEZERRA, Tânia Tamires Marcondes. *Os pintores –cenógrafos e a estética ilusionista no Teatro paulista de 1900 a 1940*. São Paulo, 1999. 135 p. Dissertação (Mestrado).Escola de Comunicação e Artes – USP.

BRAGA, Reinaldo Cotia. *Cerejas, assaltos e assassinos selvagens – quatro espetáculos e dois cenógrafos no Teatro Ipanema*. Rio de Janeiro, 1996. 126 p. Dissertação (Mestrado em Teatro).Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro - UniRio.

BRANDÃO, Tânia. *Peripécias modernas: Companhia Maria Della Costa*. Rio de Janeiro, 1998. Tese (Doutorado em História da Arte) - IFCS - UFRJ.

CRUZ, Dóris Rollemberg. *O encenador e o cenógrafo: a construção do espaço cênico*. Rio de Janeiro, 2002. 133 p. Dissertação (Mestrado em Teatro).Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro - UniRio.

DIAS, José. *Evolução cenográfica de O Bem Amado de Dias Gomes ou confabulâncias sigilosas com todos os acautelatórios das solucionáticas cenográficas de Sucupira e seus habitantes*. São Paulo, 1995. 04 v. Dissertação (Mestrado)-Escola de Comunicação e Artes – USP.

VANNUCCI, Alessandra. *Ruggero Jacobbi ou Da Transição Necessária: Estratégias da modernização teatral no Brasil entre tradição cômica e mercado cultural (década de 1950)*. Rio de Janeiro, 2000. 200 p. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro - UniRio.

4. Revistas e Periódicos:

ARONSON, Arnold. Cenografia Pós-moderna. *Cadernos de Teatro*, O Tablado, Gráfica Editora do Livro LTDA, Rio de Janeiro, n.130, p. 9-19, jul./ago./set.1992.

AZEVEDO, Camila. Gianni Ratto: artista de palco, coxias e textos. *Revista Luz & Cena*, Rio de Janeiro, n. 52.

BENDETSON, Mário. Gianni Ratto – 50 anos de palco. *Revista Fatos e Fotos*, 02/09/1982. 02 pag. originais de revista grampeadas. Acervo CEDOC - FUNARTE.

-----. Gianni Ratto: Um operário do teatro. *Revista Ele Ela*, n. 159, Out/1982. Recorte de revista. Acervo CEDOC - FUNARTE.

BRAGA, Reinaldo Cotia. Marcos Flaksman: a cenografia como poética espacial em O Assalto. *Revista O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 07, n. 07. 1999.

CRUZ, Osmar Rodrigues; GARCIA, Clóvis. A revolução da cenografia em São Paulo. *Revista Dionysos*, Rio de Janeiro, Ano 12, n. 15, dez.1967.

DIAS, José. A importância da cenografia. *Revista O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, Ano 07, n. 07, p.23-31. 1999.

GARCIA, Clóvis. A Moratória. *Revista O Cruzeiro*; Coluna Teatro em São Paulo, 11/06/1955. Recorte de revista original, Acervo CEDOC - FUNARTE.

HACKLER, Ewald. Resenha sobre o livro *A mochila do mascate*. *Repertório Teatro & Dança*, Salvador: v. I, n. 1, p. 107 – 109, 1998.

HELIODORA, Bárbara. A influência estrangeira no teatro brasileiro. *Revista Cultura*. Brasília: MEC, Ano 01, n. 01, p. 42-51,1971.

LEITE, Paulo Moreira. O melhor já passou. (Entrevista com Décio de Almeida Prado) *Revista Veja*; 11/06/1987. Recorte original de revista – 03 páginas grampeadas. Acervo CEDOC-FUNARTE.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. Concepções espaciais: o teatro e a Bauhaus. *Revista O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, Ano 07, n. 07, p.44-60. 1999.

MAGALDI, Sábato. A tragédia do café entra em cena. Revista não identificada; 28/05/1955. Recorte de revista original – 02 f. Acervo CEDOC - FUNARTE.

MEDEIROS, Anísio. O arquiteto de um momento. *Revista Dionysos*, Ano X, n. 11, dez. 1961.

MESQUITA, Alfredo. Origens do teatro paulista. *Revista Dionysos*, SNT, FUNARTE, n.25, p.33-42, set.1980.

PEÑA, Lênin; ROCHA; Pedro Louzada. Aspectos da cenografia brasileira contemporânea. *Revista Dionysos*, SNT, FUNARTE Ano XXV, n. 18, 1974.

SARAIVA, Hamilton. A evolução estética da iluminação: uma introdução. *Cadernos de Teatro*, O Tablado, Rio de Janeiro, n. 131, p.19-24, out./nov./dez.1992.

VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane. Gianni Ratto – Mestre da cenografia deixa legado fundamental. *Revista Luz & Cena*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 79, fev. 2006.

Revista Dionysos, SNT, FUNARTE, Especial Teatro Brasileiro e Comédia, n. 25, set. 1980.

Revista Dionysos, SNT, FUNARTE, Especial Os Comediantes, Ano XXIV, n. 22, dez. 1975.

5. Jornais: (Críticas e matérias jornalísticas)

ANGEL, Hildegard. Celebidades em peso no coquetel de Gianni. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 17/03/1985. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

CARVALHO, Sérgio de. A simplicidade como meta. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26/11/1996. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

CASTRO, Acyr. E o amor continua. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11/05/1972. Recorte de jornal sem data. Acervo CEDOC - FUNARTE.

COURI, Norma. Gianni Ratto reúne em livro os segredos do ofício de ator. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11/06/2001. Caderno 2, p. 01 e 03.

-----Comi teatro e fui comido por ele. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/12/2005. Caderno B, p. 03.

CUNHA, Itamar. Gianni Ratto: Diretor de “Gota D’água”, um autêntico talento a serviço do teatro. *Jornal Diário Popular*, São Paulo, 26/03/1977. Coluna O teatro e sua gente. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

HELIODORA, Bárbara. Os diretores de teatro brasileiro - Gianni Ratto. *Jornal Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 29/11/1957. Coluna Teatro. Recorte de jornal com data indicada em folha à parte datilografada. Acervo CEDOC - FUNARTE.

------. De como se deve amar o teatro: “O Mambembe” pelo Teatro dos Sete. *Jornal do Brasil*, Suplemento Dominical, p. 6. Rio de Janeiro, 21/11/1959. Arquivo do Jornal do Brasil.

------. Gianni Ratto, 89, Homem de teatro e um presente da Itália para o Brasil. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 02/01/2006.

JAJA, Van. Isso devia ser proibido. *Jornal Correio da Manhã*, Estado da Guanabara, 15/12/1967. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

LEITE, Luiza Barreto. *Jornal do Comércio*. 30/07/1964.

LUIZ, Macerem. Cenários da reconstrução teatral. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/11/1999.

MACIEL, Luiz Carlos. Ratto e o trabalho em equipe. *Jornal O País*, Estado da Guanabara, 03/09/1968. Coluna Teatro.

MAGALDI, Sábato. Encenadores Estrangeiros. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26/01/1957. Suplemento Literário, Coluna Teatro, Ano Primeiro, nº 16, p. 05. Arquivo do Estado de São Paulo.

------. A sala Brasileira. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo. 05/10/1957. Suplemento Literário, Coluna Teatro, Ano Segundo, nº 51, p. 04. Arquivo do Estado de São Paulo.

------. Caminhos da cenografia. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31/08/1957. Suplemento Literário, Coluna Teatro, Ano Primeiro, nº 46, p. 05. Arquivo do Estado de São Paulo.

------. O animador Arthur Azevedo. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01/11/1958. Suplemento Literário, Coluna Teatro, Ano Terceiro, nº 105. Arquivo do Estado de São Paulo.

MAGNO, Paschoal Carlos. “O Mambembe” no Municipal: a Ordem do Cruzeiro do Sul para o diretor Gianni Ratto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 14/11/1959.

MICHALSKI, Yan. A volta de Gianni Ratto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/07/1964. Coluna Teatro. Recorte de jornal com data indicada em folha à parte datilografada. Acervo CEDOC - FUNARTE.

------. A Moratória. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09/07/1964. Coluna Teatro. Recorte de jornal com data indicada em folha à parte datilografada. Acervo CEDOC - FUNARTE.

------. Gianni Ratto – O prazer de trabalhar cada vez mais. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08/08/1982. Recorte de jornal com data indicada em folha à parte datilografada. Acervo CEDOC - FUNARTE.

PRADO, Décio de Almeida. O canto da cotovia. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07/11/1954. Coluna Palcos e Circos, p. 12. Arquivo do Estado de São Paulo.

----- . Será inaugurado nos próximos dias o Teatro Maria Della Costa. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 03/10/1954. Coluna Palcos e Circos, p. 10. Arquivo do Estado de São Paulo.

----- . Teatro Maria Della Costa. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29/10/1954. Coluna Palcos e Circos, p. 07. Arquivo do Estado de São Paulo.

----- . Maria Della Costa. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31/10/1954. Coluna Palcos e Circos, p. 10. Arquivo do Estado de São Paulo.

RIBEIRO, Agnaldo. Gianni Ratto – Vinte anos de Brasil. *Jornal Última Hora*, São Paulo, 10/09/1974. Coluna Artes e Espetáculos, p. 10. Recorte de jornal com data. Acervo CEDOC - FUNARTE.

WEISS, Ana. Gianni Ratto revisita a cenografia de todos os tempos. *Jornal O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07/01/1999.

Gianni Ratto – o prazer do teatro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14/03/1985. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Cenografia: menos luxo, mais criatividade. *Jornal Última Hora*, São Paulo, 24/04/1978. Recorte de jornal sem data. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Gianni Ratto: Mais poesia e mais filosofia. *Folha da Tarde*, São Paulo, 15/08/1974. Coluna No Teatro. Recorte de jornal sem data. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Gianni Ratto no SNT. *Jornal A Gazeta*, São Paulo, 18/06/1976. Recorte de jornal sem data. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Nos palcos, muitos cenários de Gianni. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 27/09/1974. Recorte de jornal sem data. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Gianni Ratto: Criador das mais ousadas encenações agora é depoimento gravado pelo SNT. *Jornal O Fluminense*, Niterói, 15/06/1976. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Gianni Ratto quer espetáculo que transmita idéias à plateia. *Jornal Fluminense*, Niterói, 15/06/1976. p. 33. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Gianni Ratto contou no SNT sua vinda e sucesso no país. *Jornal Correio do Povo*, Porto Alegre, 15/06/1976. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Gianni Ratto assume ópera na FUNTERJ. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/10/1978. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Teatro dos Sete. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 05/09/1959. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Gianni Ratto faz para o carioca um teatro de que o Rio se orgulha. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 02/02/1962. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Gianni Ratto, nome laureado. *Jornal A Notícia*, Rio de Janeiro, 09/10/1957. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

O laureado Gianni Ratto. *Jornal Gazeta de Notícias*, Coluna Teatro, Rio de Janeiro, 17/10/1957. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

A mão de Gianni Ratto em dois espetáculos. In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 23/07/1974. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Gianni Ratto: 30 anos de carreira no teatro. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 11/03/1985. Recorte de jornal. Acervo CEDOC - FUNARTE.

Entregues os “Saci” de Cinema e Teatro. *Jornal O Estado de São Paulo*, p. 7-8, São Paulo, 01/12/1956. Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

6. Textos teatrais:

ANDRADE, Jorge. *A moratória*. Rio de Janeiro: Agir, Coleção Teatro Moderno nº 8, 1983.

ANOUILH, Jean. *L'Alouette. O canto da cotovia*. Tradução: Mario Silva e Renato Alvim. Ato I. Cópia de exemplar datilografado – Banco de Peças Teatrais do CEDOC – FUNARTE.

----- *L'Alouette. O canto da cotovia*. Tradução: Mario Silva e Renato Alvim. Texto completo. Cópia de exemplar datilografado. Arquivo particular de Vaner Maria Ratto.

AZEVEDO, Arthur e PIZA, José. *O Mambembe*. Biblioteca Pernambuco de Oliveira. Banco de Peças Teatrais CLA - UNIRIO. Nº 2130. Exemplar 03.

AZEVEDO, Arthur e PIZA, José. *O Mambembe*. In: *Revista de Teatro* nº 290. Março/Abril 1956.

7. Programas de Espetáculos:

A MORATÓRIA. Programa de sala original. Dossiê de Peças Teatrais -Pasta “A Moratória”. Rio de Janeiro, Arquivo CEDOC – FUNARTE.

O CANTO DA COTOVIA. Programa de sala original. Outubro de 1954. Dossiê de Peças Teatrais -Pasta “O canto da cotovia”. Rio de Janeiro, Arquivo CEDOC – FUNARTE.

O CANTO DA COTOVIA. Programa de sala original. Outubro de 1955. Dossiê de Peças Teatrais -Pasta “O canto da cotovia”. Rio de Janeiro, Arquivo CEDOC – FUNARTE.

O MAMBEMBE – Programa de sala original. Biblioteca Pernambuco de Oliveira. Banco de Peças Teatrais CLA – UNIRIO

8. Entrevistas:

BERNAT, Isaac; SAADI, Fátima. O teatro é um filho da mãe que não morre nunca. Entrevista com Gianni Ratto. *Folhetim*. Teatro do Pequeno Gesto. Rio de Janeiro, nº 05, 1999.

MIS – FUNDACEN - Entrevista de Gianni Ratto para o Projeto Depoimento na área de Artes Cênicas. São Paulo, 22/08/1988. Entrevistadores: Mariângela Alves de Lima; FREITAS, Sônia Maria Freitas; Reinaldo Maia e Ilka Marinho Zanotto. Dossiê Gianni Ratto – Biblioteca do CEDOC – FUNARTE. Rio de Janeiro - RJ.

MOLINA, Diego. Entrevista de Gianni Ratto. São Paulo, 05/10/2004. Arquivo particular do autor.

RABETTI, Betti. Entrevista de Gianni Ratto. Novembro de 1982. 60 perguntas e respostas datilografadas. Dossiê Gianni Ratto – Biblioteca do CEDOC – FUNARTE. Rio de Janeiro - RJ.

SNT - Serviço Nacional de Teatro. Depoimento de Gianni Ratto prestado em 09/06/1976. Entrevistadores: Fernanda Montenegro, Fernando Torres e Aldomar Conrado.

VANUCCI, Alessandra. Entrevista de Gianni Ratto concedida em 15/07/1997. Disponível em <http://acd.ufrj.br/pacc/odisseo/gratto_entrevista.html>. Acesso em: 02/09/2003.

9. Catálogos:

APPIA. Adolphe. Catálogo de exposição *Adolphe Appia 1862-1928*, Zurique.

RATTO. Catálogo da exposição *Gianni Ratto no Municipal*. São Paulo, abertura em 28 de outubro de 2005.

SVOBODA. Catálogo da exposição *Mostra Antológica di Josef Svoboda*, Ferrara: 1969.

10. Websites:

Gianni Ratto: <http://www.gianniratto.com>

Piccolo Teatro de Milão: <http://www.piccoloteatro.org>

Teatro Alla Scala: <http://www.teatroallascala.org>

Giorgio Strehler: <http://www.strehler.org>

Fundação Bienal de São Paulo: <http://bienalsaopaulo.globo.com>