

GIANNI RATTO OU A CENA-PERSONAGEM

Alessandra Vannucci¹

Nascido em 1916 em Milão, mas com alma de navegante, Gianni Ratto foi o mais longevo dos protagonistas do teatro italiano do pós-guerra e um dos maiores nomes do teatro brasileiro de todos os tempos. Viveu uma longa existência de teatro, como diretor, teatrólogo, figurinista, cenógrafo ou (como amava definir-se) “arquiteto de cena”. Eixo deste longo percurso foi sempre a cenografia, entendida como arte em permanente renovação já que seus artefatos são feitos sob medida para a peça e se consomem com ela. Sua desconfiança em relação ao “estilo”, compreendido por ele como uma bela idéia cristalizada em uma dada forma e clonada em marca, levava à pesquisa como estado perpétuo de trabalho. Aplicava-se à pesquisa cenotécnica com o rigor e teimosia do autodidata; mas alimentava, ao lado da prática, uma peculiar densidade teórica – um pensamento teatral visualizado em espaço. Por trás da forma cênica que se arma e desarma a cada espetáculo, o atraía o “espaço vazio” do palco: lugar do teatro como, também, do fim do teatro. Viveu o paradoxo no corpo e nas obras: eu o ouvi, mestre magnífico, proclamar ter ateado fogo a suas maquetes, porque efêmeras; mas também lembrar detalhes de cada cenário realizado em sessenta anos de carreira.

Como todo aprendiz de feiticeiro, quando adolescente penetrou escondido no ateliê de Gordon Craig, nos arredores de Gênova. Já estudante no Liceu Artístico, aos 16 anos, apresentou no saguão do Teatro Carlo Felice em Gênova sua primeira maquete, para *Os pássaros* de Aristófanes: um caixote de fruta e um lenço como ciclorama (que viu na enciclopédia). Logo depois, descobriu em um volume de arquitetura teatral um palco giratório automático e o construiu (para *Sette canzoni*, de Malipiero). Alistado em 1940, desertou e uniu-se às milícias da Resistência nas montanhas gregas. Em 1947, guerra finda, um convite inesperado fez com que sua antiga paixão teatral virasse ofício. Paolo Grassi – recruta no mesmo batalhão durante a guerra – pensou nele para substituir o cenógrafo na corrida final para a inauguração do Piccolo Teatro de Milão. Peça:

¹ Alessandra Vannucci è diretora e dramaturga italiana, doutora em Letras pela Puc-Rio.

L'albergo dei poveri, de Gorki. Direção: Giorgio Strehler, então um jovem franzino e inexperiente. Daí, ao longo de seis anos e mais de trinta espetáculos, foram noites inúmeras de estudo, experiências e colóquios. Uma rigorosa busca do *métier* no desafio da parceria com um projeto forte de direção; mesmo assim reservando-se a autoria de um peculiar pensamento cenográfico. Segundo Ratto, o ambiente também é personagem. Como os “inventores de maravilhas” da tradição renascentista italiana, o cenógrafo reinventa o espaço de acordo com uma leitura total do texto: “Será que as paredes de um quarto são menos **vividas** e vivas do que o rosto do personagem que habita nele?”

Os seus cenários são marcas inconfundíveis da aventura inicial do Piccolo Teatro: surpreendem e influenciam o gosto teatral moderno na Itália. Entretanto, o ecletismo das soluções que arquiteta, de uma peça para outra, impedem os críticos de fixar-lhe uma categoria estilística. Curioso e artesanalmente perfeccionista, Ratto parece voltar sempre ao confronto com enciclopédias e caixotes de fruta. Faz cenas que somem no claro-escuro (como fazia Appia) para *Oplà, noi viviamo* no Piccolo mas também faz telões pintados (que Appia abominava) para *Marsia* e o *Ratto del serraglio* no Teatro alla Scala. Das fantasias abstratas do *Don Pasquale* passa ao realismo pitoresco do *Carosello napoletano* e ao realismo poético de *Delitto e castigo*. Do encanto do lago do jardim de Boboli, em Florença, onde coloca a fantasmagórica ilha de Próspero da *Tempestade*, passa à meticulosa geometria do vitral de *Assassinio nella cattedrale* de T. S. Eliot. Faz três versões do *Servitore di due padroni*: estilizado o primeiro, de 1946, com as máscaras pintadas no rosto dos atores; concreto o segundo, de 1952, com a caixa cênica à vista e as máscaras de couro de Amleto Sartori; metateatral o terceiro, de 1956, espionando o movimento dos cômicos que levam a peça pelas praças. São cenários que sugerem uma concepção original do espaço, à disposição da direção. Cenários fortes, que levam sua fama pela Europa até do outro lado do oceano. *Carosello napoletano* aporta em São Paulo em 1950 e o Piccolo Teatro, com um repertório de sete peças, em 1954. Naquele ano, Ratto rende-se ao seu coração navegante e viaja também, a convite

de Sandro e Maria della Costa. Fica após a partida do Piccolo, aguardando o fim das obras no teatro (TMDC) que deve inaugurar.

Eu estava sem dinheiro. Era o carnaval de 1954 e Vargas acabava de morrer. Lembro dos pivetes na rua que vendiam fotografias do presidente e os títulos portentosos dos jornais: “suicídio!!”. Era uma carga humana violenta, uma emotividade intensa, quase de loucos. Um mundo incrível, animadíssimo e totalmente diferente do nosso. Fiquei confuso, tentando fixar objetivos, com os meus recursos...²

É salvo da pobreza pelo cenógrafo Aldo Calvo, parceiro no *Carosello* e, então, cenógrafo do Ballet do IV Centenário da cidade de São Paulo. Gianni põe mãos à obra, pintando aquarelas e construindo refletores um por um, com água e sal. Em agosto de 1954 inaugura o TMDC com *O canto da cotovia*, de J. Anouilh. Logo em sua primeira direção, exhibe um domínio de ritmo e espaço de embasbacar a crítica. É um milagre: dos “420 lugares privilegiados, com acústica e visibilidade absolutamente perfeitas” assiste-se uma companhia de gente nova, sem dinheiro e sem mecenas, que tem “o desplante de estreitar uma versão cuidadíssima e visualmente perfeita de uma peça que pede cenários, roupas históricas em profusão e duas dezenas de atores” (Décio de A. Prado).³ O TMDC concorre diretamente com o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia), o “teatro dos diretores italianos” (Celi, Jacobbi, Calvo, Tullio Costa, Salce e Bollini) financiado pela elite italo-paulista (Cicillo Matarazzo e Franco Zampari) que até então protagonizava um movimento de renovação com base em paradigmas estéticos europeus que desqualificavam a tradição cênica local. Ratto tem a vantagem de uma segura intuição cenotécnica: ele não cria “um lugar histórico qualquer, mas um espaço cênico concebido especialmente para fazer funcionar a peça. O resultado é uma constante alegria para os olhos, um espetáculo de extraordinária beleza plástica, um dos mais belos que São Paulo já viu” (Prado, *ibidem*). O diferencial da montagem é sua concepção arquitetônica: um “desenho único” de planos ortogonais, praticáveis e conversíveis que, com seus movimentos, produzem efeitos poéticos, ao mesmo tempo solucionando problemas

² Entrevista concedida à autora, São Paulo, 15.6.1997, como todas as citações diretas que vêm em seguida.

³ Prado, D. de A. *Estado de São Paulo*, s/d, in ***Apresentação do teatro brasileiro moderno***. Crítica teatral 1947-1955. São Paulo: Martins, 1956 (327-329).

funcionais. “A cenografia escapa a qualquer consideração da ordem decorativa para se tornar fator de expressão dramática”, resumia Ratto que, como todo genovês, era homem de poucas palavras.⁴ Jacobbi lembra que o “sabor de milagre” do presente da companhia carrega o “cheiro de guerra” de seu passado: no (antigo e saudoso) nome da companhia que ocupa o TMDC, Teatro Popular de Arte, há um “ato de fé na arte e no povo; uma concepção ampla e democrática da vida e da criação que representa exceção em nosso meio teatral, sempre flutuando entre o esnobe e o circense”. Uma luta em que Ratto agora “está perfeitamente em seu lugar”.⁵

Entre os italianos somente Jacobbi, por afinidade eletiva no legado da missão nacional-popular do Piccolo Teatro de Milão de que ambos foram fundadores, pode reconhecer a razão política da luta pela emancipação da arte do futilidade da diversão grã-fina. Já crítico influente, Jacobbi que em qualidade de diretor, em 1949 no Rio, participara da mesma luta durmindo nas barricadas do TPA para manter a concessão pública do teatro contra as ganas do dono, torna-se agora o mais fervente torcedor do novo rumo paulista da companhia. Em 1955, Jacobbi saúda com um triunfal *habemus ponteficem* a estréia de *A moratória* (do contemporâneo J. Andrade), vigoroso drama social sobre a queda da classe cafeeira após a crise de 1929, sua luta pela terra – luta em que Ratto, sendo lígure, se reconhece. Antes de entrar na sala de ensaio, percorre por quinze dias o interior do Estado, para pesquisar locações e colher material iconográfico – um procedimento cinematográfico que herdara do Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, onde havia sido aluno antes da guerra. Seu olhar histórico não se perde na diversidade do outro mas nele se espelha, visando encontrar “uma linguagem comum, independente da língua do País. O tema, mesmo ligado a um acontecimento da vida econômica do Brasil, não me era estranho, enquanto italiano; coincidia com minha experiência de homem moderno, vivendo uma crise moral que somente agora, dez anos depois da guerra,

⁴ Ratto, G. Programa do *Canto da cotovia*, de Anouilh, TPA no TMDC-SP, 1954.

⁵ Jacobbi, R. “O milagre da Rua Paim”, *Folha da Noite*, SP, 3.11.1954 e “Homenagem a Maria della Costa”, 20.12.1954. In VANNUCCI, A. *Crítica da razão teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2004 (61).

conseguimos vencer”.⁶ Sem renunciar a ser italiano, pela competência técnica, Ratto mergulha na “brasilidade” como numa matéria prima de cores, rostos, corpos e vozes oferecida pelo território em que age. Seu trabalho é uma busca perpétua de parceria entre saberes práticos e emoção de vida; em fuga do formalismo que havia causado uma “involução devida ao sucesso” de sua brilhante carreira em Milão, instigando nele “o desejo de buscar um outro campo de trabalho, onde o erotismo teatral estivesse ainda em um estado quase virginal”. Não surpreende que Ratto, partido “não para fazer a América mas para descobrir o Brasil” não se identifique com o “teatro dos italianos”. Passa por lá em 1956, para montar *Eurydice*, de Anouilh, mas estranha as etiquetas e expulsa os visitantes grã-finos cuja presença era normalmente admitida nos ensaios. Com a distribuição vigiada pelo empresário, tem que deixar sua melhor atriz, Fernanda Montenegro, a roubar a cena numa ponta de camareira. A peça fracassa em seis semanas e Ratto reclama das imposições: quer montar *Crime e castigo*, de Dostoiévski com seu elenco: Fernanda, Fregolente, Sérgio Brito e Nathália Timberg: “O elenco nobre do TBC não gostou. Três primeiras damas brigavam para ter papel na peça. Foram reclamar, Zampari acatou, era paternalista”. O castigo para o crime foi licenciar Ratto para o Rio, onde montaria uma comédia inconseqüente da Broadway (*Nossa vida com papai*, de Lindsay e Crouse). Depois dessa, desligado da empresa, Ratto viajou para Salvador e daí para a Itália. O TBC era para ele só “uma pequena Europa, no meio do grande Brasil. Não vou ser eu, pequeno europeu, a transformar este país: eu vim aqui para ser transformado, caso contrário, ficava lá”.

Retorna em 1958, a chamado dos “seus” atores com os quais funda o Teatro dos Sete. Sem estrela, “sem dinheiro mas com um projeto de repertório em evolução permanente”, a nova companhia carioca pretende trabalhar em *equipe*. Seria a única forma de vencer os hábitos viciados do público e a hipertrofia dos empresários, realizando a missão conforme determinados critérios: um “mínimo padrão artístico” e uma “linha de

⁶ Ratto, G. *Estado de São Paulo*, SP, 6.5.1955.

repertório”.⁷ A fabulosa década da renovação chegava ao seu fim: com o movimento artístico paulista em franca decadência, até o TBC buscava entrar no mercado do teatro “comercial”, no Rio também, para saldar as dívidas. Contudo, aquela década não havia passado em vão: a dramaturgia nacional agora inaugurava temporadas de novos grupos: a cia. Nydia Licia-Sérgio Cardoso em 1956 (*Sinhá moça chorou*, de Ernani Fornari), o Teatro Cacilda Becker em 1958 (*O santo e a porca*, de Ariano Suassuna). Até a cia. Tônia-Celi-Autran montava um autor brasileiro por temporada, o mínimo imposto pela Lei 2 X 1 que obrigava a montar um texto nacional a cada dois estrangeiros. O Teatro dos Sete estréia em 1959, com *O mambembe*, uma burleta de Artur Azevedo no Teatro Municipal do Rio, inaugurado em 1909 com a finalidade de hospedar as companhias brasileiras de revista e comédia, obrigadas, até então, a mambembar. A peça narra a luta de uma trupe de atores “pobres, mas cheios de desejo e de amor” pelo teatro. “A luta deles era a nossa!” exulta Ratto. Desta vez, pinta grandes telões como na tradição cenotécnica italiana e, também, do teatro de revista nacional, que permitem mudanças de cena à vista e outros truques. Inventava máquinas cênicas de gosto etnológico: passa até um trenzinho a vapor. Justifica: “Eu não sou um intelectual de vanguarda nem um revolucionário: sou um artesão do teatro, que observa e age”.⁸ Com sua paixão etnológica e sua mestria de artesão ressuscita um texto caído no limbo do “velho” teatro numa peça de “delicioso sabor brasileiro” que “reconcilia o teatro de hoje com o teatro de ontem: teatro nosso, temas nossos, tipos que fazem parte de nossa paisagem com suas qualidades, virtudes, cacoetes, maneirismo”.⁹ O resgate de gêneros fixados na memória do público responde ao desejo de comunicar do diretor estrangeiro que, ao invés de negar a tradição local, procura “historicizar o adversário”¹⁰ buscando continuidade. “Finalmente, a renovação descobriu a tradição”.¹¹ “Acabou o antagonismo entre novos e

⁷ Ratto, G. *Estado de São Paulo*, 8.10.1955, cit. in MAGALDI, S. & VARGAS, M.T. *Cem anos de teatro em São Paulo* (1875-1974). São Paulo: Senac, 2000 (250).

⁸ Ratto, entrevista concedida a Tania Brandão, São Paulo, 27.4.1987. In BRANDÃO, T. ***A máquina de repetir e a fábrica de estrelas***. Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7 letras, 2002 (256).

⁹ Carlos Magno, P. *Correio da Manhã*, RJ, 14.11.1959.

¹⁰ Brandão, T. *op.cit.*, p. 118.

¹¹ Camargo, J. *Jornal do Brasil*, s/d (Arquivo Funarte, pasta *O mambembe*).

velhos, antigos e modernos em nosso teatro. Procurando fidelidade de espírito às nossas modestas tradições, Ratto trabalha com o mesmo enorme amor que Artur de Azevedo teve pelo teatro”.¹² A peça de estréia é um manifesto estético e o Teatro dos Sete vira protagonista da “segunda renovação” (carioca) que desvela a “saturação de um movimento (paulista) que, se teve o mérito de erradicar de nossos palcos a comédia panacéia e o melodrama piegas, por outro lado não soube criar um estilo nacional”, arremata Joracy Camargo. Os nove espetáculos da companhia, entre 1959 e 1966, a maioria com direção e cenário de Ratto, são pedras angulares no percurso de conscientização e de reconhecimento de linguagens no teatro brasileiro moderno; Ratto é homenageado com títulos (Cidadania honorária, Ordem do Cruzeiro do Sul). Reage publicando um texto coletivo (“Nós os sete”) em que minimiza sua primazia enquanto diretor: “nossa posição perante a sociedade não se afirma em manifestos exaltados; nossa tarefa é fazer teatro tanto quanto nossas possibilidades o permitem; nossa aspiração é de criar um diálogo com o público”.¹³ De fato, a companhia estimula sondagens e acompanha o gosto da platéia com questionários didáticos. O diretor desiste da hegemonia programática buscando, ao contrário, integrar-se na dialética criativa do grupo como mestre de um saber empírico e transitivo, homogêneo ao saber dos atores. “O teatro é um teorema que a gente precisa resolver, no somatório de partes aparentemente desconexas”. Papel do diretor é pôr as questões que o ator precisa solucionar: seu poder é uma força que surge da consciência de sua fraqueza.

Eu acho que o papel da direção teatral deve ser revisado. Há uma espécie de celeuma não declarada entre atores e diretor: este conduz, esclarece e interpreta, mas é aceito com uma certa impaciência por aqueles que agirão no palco donos de si mesmos e libertos de um jugo intelectual válido até o momento do contato palco-plateia. Não acredito no diretor que não sabe dirigir atores, mas sim no diretor que saiba informar, esclarecer, infiltrar-se no subconsciente do ator para levá-lo a conquistas inesperadas, dando a ele a sensação de ter chegado lá sozinho. O diretor não pode ser um ditador, ele tem de ser um sedutor no melhor sentido da palavra.¹⁴

¹² Heliadora, B. *Jornal do Brasil*, RJ, 21.11.1959.

¹³ Ratto, G. programa de *Festival de Comédia*, Teatro dos Sete no Teatro Maison de France-RJ, 1961.

¹⁴ Ratto G., *A mochila do mascate*. São Paulo: Hucitec, 1997 (208).

Com isso, Ratto cumpre, em nome de toda a sua geração, um rito de passagem através da direção moderna. O eixo é o mesmo com que ele havia norteado a cena italiana do pós-guerra: a intensidade de uma montagem está inscrita em sua concepção cênica mais que no super-objetivo intelectual de um diretor-ditador (Jacobbi, em Milão, escrevia dele que “que nunca antes um cenário fez tanta direção”). Mas há uma guinada fundamental no Brasil, que envolve não somente o trabalho como também “uma visão de vida dentro da qual a minha importância deixou de ser indiscutível”; e se dá no encontro com Cacilda Becker. Para *Isto devia ser proibido*,¹⁵ Ratto chega com a marca na cabeça: uma corda com que ele pretendia que Cacilda se amarrasse enquanto dava a fala pra Walmor Chagas. Só que o jogo não funciona.

Tinha estudado atentamente todos os movimentos e calculado os tempos relacionados ao diálogo. Achava a cena importante e original. Dei todas as informações técnicas, defini gestos e ritmos. De repente, no meio da execução, Cacilda parou irritada e gritou “Por quê? Quero saber! Você dirige, exige mas não explica. Eu preciso saber, não sou uma *marionette*”. Ela tinha razão. O ideal de Craig desfazia-se pelo mais do que justificado rompante de Cacilda. (*ibidem*, 238)

Por este caminho, já bem brasileiro, Ratto supera (sem renegá-los) os mestres, resolvendo a crise de involução que havia frustrado sua busca no Piccolo Teatro e, mais tarde, no Teatro dos Sete: “um envolvimento perfeccionista em volta das conquistas feitas”. Em 1964, Ratto deixara o grupo acéfalo após encenar uma *Mirandolina* que ele via “fria, desumanizada, interesseira”. Nesta altura, Ratto nem buscara “seduzir” a atriz à qual impôs uma roupa verde limão enquanto, para Fernanda Montenegro, *Mirandolina* vestiria vermelho (mas não conseguiu abrir a boca naquilo que lhe pareceu um “acerto de contas a serem ajustadas lá em Milão”). Sem amor, sem um encontro que detone emoções, a peça aborta: “ousou dizer que era um espetáculo perfeito; e depois? Teatro não pode ser isso. Teatro deve ser a possibilidade de sempre ir adiante. Se você não lança o coração além do horizonte para correr atrás dele, você não pode mais fazer teatro. Aí, acaba”, aprendeu Ratto.¹⁶ A batalha contra o esteticismo vendável e a morte comunicativa da peça “bem feita” o estimula a buscar os canais emotivos, os nervos

¹⁵ De Walmor Chagas e Bráulio Pedroso, 1967, Teatro Cacilda Becker, São Paulo.

¹⁶ Ratto, *op.cit.*, p. 262

vitais da arte: “o palco é o lugar onde o teatro não se representa, mas dialoga em carne viva. É comparável com um corpo de mulher à espera de um ato de amor”. Assim, se aparentemente nega os paradigmas da vanguarda teatral européia, de fato os reafirma com maior intensidade. O “palco vazio” não é somente uma utopia arquitetônica mas o sonho do “teatro total”: espaço energético em que flutuam corpos e vozes, coração pulsante onde se recolhem as relíquias da vida que ali transita.

O espaço do palco não se mede nem em metros lineares, nem em metros quadrados. O vazio do palco é o espaço ideal para as palavras do poeta. Dramaturgia é pensamento, é vibração. Esta é a humanidade no teatro. Portanto a cenografia é completamente inútil. Quanto maior o texto, tanto mais inútil a cenografia. Os grandes mestres do teatro previram uma cena vazia. Tudo que nela acontecesse, visivelmente, seria o resultado de silêncios, pausas, palavras.

Tudo que acontece a partir do golpe militar o afeta tragicamente, mas prova-lhe que o teatro não acaba enquanto houver coração. Em 1964, o Teatro Novo, sonho de teatro-escola permanente, virou pesadelo ao ser fechado pela polícia a passo de carga antes da primeira estréia (*Ubu rei*). Ratto sumiu. Foi viver de pescaria numa praia paradisíaca perto de Ubatuba, com seu cachorro. Em 1966, Flávio Rangel foi buscá-lo e, tanto fez que o levou de volta a São Paulo, como cenógrafo de *Abelardo e Heloísa*. Daqui pra frente, sua parceria com projetos estéticos politicamente engajados como o Grupo Opinião ou o Teatro de Arena flui como um rio de criatividade livre de barragens ideológicas, mesmo no estado de censura. Sob o impacto vital da linguagem mais densa, popular e brasileira que surge da dramaturgia física destes jovens autores-atores, Ratto estabelece a cada montagem um novo e envolvente pacto entre palco (ou melhor, espaço cênico) e platéia. Livra-se das restrições à mobilidade impostas pela frontalidade do palco italiano e produz inúmeros “dispositivos” – ou seja palcos totalmente praticáveis e conversíveis que *dispõem* os atores para a máxima transitividade comunicativa – em que o drama vaza livre. Faz cenas em arena, passarela, labirinto, torres de filó ou aquilo que faça melhor visualizar o impulso crítico e emotivo da peça. Apesar de ele julgar sua contribuição (como diretor) dispensável, a ponto de minimizá-la na ficha técnica, reduzindo-a ao crédito de “distribuição de elementos cênicos”, jovens como Boal,

Ferreira Gullar e Vianninha a definem “imponderável e imprescindível”.¹⁷ Tributam-lhe o mérito de ser “um dos homens que ajudaram a estabelecer o teatro profissional brasileiro no nível em que se encontra” além de ser um diretor “não só geral como genial”. E o mestre, mais uma vez, esquivava-se aos milagres de demiurgo:

A direção, o c***! *Ma io sono un regista, non sono Dio onnipotente.* O curso que fiz ensinava teatro, ainda não estava ensinando milagres.

Enxuga essa frase, Vianna. Diz a mesma coisa duas vezes. Mas esse final *no*. Tem muita música. Parece o Festival. *Mamma!* Muito bom, muito bom! Mas vamos repetir tudo de novo.

Da cappo.

Excelente, extraordinário. *Da cappo.*

Bravo. *Da cappo.*

O que é? Amanhã, metade do elenco tem TV? Depois de amanhã, metade do elenco vai pra Brasília? Olha, será que daqui até a estréia dá pra mim encontrar com eles de novo?

Sabe, Vianna, eu me dou bem com o teatro brasileiro. Sabe por quê? Eu fiz parte da resistência na guerra. É mais ou menos a mesma coisa.

*Da cappo.*¹⁸

¹⁷ Oduvaldo Vianna Filho, “O teatro que bicho deve dar?” programa de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, Grupo Opinião, TMDC-SP, 1966.

¹⁸ “Trechos de nossas conversas” *Dura lex sed lex, no cabelo só gumex*, revista em dois tempos de Oduvaldo Vianna Filho, Teatro Mesbla-RJ, 1968. “Da capo” (*da cappo*) quer dizer “vamos repetir tudo do começo”.