

ROSANE MUNIZ ROCHA

**A TRAJETÓRIA DE
GIANNI RATTO
NA INDUMENTÁRIA**



Orientação:

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana

SÃO PAULO
2008

ROSANE MUNIZ ROCHA

**A TRAJETÓRIA DE
GIANNI RATTO
NA INDUMENTÁRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Prática Teatral – Indumentária e Cenografia, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob orientação do **Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana**.

SÃO PAULO
2008



Esta pesquisa foi realizada com o apoio da Fapesp.

São Paulo, _____ de 2008.

RESUMO

Esta pesquisa registra e analisa as criações de figurinos, desde a Itália até o Brasil, de Gianni Ratto, diretor, cenógrafo, iluminador e figurinista, além de autor e importante figura no teatro italiano e brasileiro.

A catalogação, organização e digitalização das imagens de seus trabalhos resgata parte da história do teatro. Somada à investigação em fontes bibliográficas, e levando em consideração a história oral nos depoimentos registrados, a análise do seu acervo torna-se não apenas histórica, mas também cultural.

Um estudo comparativo de três montagens do mesmo espetáculo (*Elixir de Amor*) em diferentes fases de sua carreira – com Giorgio Strehler, no Teatro Scala, em 1951; no Theatro Municipal de São Paulo, em 1971; e com Antonio Pedro, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1983 – possibilita uma reflexão sobre os diferentes processos criativos em seu “processo de trabalho” no que tange à elaboração de figurinos teatrais.

PALAVRAS-CHAVE: GIANNI RATTO, FIGURINOS, INDUMENTÁRIA, TRAJES, COSTUME TEATRAL

ABSTRACT

This research focus and analyses costume creation, from Italy to Brazil, of Gianni Ratto, director, set, light and costume designer, also author and a very important person in both Brazilian and Italian theater.

The cataloguing, organization and the creation of photo archives of the images rescue part of the theater history. Together with the investigation of varied bibliographical sources and considering oral history as documental information, the analysis of his collection becomes not only historical, but also cultural.

A comparative study of three different mise-en-scènes of the same play (*L'Elisir D'Amore*) in different moments of his career – with Giorgio Strehler, in Teatro alla Scala, in 1951; at the Teatro Municipal de São Paulo, in 1971; and under Antonio Pedro's direction, in the Teatro Municipal do Rio de Janeiro, in 1983 – makes it possible to reflect on the different creative processes in his "process of creation" in terms of costume creation.

KEY-WORDS: GIANNI RATTO, COSTUMES, COSTUME DESIGN, THEATRICAL COSTUMES, STAGE DESIGN

DEDICATÓRIA

A todas as mulheres inspiradoras da criação de Gianni Ratto.
Em especial, na área do figurino teatral:
Ebe Colciaghi, Luciana Petruccelli, Bellá Paes Leme e Kalma Murтинho.

Às minhas inspirações diárias: meu marido Hilton e minha filha Ana Clara.

Aos meus pais, irmãos e irmãs que, apesar de minha ausência, sempre estimulam
com palavras fraternas e de confiança.

Ao meu orientador Fausto Viana, presença permanente nas incessantes consultas e
grande parceiro na paixão pela pesquisa da indumentária.

AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas me auxiliaram e ensinaram ao longo deste trabalho.

Pelo amparo emocional, compreensão e estímulo constante, agradeço à minha família.

Pela grande generosidade e disponibilização do acervo de Gianni, meu agradecimento especial à Vaner Maria Birolli Ratto.

Agradeço o apoio recebido pela Fapesp, que me ofereceu bolsa de estudo durante a pesquisa.

Aos professores que me despertaram, a cada semestre, a cada aula, para o prazer da pesquisa: Fausto Roberto Poço Viana, Clóvis Garcia, Cyro Del Nero de Oliveira Pinto, Maria Cecília Loschiavo dos Santos, Monica Baptista Sampaio Tavares e Arley Andriolo. Aos professores Elisabeth Azevedo e Márcio Tadeu pelas prestimosas considerações na avaliação do trabalho.

Na Itália, agradeço a Adriana Bortolotti (Conservatore Museo Storico di Bergamo), Alessandra Vannucci, Alice Contrini e Francine Garino (Museo Teatrale alla Scala), Ana Ogg e Venanzio, Ana Paniale (Archivio Fotografico del Scala di Milano), Franco Tomatis, Giorgio Colciaghi, Luciano Antonini e Gian Marco Antonini, Maghali Miranda e Ludo Farago, Maria Grazia Gregori, Paula Caracchi, Franco Diespro e Silvia Colombo (Archivio Piccolo Teatro), Rita Citterio e Cristina (Laboratori Ansaldo – Scala) e, ainda, ao porteiro do Hotel Sir Edward (Milão), fundamental para o meu encontro com Luciana Petrucelli.

No Brasil, Aby Cohen, Aimar Labaki, Alice Correa, Augusto Boal, Ariovaldo Policastro, Beatriz Luz Dupin, Bertha Heller (EAD), Caio Franco, Carlos Vial, Cleyde Yáconis, Gilberto e Renata (Biblioteca da ECA USP), Débora Batello, Denise Orthis, Dona Conceição de Alencar, Dr. Ubirá Tadeu Leal e Ina (OSPA), Emílio Fontana (Arquivo do Estado), Frank Hamilton (dos EUA), Gabriele Leib, Gilberto (Hotel Coxixo), Hector Pace, Helena Prates, Joaquim Rodil Ferreira, Liana Magalhães, Luciana Bueno, Marcelo del Cima (Acervo Maria Della Costa), Márcia Cláudia Figueiredo (Centro de Documentação e Informação da FUNARTE), Marcia Taborda, Márcio Sgreccia (Museu do Theatro Municipal de São Paulo), Marcondes Mesqueu, Maria Della Costa, Maria Eugênia (UFBA), Mauricio Paroni de Castro, Niza de Castro Tank, Ricardo Martins, Ruth Staerke, Sérgio Britto, Sérgio Domingos e Pará - José Galdino (Central de Inhaúma-RJ), Stanley Valeriano, Tony Giusti, Valéria Berti Contessa, Vânia Cerri e Victoria Kerbauy.

A estas pessoas, e a outras tantas que me ajudaram ao longo do caminho, meus sinceros agradecimentos pela colaboração na pesquisa e documentação de nossa história.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (Tecendo a teia).....	01
CAPÍTULO 1 – A FORMAÇÃO (O croqui de uma vida).....	15
CAPÍTULO 2 – OS FIGURINOS DE GIANNI RATTO (As costuras de um caminho).....	35
Na Itália.....	39
Ebe Colciaghi.....	53
Luciana Petruccelli.....	65
No Brasil.....	69
Kalma Murtinho.....	75
Bellá Paes Leme e Marie Louise Nery.....	81
Marias, Alices, Conceições.....	93
Notas.....	119
CAPÍTULO 3 – ANÁLISE COMPARATIVA DOS FIGURINOS PARA A ÓPERA <i>ELIXIR DE AMOR</i> (Os diferentes bordados).....	121
3.1. Introdução à análise de uma “metodologia de criação” de um figurino	123
3.2. Gaetano Donizetti e Elixir de Amor.....	125
3.3. As leituras de Gianni Ratto para a ópera Elixir de Amor.....	127
- Teatro Scala.....	127
- Theatro Municipal de São Paulo.....	137
- Teatro Municipal do Rio de Janeiro.....	145
3.4. Análise da “metodologia da criação” de Gianni Ratto na comparação das três montagens da ópera Elixir de Amor.....	157
CONCLUSÃO (Arremate).....	161
ANEXOS	173
1. Currículos.....	175
2. Histórico dos espetáculos analisados no capítulo 2.....	189
3. Litografia inédita de Craig, por Gianni Ratto.....	203
4. Estudo <i>I Pagliacci</i>	204
5. Anotações de direção de Arlequim na turnê 1954.....	211
BIBLIOGRAFIA	213

* **CAPA:** Foto de Gianni Ratto em sua residência, por Rosane Muniz, em 26 de julho de 2001.
Foto da cortina do Teatro Scala, de Milão, por Rosane Muniz, em 13 de julho de 2006.

INTRODUÇÃO

(Tecendo a teia)

O TECER DA TEIA

Corria o ano de 2001, quando decidi entrevistar Gianni Ratto para o livro-reportagem *Vestindo os nus – o figurino em cena*, resultado do meu trabalho de conclusão do curso de Jornalismo e que eu viria a publicar três anos depois, pela Editora Senac Rio. Para uma pesquisadora, um dos maiores prazeres no processo de trabalho é a experiência de confrontar o artista, provocá-lo nos pontos mais nevrálgicos, descobertos pela pesquisa. Apesar de trabalhar com teatro há algum tempo, minhas pernas tremiam pela oportunidade de conhecê-lo pessoalmente - sem contar as vezes em que nos cruzamos publicamente em estréias, bastidores ou manifestações artísticas, nas quais ele era sempre figura presente e atuante. Mesmo com o estranhamento de alguns colegas, já que era famoso cenógrafo e diretor teatral, quais não foram a satisfação e a curiosidade investigativa, ao sair, depois de cinco horas de conversas e devaneios, com a certeza de que realmente ele era um grande mestre também na seara da indumentária teatral, tal como haviam me afirmado Kalma Murtinho e Bellá Paes Leme, duas grandes e importantes profissionais da área, com mais de cinqüenta anos de profissão no Brasil.

No livro, a entrevista de Gianni Ratto abre o capítulo dedicado aos figurinistas, no qual ele é apresentado como "O Mestre". Assim que lançado, enviei o livro de presente e nunca mais nos encontramos, até que, em setembro de 2005, continuando minhas pesquisas na área da indumentária, voltei à USP como aluna especial e, logo em seguida, fui convidada pelo Prof. Dr. Fausto Viana (que seria, depois, meu orientador na pesquisa de mestrado) a assumir a função de pesquisadora no Traje em Cena – projeto de conservação, catalogação e criação de banco de dados do acervo de figurinos do Theatro Municipal de São Paulo. Neste trabalho, acabei por me interessar pela pesquisa sobre as criações de Gianni Ratto para óperas do Theatro. E foi aí que deu-se nosso reencontro.

Ao entrevistá-lo pela segunda vez, recebi uma provocação: "Não gostei do seu livro!" Após a surpresa inicial, já que a edição estava sendo muito bem aceita, veio a inquietação. Queria saber o porquê de sua opinião, ótima oportunidade para me deparar com erros e ter a chance de repará-los em uma próxima vez. Mas ele só respondeu após a ameaça de que eu não iria embora de sua casa enquanto não me

esclarecesse. Em outras épocas, penso que este tipo de intimação não teria surtido efeito. Porém, não precisei insistir mais. “Não sou mestre em nada!”, falou irritado. Lembrei de um trecho de seu livro, no qual diz que “A história da humanidade não é a de seus homens, mas a das obras que eles deixaram, perenes e indestrutíveis. A História das Artes não precisa de nomes, precisa de obras.”¹ Foi o suficiente para eu entender o sinal. Minha pesquisa de mestrado seria organizar e analisar suas obras na indumentária teatral e avaliar a importância do seu trabalho para o teatro brasileiro nesta área. Disse isso e recebi um meio-sorriso como resposta, uma aparente satisfação que *quase* me fez pensar que eu havia sido manipulada. Afinal, Gianni Ratto assumia que nunca elogiava para estimular a contínua busca. Pois conseguiu: poucos meses depois, eu estava inscrita na pós-graduação. Mas não tardou muito para que, entre as festas de fim de ano, com a cidade de São Paulo praticamente vazia, Gianni “viajasse” discretamente, permitindo a bem poucos uma despedida formal.

Minha pesquisa foi amadurecendo, e cada vez mais descobri o carinho e apreço de Gianni por este elemento cênico. Desde quando pedia à sua mãe para costurar os figurinos para suas maquetes; ao trabalhar com a figurinista Ebe Colciaghi, na Itália; na vinda para o Brasil com a sua segunda esposa e figurinista Luciana Petruccelli; pela análise de suas criações e croquis; nas entrevistas com amigos, costureiras, figurinistas, atrizes e diretores que trabalharam ao seu lado... O aprendizado tem sido grande ao poder ouvir, ao vivo, vozes do passado lembrando casos que tanto enriquecem a história do nosso teatro. Muitas vezes, me sinto sua aluna por tabela. E ele ainda dizia que não era mestre...

Apesar de a pesquisa andar de vento em popa, pairava a dúvida de como escolher a linguagem da escrita, para contar, avaliar e refletir sobre suas criações. Muitas descobertas, mas também conseqüentes incertezas. Com cinco livros de sua autoria editados, poderia parecer que o trabalho deste profissional já está suficientemente documentado. Além disso, se por um lado a poesia de sua escrita inspira, por outro inibe quando pensamos nas ricas metáforas de um profissional que realizou tantos cenários em sua vida “que se conseguisse juntar toda a madeira que neles foi empregada (...) poderia construir uma cidade.”² Seria possível juntar

¹ RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p.140.

² RATTO, loc.cit.

imagens e dados de toda uma produção de figurinos, que talvez não desse para vestir a cidade de São Paulo, mas com certeza algumas *piccolas* cidades italianas? Talvez não, mas como quantidade não é qualidade, o importante é que croquis, fotografias, registros em programas ou jornais, pequenas e grandes histórias de muitas de suas obras foram coletadas para esta pesquisa. Chegamos ao número, por enquanto, de sessenta e sete espetáculos com os figurinos assinados por ele, sendo que treze quando ainda na Itália.

O jornalista Sérgio Augusto, quando convidado para escrever uma biografia de Vinícius de Moraes, acabou desistindo por problemas de prazos, porém depois, ao ler a realizada por outro colega, comenta que duvidaria ter feito melhor, mas que com certeza teria escrito com mais de mulher, de cinema e de Tati de Moraes, primeira esposa do poeta. Traço um paralelo do comentário com este trabalho, que talvez não seja melhor que ler os escritos biográficos feitos pelo próprio punho de Gianni, mas com certeza terá muito mais de mulher, de figurino e de Luciana Petruccelli, segunda esposa do – por que não dizer – artista (para “resumir” o diretor, cenógrafo, figurinista, iluminador, autor, professor e pensador que foi). Gianni deixou bem claro que “a moralidade do indivíduo nada tem a ver com seus valores criativos assim como a moralidade de uma personagem nada tem a ver com a do ator que a interpreta.”³ Não que seja para uma avaliação moral do seu comportamento, mas ao analisar as indumentárias criadas por ou para seu trabalho, não há como deixar de lado sua volúpia categórica para o ser feminino.

Este torna-se, então, um estudo de sua vida e obra com recorte no figurino, que é tratado por ele em suas obras de forma esporádica e irregular, sem estar metodologicamente organizado. Seus enfoques principais sempre foram a cenografia e a direção de ator. No entanto, busco o primeiro contato que tivemos, no qual ele confirma a importância dos trajes: “O figurino é a pele do ator, que passa a ser necessária a partir do momento no qual se revela indispensável. É uma questão de lógica e não se pode fugir dela.”⁴ Na teoria, mesmo frente à breve bibliografia existente no país sobre a indumentária teatral e sua importância para a encenação e encenadores, percebemos o lado prático com o qual Gianni Ratto fala sobre o assunto. Mas o que se destaca mesmo na sua trajetória é o modo como observou, aprendeu,

³ RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 39.

⁴ RATTO, Gianni in MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 2004. p. 72.

pensou, ensinou, arquitetou, dirigiu o trabalho deste elemento cênico tão fundamental para o teatro e quiçá, para o seu modo de ver a vida. Curiosamente, Gianni dizia que esquecia os rostos dos amigos mortos, mas ao conversar com eles em suas horas de insônia, lembrava de “uma roupa que vestiam, ou um tom de voz ou uma risada.”⁵ Sua atenção estava nos detalhes. Exatamente onde a minha também deveria estar.

A pesquisa andava bem, investigações, descobertas, mas a dúvida pairava em como eu iria tratar seu envolvimento com a indumentária, como conduziria a escrita. Faço uso de um lugar calmo para escrever, ideal para meus momentos de leituras, reflexões e inspirações para a escrita. Junto com meus pequenos, mas pesados, pertences: livros, papéis, croquis, fotos... Em momentos de divagação, quando olhamos para o nada no intuito de refletir, percebi que não estava sozinha neste aparente sossego. Foi quando “elas” começaram a chegar. No início não fiquei muito satisfeita, pois pensei que estas constantes visitas me atrapalhariam no trabalho. Mas o despertar e perceber diverso da presença destas amigas aranhas em meu escritório se tornou o foco. O que elas estariam querendo me dizer? Primeiro descobri algumas pequenas, de pernas finas e compridas, elegantes. Em seguida apareceram as menores, porém com o corpo mais gordinho e patas curtas. Algumas escalam as paredes bem lentamente, outras gostam de se esconder atrás de móveis e objetos, mas são bem ágeis na fuga, quando descobertas.

Neste momento de “investigação aracnídea”, cai em minhas mãos o texto *O Tao da Teia*, de Ana Maria Machado. Era isso! Minhas ilustres visitantes me despertavam para a tecelagem do pensamento, caminhando fio por fio, me conduzindo ao longo de espirais, labirintos e caminhos, mostrando-me que, para considerarmos um trabalho pronto, é necessário e fundamental: termos a paciência e a perseverança da aranha ao tecer sua teia. Eu acabara de encontrar o fio da meada.

Mas a observação começou ainda antes. Sempre com Gianni Ratto e a pesquisa amadurecendo na mente, fui cursando as disciplinas da pós-graduação. Em um fim de tarde, após uma aula de “Design e Cenografia”, me despeço para ir ao lançamento do livro *Fio a Fio*, de Gilda Chataignier. Por coincidência, meu orientador também estava indo ao evento e compramos juntos, cada um, a sua edição. Achei que era um sinal. Alguns meses depois, no processo teórico de contextualizar a criação de figurinos

⁵ RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 294.

feitos a partir de objetos reutilizáveis para o espetáculo de Teatro Nô *Kantan*, de Yukio Mishima, retomo o livro com mais cuidado para que minha colega Beatriz Luz o utilize em seu capítulo onde versa sobre a percepção e reutilização de materiais orgânicos e inorgânicos. O debate sobre o assunto nos aproximou.

No semestre seguinte seríamos ambas convidadas para auxiliar e aprender na monitoria da disciplina de Indumentária e Cenografia no Bacharelado em Artes Cênicas da USP, convidadas e amparadas pelo meu orientador, no Programa de Aperfeiçoamento de Ensino (PAE), para o qual fui aprovada a participar. A primeira reunião, para estruturar o semestre, foi na abertura da exposição *Bordados da Caatinga*, no Sesc Pinheiros, onde assistimos ao show *Vozes do Trabalho* e paramos para ouvir o projeto para o curso e avaliarmos qual poderia ser nossa contribuição. Foi aí que pulavam as idéias: Giotto, Bosch, anjos, demônios, assemelhados, fio, tecer, materiais, Ariadne, Ana Maria Machado, irmãos Grimm... ops! Novamente *O Tao da Teia*. Por coincidência, eu havia comprado um dia antes a versão oficial de *Rumpelstiltskin*, de 1857, para a minha filha. Naquele texto, Ana Maria Machado comenta sobre a descoberta da origem do conto dos irmãos Grimm, que tem sua primeira versão em 1808, de uma versão oral de *Mademoiselle L'Heritier*, de 1798, que se chamava *Ricdin-Ricdon*. E ela percebe algumas mudanças significativas, sociais e econômicas, em relação à perspectiva feminina, que aconteceram nesse meio século, com o texto e com os têxteis, com as mulheres tecelãs.

Ok. Mas o que aranha e percepção têm em comum com Gianni Ratto? O alerta de uma visão para um modo de análise comparativa, histórica, estrutural. Gianni já vinha da Europa com um sentido do que era história, de como pensar a arquitetura teatral e, principalmente, a roupa, que "significa pensar sobre a memória, mas também sobre poder e posse." ⁶

Tecer a teia da sua vida por meio das fases de criação de uma indumentária. Este é o guia para a divisão desta pesquisa. Trazer um pouco da história por meio da sua vivência, da sua formação. Entender a relação da sua visão de arte com a importância da observação do ser feminino e suas vestes. Como a sensibilidade para a percepção no modo de vestir pode revelar a alma das personagens em suas peças...

⁶ STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx In MACHADO, Ana Maria O Tao da Teia: sobre textos e têxteis. In *Estudos Avançados* 17 (49), 2003, p. 182.

Toda esta experiência é narrada no primeiro capítulo da dissertação, quando vários momentos da formação e vida de Gianni são repassados, tendo como ponto de partida a análise da relevância da indumentária nas suas vivências, desde a Itália até o Brasil. O **Capítulo 1 – A Formação**, tem por subtítulo **O croqui de uma vida**.

No **capítulo 2 – Os figurinos de Gianni Ratto**, com subtítulo **As costuras de um caminho**, uma parte dos figurinos realizados por Gianni Ratto, na Itália e no Brasil, é analisada e registrada com croquis e / ou fotos. A influência de Ebe Colciaghi também é percebida em imagens. Além da importância de Luciana Petruccelli, na responsabilidade dos seus figurinos nos primeiros anos no Brasil, e de outras mulheres que com ele trocaram experiências no campo da criação de costumes teatrais. Aí está a relevância deste trabalho. Vários momentos da crônica de uma vida, ao se unirem, trazem a vivência de um profissional que dedicou tanto tempo às nossas artes cênicas.

Por meio da catalogação, organização e digitalização das imagens de seus trabalhos há uma hipótese natural de que parte da história do teatro realizado por Gianni Ratto seja recuperada com este trabalho. Mas por que uma parte? Porque mesmo para quem vive o momento, o que permanece registrado na memória são somente flashes, como comenta Gianni (1996, p. 79):

A busca no passado é feita através das imagens que foram registradas, pois a memória é impalpável, não se solidifica no pensamento... Quem é inteligente? A história. Ela é a sedimentação diária da transformação da crônica em algo que não pode ser mexido. A crônica é algo que passa, se sedimenta. E ela se transforma em história quando várias crônicas se juntam para criarem algo sólido. O tempo é uma varredura mágica que recolhe tudo e joga no grande poço do lixo. E morre gente todo dia. Mas o que morre é a crônica, a história fica.⁷

Para que o trabalho seja não só relevante, mas também original – apesar de uma pesquisa sobre figurino teatral no Brasil já ser, por si só, original, devido às poucas publicações na área – o **Capítulo 3 – Análise comparativa dos figurinos para a ópera *Elixir de Amor***, que possui o subtítulo **A escolha de bordados** – traz um estudo comparativo de três montagens do mesmo espetáculo (*Elixir de Amor*) em diferentes fases de sua carreira: como cenógrafo para a direção de Giorgio Strehler,

⁷ RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 79.

no Teatro Scala, de Milão (1951), trabalhando ao lado da figurinista italiana Ebe Colciaghi. Quando dirigiu, criou cenários e figurinos para a o Theatro Municipal de São Paulo (1971). E, finalmente, quando concebeu os cenários e figurinos para a direção de Antonio Pedro, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (1983).

Várias poderiam ter sido as opções para análise. Mas ao escolher três montagens do mesmo espetáculo, um estudo comparativo das diferentes interpretações, ou realizações, para o mesmo texto, pode denunciar métodos semelhantes na criação e execução do trabalho. Ou não. Está aí o interessante.

Os figurinos da ópera *Elixir de Amor* se apresentaram para mim em agosto de 2005, quando me juntei ao Traje em Cena. Lá, na Central de Produção Francisco Giacchieri:

Foram escolhidos para o início do trabalho de catalogação 28 espetáculos, dentre os 80 supostamente existentes no acervo. O critério utilizado foi o de antiguidade – a partir do mais antigo, de 1948 – e de relevância dos figurinistas presentes no acervo – Gianni Ratto, Aldo Calvo e Dener, por exemplo. Esses espetáculos foram entendidos pela coordenação do projeto como sendo de valor histórico e que deveriam compor futuramente o Arquivo Permanente do acervo.⁸

Quando da reunião com as pesquisadoras para definir as pautas, me ofereci para cuidar dos trabalhos de Gianni, pois eu já tinha acesso ao seu acervo pessoal - e ao próprio - devido à pesquisa para o livro *Vestindo os nus*, no qual Gianni é um dos entrevistados. No Traje em Cena, o primeiro passo, depois da organização estrutural do local de trabalho e da separação dos figurinos por óperas e higienização, foi iniciar a criação do Banco de Dados.

O Banco de Dados foi dividido em três grandes áreas: Catalogação, Dossiê e Conservação. A Catalogação está subdividida em Traje, Imagens, Trânsito e Dados da Catalogação. O Dossiê de Pesquisa subdivide-se em Histórico Original, Histórico no Theatro Municipal e Figurinista. A Conservação não tem subdivisões.⁹

Em paralelo à Catalogação foi elaborado o Dossiê de Pesquisa. Cada pesquisador deveria alimentar o Banco de Dados com os históricos e dados do

⁸ AZEVEDO, Elisabeth; VIANA, Fausto. *Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais*, 2006, p. 52.

⁹ AZEVEDO, loc.cit.

figurinista correspondente. Iniciei minha pesquisa pela busca dos trajes criados por Gianni existentes no acervo. Foi quando conheci os coloridos trajes de Adina e Giannetta, Dulcamara e Nemorino, entre tantos outros. Das criações de Gianni para o Municipal, a ópera *Elixir de Amor* se destacava pelo seu colorido e alegria. Inclusive, quando organizamos a exposição Gianni Ratto no Municipal, um lugar de destaque foi dado para estes figurinos, onde ao lado de cada um foi colocado o croqui correspondente, encontrados no acervo do Theatro e restaurados para a exposição.

Depois de captados todos os dados possíveis, agendei uma entrevista com Gianni Ratto. Era uma calma tarde do dia 05 de outubro de 2005 e sua casa, no bairro do Pacaembu, estava começando a entrar em obras. Mesmo com o estado de sua doença bastante avançado, conseguimos sentar para um café na sala de jantar. A conversa durou quase uma hora, porém o pensamento de Gianni, apesar de lembrar de histórias muito curiosas, divagava. Com o problema de audição, outra dificuldade foi o apito quase ininterrupto do aparelho auditivo que o distraía. Mas, como sempre, Gianni mantinha seu humor e sarcasmo.

Antes de entrarmos na entrevista propriamente dita, ele reclamava do baixo nível cultural dos enfermeiros de hoje em dia, irritado por seu ajudante não ter entendido uma piada que contou durante o banho, já que não fazia idéia do que seria um "obelisco". Curiosidades à parte, mesmo assim conseguimos lembrar algumas histórias muito interessantes de sua passagem pelo Theatro Municipal.

Sua lembrança desta montagem de *Elixir* é como um espetáculo alegre e generoso. Gianni fez questão de recordar, também, a montagem para o Municipal do Rio de Janeiro, "que foi um escândalo, (...) porque o diretor e o regente que trabalharam comigo lá, cantores, atores... a gente queria fazer um espetáculo que fosse autenticamente, não diria pornográfico, mas quase, porque o *Elixir de Amor* é". Além de o encontro ter motivado a escolha pelo tema desta pesquisa de dissertação, estas observações serviram de estímulo para um mergulho nas diferenciações destas montagens e, conseqüentemente, para este capítulo final.

A poucas semanas de terminar este trabalho de pesquisa sobre Gianni, procurando na internet mais informações sobre o balé de Aurélio M. Miloss, *Marsia*,

qual a surpresa quando encontro um novo dado: um livro virtual ¹⁰, recém colocado na rede, sobre o barítono Tito Gobbi, com seu currículo completo, inclusive com a ficha técnica de cada espetáculo. Maior ainda foi a surpresa ao encontrar uma montagem da ópera *L'Elisir D'Amore*, para a qual Gianni Ratto foi o responsável pelos cenários e figurinos, em 1950! Antes mesmo da montagem que será analisada no capítulo 3, de 1951, com figurinos de Ebe Colciaghi e cenários de Gianni Ratto, no Teatro Scala, com direção de Giorgio Strehler. Reproduzo abaixo as informações:

L'Elisir D'Amore

Estréia: 13 de setembro de 1950 – LONDRES, ROYAL OPERA HOUSE, COVENT GARDEN (produção do Teatro Scala)

Maestro e Diretor: Franco Capuana

Maestro do Coro: Vittore Veneziani

Direção: Mario Frigerio

Cenários e Figurinos: Gianni Ratto

Diretor Cenográfico: Nicolas Benois

Adina – Margherita Carosio

Nemorino – Ferruccio Tagliavini

Belcore – Tito Gobbi

Doutor Dulcamara – Ítalo Tajo

Giannetta – Silvana Zanolli

Récitas: 15, 18 e 20 de setembro de 1950.

Esta foi uma produção do Teatro Scala, apresentada em Londres, segundo Frank Hamilton que, consultado por e-mail sobre a veracidade da informação, enviou duas fontes nas quais constam os créditos de Gianni Ratto como o responsável pelos cenários e figurinos:

LA SCALA. *Tito Gobbi alla Scala: nel XX anniversario della scomparsa*. Milano: La Scala, 2004, p.72.

TINTORI, Giampiero. *Duecento anni di Teatro alla Scala: Cronologia opere-balletti-concerti 1778-1977*. 1979, p.105.

¹⁰ HAMILTON, Frank. *Tito Gobbi: a partial performance chronology*. Compiled by Frank Hamilton, 2008. <http://frankhamilton.org>.

Como não possuímos imagens desta nova montagem descoberta, realizaremos neste capítulo 3 uma análise comparativa das três criações, montadas em diferentes momentos da carreira de Gianni Ratto. Este capítulo procurará teorizar seu movimento criador, desmembrando e aproximando-se das camadas construtivas de cada obra e do possível amadurecimento artístico que se manifesta por elas.

Na **Conclusão**, de subtítulo **O Arremate**, procuramos ver qual o problema de Gianni Ratto com a palavra mestre. A etimologia vem do latim *magister*, aquele que manda, dirige, ordena, mas também o que guia, conduz, ensina. Jesus aconselhava os discípulos a não chamarem a ninguém de Mestre, porque o verdadeiro Mestre é um só, Deus. Mas se assumiu como tal, pois dizia ter consciência de ser o enviado. "Vós chamais-me Mestre e Senhor, e dizeis bem, porque o sou" (Jo.13,13). Ser discípulo de Cristo significa, não apenas escutar os Seus ensinamentos, mas imitar a sua coerência de vida. "O mestre introduz o discípulo numa 'sabedoria', numa visão da vida. O conceito não é muito comum no Antigo Testamento e aparece somente no judaísmo tardio. Isto deve-se ao lugar central da Palavra de Deus como fonte da sabedoria."¹¹

A partir do século XIII, o mestre é o comandante, o *maestro*. Já depois do século XV, o título se torna acadêmico. De qualquer forma, sempre representa aquela pessoa que é dotada de saber, competência e talento em alguma ciência ou arte. Não parece ser a este mestre que Gianni se opunha, mas ao que, na história da arte, é considerado como aquele que forma discípulos para trabalhar, muitas vezes, na mesma obra, seguindo os conceitos e ensinamentos do professor. Ou mesmo aquele anterior da história da religião, já que Gianni, tendo estudado dos 9 aos 12 anos em colégio interno, conhecia bem as escrituras. A visão da culpa e do pecado impostos pelo catolicismo o assustava, tais como os temas trabalhados na Quaresma: "o horror do pecado, os terríveis castigos, as cruéis punições, o inculcar (a tentativa de inculcar) em nós a idéia da autopunição, da confissão assustada, do jejum como disciplina, do silício, da vontade de expiar a morte do Cristo como se fôssemos culpados da lança e do vinagre, da Via Crucis e do Calvário".¹² Mesmo assim, Gianni Ratto sabia usar dos artifícios do Mestre, como o próprio assume quando disse que "O trabalho com os atores, assim como com os alunos de qualquer disciplina,

¹¹ JOSÉ, Cardeal-Patriarca. *Seguir a Cristo como discípulo*, 28/03/04. In http://www.patriarcado-lisboa.pt/vidacatolica/vcnum16/3_05_05%20Catequese%20Quaresmal%2004.doc, em 08/05/08, às 01:41.

¹² RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 93.

fundamenta-se (...) num inevitável ato de sedução centrado no eixo da atividade a ser realizada. (Não esqueçamos que Cristo foi um sedutor).”¹³

Provavelmente Gianni se opunha também aquele mestre da marinha, geralmente o mais antigo do navio, que por orientar os marinheiros, é tratado de “senhor”. Mas apesar de esta definição parecer contrária à sua filosofia, Cleyde Yáconis revelou que se incomodava muito por vê-lo, quando foi para o TBC, ser chamado de “Sr. Gianni” pelo elenco que veio com ele da Companhia Maria Della Costa. Segundo ela, nenhum outro diretor estrangeiro havia sido chamado com esta deferência. Mas Maria Della Costa, que não foi para o TBC, estranhou o fato, pois disse que na sua Companhia lembra de os atores sempre o tratarem por Gianni, “mas sempre com muito respeito”.

Chego à conclusão de que talvez eu tenha mesmo cometido um erro. Não em chamá-lo de mestre no livro, mas sim no artigo que utilizei antes da palavra. Deveria ter escolhido o indefinido em lugar do definido, *um* ao invés de *o*. Ele não é **O Mestre**. Acontece que no livro *Vestindo os nus* o desejo era traçar a importância do figurino teatral e um perfil dos figurinistas em atuação naquele momento:

Este livro é o resultado de mais de trinta entrevistas que registram uma breve história do figurino no Brasil, como e por quem ele é criado contemporaneamente e qual a sua importância cênica. Minha intenção não foi fazer nenhum julgamento de valor e o mais difícil foi escolher, dentre tantos profissionais criativos e competentes, os que teriam um espaço para retratar, através do relato de suas experiências, um pouco de seus *modus operandi*.¹⁴

Naquele momento Gianni era **O Mestre**. Hoje poderíamos dizer que Gianni foi **Um Mestre**, entre outros que houve. O diretor do Teatro Augusto Boal, no Museu Nacional de Brasília, em 13 de março de 2008, salienta a idéia de fomentar a pedagogia ao invés da educação: “educar quer dizer mostrar o que já se sabe, vem do Latim *educare* = mostrar o caminho; já a pedagogia é colocar o jovem ou outra pessoa em condições de seguir seu próprio caminho.”¹⁵ Talvez Gianni teria preferido ser retratado como **Um Pedagogo**, afinal preocupar-se com o outro ocupava grande parte do seu trabalho.

¹³ RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 200.

¹⁴ MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Ed. Senac, 2004. p. 17.

¹⁵ <http://www.cultura.gov.br/site/?p=10924>, em 01 abr. 2008, às 15h.

A preocupação do êxito nunca ocupou minha mente, muito mais dirigida e orientada para conquistas qualitativas dentro do próprio espetáculo (...)

Sempre achei que a preocupação primeira de meu trabalho deveria ser a de dar o melhor do meu melhor a meus colaboradores. O que invariavelmente me apaixonou, e continua me apaixonando, foi a consciência de ter condições de agir no subconsciente do ator (e dizendo ator quero dizer cenógrafo, figurinistas ou compositor, pois também "agem" no espetáculo, interpretam como o próprio intérprete) fato este mais gratificante que o próprio êxito do espetáculo. Diria até, embora pareça um disparate, que o mais importante do meu trabalho de direção consiste em alcançar o melhor resultado interpretativo. Isso muitas vezes foi conseguido; outras não.¹⁶

É o que veremos ao tecer as muitas meadas de fios que laçaram a vida de Gianni Ratto.

¹⁶ RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 199.

CAPÍTULO 1
A FORMAÇÃO
(O croqui de uma vida)

A janela, enquanto abertura para o ar e para a luz, simboliza receptividade. Se redonda, a receptividade é da mesma natureza que a do olho e da consciência. Se quadrada, recebe o que é enviado do céu.¹⁷

Uma janela retangular pode ampliar tanto a visibilidade do horizonte ao ponto de liberar a inspiração e criatividade. E se pensarmos o cinema como uma janela aberta para uma seqüência de idéias, presumimos a imaginação de uma criança, ainda um tanto livre de preconceitos ou moralidades, ao se defrontar com uma tela repleta de imagens. Um novo mundo que estimula, mas que também revela as aptidões do “pequeno Giovanni Ratto” desde a mais tenra idade.

Um dia tomei uma decisão; a esta altura eu devia já estar com quase cinco anos. Depois de uma sessão de cinema, procurei as revistas de moda que minha mãe costumava comprar e recortei uma série de figurinos que fui colar na parede do pequeno quarto sem janelas; do banheiro retirei uma toalha branca com a qual os cobri cuidadosamente; as quatro cadeiras da cozinha me permitiram criar uma platéia. Contemplei satisfeito meu trabalho, certo do resultado final. Chamei mamãe, a conduzi para o melhor lugar, apaguei a luz... e nada aconteceu. Voltei a acender a luz, repeti o ritual de conduzir minha mãe para a melhor cadeira, apaguei novamente a luz e, mais uma vez, nada aconteceu. Aí eu tive uma crise de desespero. Foi somente muitos anos mais tarde que descobri qual tinha sido o problema; curiosamente a “descoberta” me serviu para solucionar a exigência técnica de um cenário deveras complexo.¹⁸

Não seriam poucos os cenários de Gianni Ratto que exigiriam uma técnica complexa. Esta “descoberta” pode tranquilamente ser exemplificada com a magia criada pelo cenógrafo no seu primeiro cenário realizado no Brasil, em *O Canto da Cotovia*, quando surgiam em cena, inesperadamente, os vitrais de uma catedral. Um efeito que Gianni havia realizado na Itália para solucionar a mudança de cenas de *Le Notti Dell’Ira*.

Entre as obras que apareceram imediatamente no pós-guerra e inspirada nos eventos comuns a toda uma Europa sob ocupação tedesca, *Le notti dell’ira (junho 1947)* aparece como um testemunho vivo de um pensamento político e moral e, da parte teatral de Grassi e Strehler, uma contribuição à atualização da história e ao modo de interpretá-la. A ação se passa sobre dois planos diferentes: aquele mais realístico (...) e aquele mais declaradamente teatral. Uma sala

¹⁷ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olympio, 1988, p.512.

¹⁸ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p.36-37.

de visitas da casa de Bernard Bazire transforma-se, graças a um efeito de luz e ao uso de transparência, em uma ponte ferroviária que os soldados devem explodir. Passar de um cômodo de visitas de um farmacêutico de uma província francesa para uma estrada de ferro constitui-se, naturalmente, também um problema técnico nada fácil. Finalmente encontra-se a solução: a tapeçaria verde e amarela do aposento da casa se transforma, pouco a pouco, graças ao efeito de luz, deixando aparecer a estrutura metálica da ponte. (...) Os móveis e objetos do interior burguês assumem assim, na nova perspectiva, o aspecto de ferro-velho, de destroços de uma periferia abandonada. ¹⁹



Figura 1 – Dois cenários de Gianni Ratto transformados com o efeito da iluminação. À esquerda, em *Le Notti Dell'Ira*, em 1947, na Itália, com o Piccolo Teatro. À direita, em *O Canto da Cotovia*, em 1954, no Brasil, com a companhia de Maria Della Costa.

A atriz Maria Della Costa, que interpretava o papel principal em *O Canto da Cotovia*, comenta:

Ele fez um cenário de uma discrição... De uma beleza... Quando viajo à Europa e vejo aqueles vitrais das catedrais, me lembro muito do Gianni. Porque tem cenógrafos que não se importam com o texto e querem apenas que o seu trabalho apareça. Mas *O Canto da Cotovia* entrava no cenário. Tudo de forma simples: papéis coloridos que ele recortou e colou por trás. Quando iluminava, ficava um autêntico vitral! A genialidade do Gianni Ratto está aí.

Ele viveu para o teatro, apesar das mulheres, que acho que também foi importante para ele... Aliás, também acho que devo elogiar isso: ele teve bom gosto! Era homem. Um homem que gostava das mulheres, da feminilidade. Ele aprendia com as mulheres e com a sensibilidade. ²⁰

¹⁹ STREHLER. *Il Lavoro Teatrale: 40 Anni di Piccolo Teatro 1947-1955*. Piccolo Teatro di Milano / Teatro d'Europa: Vallardi & Associati Editori, 1987, p.11. (tradução: Rosane Muniz)

²⁰ Maria Della Costa, em depoimento à autora, em abril de 2008.

Uma mulher: sua mãe. A primeira platéia para um frustrado espetáculo, que viria a inspirá-lo tantas vezes ao longo da vida. Assim como o foi esta primeira forte figura feminina na vida de Gianni, fundamental na sua vida artística, principalmente no que se refere à sensibilidade para sua criação como figurinista, como podemos perceber no exemplo lembrado pelo amigo de tantos anos, Luciano Antonini:

Quando Gianni trabalhou em *L'amore delle tre melarance* (dezembro de 1947), nós fomos ao Scala ver. Gianni era brilhante. Sua mãe era uma ótima pianista e fazia todos os figurininhos da cenografia. Era ela quem fazia as maquetes. E o padrasto de Gianni era Crescuolo, um pianista de fama. Já desde pequeno, Gianni era um menino prodígio. Quando íamos à sua casa, podíamos discorrer sobre qualquer argumento. Era um contínuo falar, brincar, conversar.²¹

Segundo Gianni Ratto, sua mãe, Maria, era uma mulher inteligente, sensível e forte. Nascida em Gênova, viria a dar a luz a Gianni no dia 27 de agosto de 1916, em Milão, ainda muito nova. A infância de Gianni foi basicamente ao lado desta figura feminina, já que seu pai não entrou mais em casa quando ele ainda tinha quatro anos. "Seu perfume, seu frescor, quando de manhã levantava iluminada em contraluz pelo sol que entrava pelas janelas desprovidas de cortinas, me comunicavam uma emoção, uma alegria..."²² com a qual o pequeno conviveu até os oito anos, quando foi internado em um colégio, em Nervi, a doze quilômetros de onde sua mãe morava.

Durante o "exílio", despertou a admiração por uma outra mulher: a poetisa, Rossana Zezzos (Roró), amiga de sua mãe, que o presenteava com livros como Dickens, Conrad, Verne, Andersen, Grimm... que viriam a dar-lhe as bases do amplo mundo intelectual que conquistaria ao longo de sua vida. Roró tinha personalidade e foi presa por se vestir como homem, o que adorava fazer.

Foi nesta mesma época que Gianni conheceu Leandro Criscuolo, pianista famoso, que se relacionou por muitos anos com sua mãe, até se casarem quando Gianni já tinha 22 anos e prestava o serviço militar obrigatório. Ao transferir-se para o colégio de Cherasco com dez anos, outra escola de padres, ao mesmo tempo em que começava a ter mais noção de si, aumentava seu senso de ironia e do grotesco.

²¹ Luciano Antonini, em depoimento à autora, em julho de 2006.

²² RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 50.

Mas foi aos treze anos que começou a se sentir livre: retornou para Gênova e foi estudar Artes Plásticas no Liceu Artístico. Tinha aulas de arte e desenho e, nos intervalos das aulas, fugia com os amigos para o alto de um morro, onde tinham uma boa vista da cidade, para fumar e curtir o silêncio da oportunidade que era poder observar. Ato que Gianni colocou sempre em prática, com afinco, desde quando acompanhava sua mãe aos concertos da orquestra que se apresentava na Universidade Popular.

Desde os primeiros compassos eu esquecia onde estava e com quem estava. A música me envolvia sensorialmente; (...) Já na cama, eu custava a adormecer, repassando mentalmente uma das linhas melódicas que minha mente tinha gravado, até o momento em que os acordes tocados pela orquestra me apareciam reais invadindo-me com toda sua sonoridade: e aí eu adormecia. Nunca mais no decorrer de minha vida consegui realizar o milagre daquele momento que me conduzia de uma vigília ansiosa para a inconsciência do sono juvenil.

²³

Sua adolescência foi um período muito rico culturalmente. Europeu, acostumou-se a encontrar história a cada curva que fazia. E aproveitava as oportunidades. Uma delas foi quando, aos 15 anos, soube por um amigo dos encontros semanais que aconteciam todas as noites de quarta-feira no apartamento de um filósofo, catedrático e autor respeitado de livros de Estética, Prof. Barátano. Participavam jovens e adultos, com idades que variavam dos quinze aos quarenta anos, todos interessados em cultura e arte. Gianni participava de todos os debates, sobre variados assuntos. Foi acerca desta época que conheceu os amigos Nino, Luciano e Mario, com os quais manteria contatos sempre, mesmo que por cartas ou telefonemas, quando já no Brasil.

Aos 17 ou 18 anos encontrei três amigos. Nos conhecemos no Liceu Artístico de Gênova. Eu fiz um exame e entrei no quarto ano direto e Nino Bonamici, Mario Isolati e o Gianni quando souberam que eu tinha entrado direto, pularam muito.

Os exames do liceu artístico de Genova eram feitos em Roma. Naquela época fazia-se o editorial, competições entre estudantes, e Gianni ganhava sempre. Eu ganhava em arquitetura; Bonamici e Isolati, em pintura. Nós quatro sempre nos lembrávamos disso. Foi uma coisa extraordinária. ²⁴

²³ RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 82-83.

²⁴ Luciano Antonini, em depoimento à autora, em julho de 2006.

Gianni Ratto também colaborou como desenhista para o arquiteto Mario Labò e para o irmão de sua esposa, Enrica, que era excelente pintor. Até ir para Roma estudar na primeira escola de cinema do mundo, fundada em 1935, Centro Sperimentale di Cinematografia. Mas logo viria a guerra e Gianni teria que se alistar. Prestou o Serviço Militar de 1938 a 1945, um período de “ricas” experiências, de soldado raso a oficial, que o fez descobrir que “nada valia ter freqüentado escolas de arte e cinema, ter me apaixonado pelo teatro, namorado, ter trabalhado com pessoas de alto nível e freqüentado meios onde a educação era, antes de tudo, uma postura cultural” se não conseguisse se libertar da arrogância de querer chegar à verdade sem saber ao certo quem ela era. Seu senso de observação tornou-se ainda mais aguçado.

Foi nessa época que conseguiu o lugar de escrivão no “palacete” do Comando do Regimento, o que lhe deu o direito de ter um cartão de acesso ao quartel até meia noite. Desta forma, Gianni aproveitou para escrever e desenhar durante a noite. Fascinado pela potência da cor no cinema, adaptou a *Sonata a Kreutzer*, de Tolstói, em um roteiro onde fez as previsões das possibilidades técnicas e artísticas que a nova descoberta oferecia.

A guerra lhe deu a chance de ter contato com a brutalidade e a miséria. Depois de ver operários judeus implorando por alimento e os oficiais da SS reprimindo-os por jogarem comida para fora do trem, Gianni acabou desertando com mais três colegas, saindo da Grécia em direção à Itália, em um roteiro que duraria dois anos. Com o fim da guerra, ficou em Gênova alguns meses trabalhando como desenhista com o arquiteto Mario Labò e mantendo contato com os amigos que atuavam em teatro. Até ir para Milão, quando já em 1946 estaria retornando às suas atividades artísticas, desta vez, profissionais. Fez parte da comissão julgadora do concurso internacional para a reconstrução do Teatro Carlo Felice, em Gênova (figura 2), para recuperá-lo do amontoado de escombros nos quais se transformou após a guerra.



Figura 2 – Teatro Carlo Felice, em Gênova.
(Foto da autora)



Figura 3 – Gianni Ratto cumprimentando o elenco de *Giuditta*, no Teatro Scala, 1951. (Arquivo Scala)

Gianni Ratto era um italiano exigente que acreditava na existência do teatro somente se houvesse “paixão, poesia, amor e tentativas e medo de morrer para sobreviver”. Esta era a poética deste profissional dos palcos, que em oito anos de trabalho na Europa, realiza mais de 120 espetáculos (entre teatro dramático, lírico, musical, de dança, de revista etc.). Não só atuou constantemente ao lado de Giorgio Strehler, mas também colaborou com Stravinski, Mitropoulos, Mario Landi, Orazio Costa e tantos outros. Trabalhou para a Companhia Benassi-Torrieri, fundou o Piccolo Teatro de Milão, ao lado de Giorgio Strehler e Paolo Grassi – onde trabalhou como diretor técnico e cenógrafo oficial de 1946 a 1953, e também foi vice-diretor técnico do Teatro Scala, para o qual criou diversos cenários e figurinos, destacando-se a ópera *La Traviata* (que veremos no capítulo 2, com mais detalhes sobre sua relação de trabalho no Piccolo e no Scala). Foi neste período que se iniciou sua parceria com Ebe Colciaghi. Ele nos cenários e ela nos figurinos. Vamos analisar a influência desta figurinista em seus trabalhos posteriores.

Nunca recusei um convite de trabalho: eu precisava aprender minha profissão e tudo que oferecesse uma compensação gratificante era bem-vindo. Revistas, shows musicais, ópera, espetáculos dramáticos, aceitava todos, feliz por ter sido procurado, para poder aprofundar meus conhecimentos e... sobreviver. Passava dias e noites nos teatros onde se montasse um espetáculo e nos ateliês onde eram realizadas as cenografias pictóricas e as construções cenográficas. Nenhuma escola poderia me ter dado noções tão ricas e exatas como as que conseguia

com artistas-técnicos e artesãos; e eu amava o contato singelo com homens simples que gostavam do que faziam, orgulhosos de sua competência.²⁵

Muitas histórias sobre suas experiências de trabalho na Itália, na área da cenografia, poderiam ser retratadas aqui, porém, melhor lê-las no livro de punho do próprio Gianni Ratto.²⁶ Para esta pesquisa, nos interessa entender seu contexto histórico na criação da indumentária teatral que realizou em ambos os países. Precisamos entender este início de vida teatral profissional, desde o Piccolo Teatro, como conta o diretor Giorgio Strehler:

O Piccolo nasceu, do ponto de vista da "cena", sob o gesto de um cenógrafo e de uma jovem figurinista: Gianni Ratto e Ebe Colciaghi. São eles que durante os primeiros anos, quase um decênio, levaram adiante o discurso visual do Piccolo. Ratto, naquele momento cenógrafo recém-nascido, construiu os primeiros espaços para os nossos espetáculos. O primeiro croqui, apenas esboçado, com esforço, com pesquisas de centímetros, para poderem mover-se (o Piccolo tinha um palco ainda menor que o atual!) com o *L'albergo dei poveri*. E era sua a primeira inauguração do *Arlecchino servitore di due padroni*; é seu o dispositivo cênico para *Le notte dell'Ira*; seu o *Ricardo II*, espetáculo chave da nossa juventude.²⁷

Strehler foi um diretor de teatro italiano e ator; figura proeminente no teatro europeu pós-2ª Guerra como co-fundador e diretor artístico (1947-68, 1972-97) do Piccolo Teatro de Milão, o primeiro importante teatro regional moderno italiano. Ele dirigiu mais de 250 peças, mais notadamente trabalhos de Shakespeare, Bertolt Brecht e Carlo Goldoni. Também dirigiu óperas no Teatro Scala de Milão, foi o ator principal da sua produção épica de *Fausto* e ocupou o Senado Italiano por um mandato, quando Gianni já estava no Brasil há mais de trinta anos.

Apesar de já ter trabalhado com outros diretores e figurinistas, antes de formar o "Grupo do Strehler", a maioria dos trabalhos de Gianni em seu país natal foi realizada em parceria com Colciaghi, no que diz respeito à visualidade do espetáculo. Nesta época, o grupo conseguia realizar o tão desejado rompimento com os padrões teatrais, como o próprio Gianni Ratto comenta, em outubro de 2005, ao pesquisador Carlos Eduardo Carneiro:

²⁵ RATTO, Gianni. *Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 46.

²⁶ Vide Bibliografia. Gianni Ratto escreveu cinco livros: *A Mochila do Mascate* (1996), *Antitratado de Cenografia* (1999), *Crônicas Improváveis* (2002), *Hipocritando* (2004) e *Noturnos e outros contos fantásticos* (2005), que permitem um mergulho na sua poética criativa.

²⁷ STREHLER, Giorgio. In GLI SPAZI DELL'INCANTO (Bozzetti e figurini del Piccolo Teatro: 1947-1987). Milano: Edizione Amilcare Pizzi, 1987, p.7-8.

O grupo 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 a sua interpretação excepcional, ou não, qualquer texto ou qualquer espetáculo). Justamente com Strehler, Grassi, Jacobbi, Celi, Salvini, Orazio Costa, Giannini, Ivo Chiesa 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 ("capocômicos" e empresários) interessados nos movimentos de após-guerra, abriam os espaços do palco e seus magros orçamentos. É importante não esquecer que para tanto dispúnhamos – contrariando conceitos que nós achávamos básicos – de sete ou oito dias – para ensaiar e estrear, para projetar e executar cenários, figurinos e iluminação.²⁸

A direção de Giorgio Strehler, como um dos primeiros na figura do diretor / encenador, marca, então, esta época de transição. Gianni Ratto disse em entrevista que "a grande força dos teatros experimentais na Itália, na década 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."

Mesmo assim, Gianni Ratto falou que para ele, nesta época, "era muito mais fundamental uma preocupação de caráter estético do que de aprofundamento de pensamento. A imagem imediata e a beleza como idéias eram o mais importante."²⁹ Mas relembra das influências dramatúrgicas dos textos e, ao comentar sobre o processo de criação de cenários para a peça *Ralé*, de Gorki, complementa seu pensamento: "foi um processo de amadurecimento interpretativo, no qual a arte visual se transformou em uma arte interpretativa."

No teatro regular do início dos anos quarenta os diretores engajados, na maior parte das vezes, se limitavam a levantar a produção funcional. Nesta, permanecia o tema, e eles davam um estilo, enobreciam.³⁰ Por isso, o autor Strehler, experimentadas as misérias da direção e das companhias itinerantes, se torna o mais decisivo adversário da coexistência entre o velho e o novo teatro:

"Muitos cômicos antigos se contorceram em mortes e envenenamentos [...]. Muito papelão [...], muitos gestos de aflição e de farsa, muito trabalho nos condenou [...]. Muita 'teatralidade'.³¹

²⁸ CARNEIRO, Carlos Eduardo. *Mestres da Cenografia: Gianni Ratto*. In *Espaço Cenográfico News*. Jun/2006. n° 28, p.22.

²⁹ MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. RJ: Senac Rio, 2004, p.81.

³⁰ A mesma academia de arte dramática, pelo menos aparentemente, ensinava a continuação do passado da importância do teatro do primeiro ator.

³¹ STREHLER, Giorgio. *Condizioni di una polemica*, cit.

Era preciso retornar à estaca zero da comunicação representativa,³² precisava negar de novo os artifícios deslumbrantes: o personagem – escrevia Strehler – não é humano “porque se move humanamente, porque vestidos, palavras, gestos, sentimentos são inerentes a todos³³”. E ainda: “A oleografia³⁴ é insuportável. Se o teatro é oleografia [...] é insuportável”³⁵.

Neste livro³⁶, encontrado no arquivo do Teatro Piccolo graças a uma citação em um artigo, Cláudio Meldolezi escreve sobre a personalidade muito forte e, ocasionalmente autoritária, de Giorgio Strehler. O livro foi emprestado para consulta no Arquivo do Piccolo Teatro, mas com a ressalva de que eu o utilizasse “com cuidado”, já que Strehler não gostou do resultado e ficou incomodado pelo fato de o autor ter feito suas pesquisas também dentro do próprio arquivo do Piccolo, porém trazendo à tona não só o lado criativo e de importância de Strehler para a inovação cênica, mas dando espaço para a crítica.

Independente do momento do teatro italiano de um “teatro de diretor”, Gianni trazia a experiência que teve ao lado de Strehler com a harmonia da cena. Vittoria Crespi Morbio destaca, no livro *Gianni Ratto no Scala*, na Itália, esta harmonia da cena nos espetáculos os quais Gianni trabalhou com Giorgio Strehler:

Os espetáculos de Strehler e Ratto são concebidos nos mínimos particulares para poder funcionar com perfeição como sofisticados mecanismos de relojoaria. Uma encenação não aparece mais como a obra de um solista, mas, sobretudo de um coro que se soma às vozes do diretor, da figurinista, personificada na presença fiel de Ebe Colciaghi, do técnico das luzes e frequentemente nos sons de Fiorenzo Carpi.³⁷

Mas em 1954, com o desejo de alçar vôo pela direção teatral e também insatisfeito com a sua vida pessoal na Itália, Gianni Ratto decide aproveitar a oportunidade, ao saber que havia brasileiros procurando por um diretor italiano, e mudar para o Brasil. Vai de Milão para Gênova e no dia seguinte pega o navio “Eugênio C”, da companhia de navegação Costa. Era um dia de janeiro: o tempo chuvoso, vento frio e cortante. Gianni viajou de terceira classe e era considerado um

³² STREHLER, Giorgio. Responsabilità della Regia, in *Posizione*, 10 out-10nov. 1942.

³³ idem. Disumano e teatro. In *Eccoci*, 1 apr.1943.

³⁴ Reprodução de um quadro a óleo, feita de uma tela para outra, ou uma pintura feita por este processo.

³⁵ idem. *Nota. Per um teatro póstumo*, cit.

³⁶ MELDOLESI, Claudio. La Generazione dei Registri. In *Fondamenti del Teatro Italiano*. Florence: Ed.Sansoni, 1984, p.301-353 et passim.

³⁷ MORBIO, Vittoria Crespi. *Gianni Ratto alla Scala*. Milano: Umberto Allemandi & C, 2004, p.15.

emigrante. Dividia seu quarto com um vinhateiro, um tecelão e um torneiro mecânico. Depois de treze ou quatorze dias de viagem até o Rio de Janeiro, onde ficaram por dez horas, continuaram viagem para Santos. Pouco depois de chegar a São Paulo, escreve sua primeira carta³⁸ para o amigo arquiteto Luciano Antonini, que aqui reproduzo. Algumas palavras não foram identificadas. Em negrito, observações minhas:

São Paulo, 28 de janeiro de 1954

Caro Luciano, a viagem foi ótima, salvo por apenas uma tempestadezinha no Golfo de Leone. Mas, depois de uma semana de permanência aqui em São Paulo, já o esqueci.

A chegada ao Rio foi emocionantíssima, um espetáculo, estupendo. Do _____, a cidade, todos os arranha-céus em uma natureza espetacularmente selvagem, se revela de repente. Se está, de verdade, em um outro mundo - no Rio uma parada de um dia com mais de 40º de calor (uma autêntica _____) e no dia seguinte em São Paulo onde o sorriso luminosíssimo de Luciana me acolheu dando-me as boas vindas.

Sou hóspede do meu empresário (**Sandro Polloni**) no subúrbio periférico de São Paulo, em uma mansãozinha fresquíssima e limpa e moro com ele e sua companheira que é a primeira atriz da companhia que dirigirei (**Maria Della Costa**).

O Teatro, que será inaugurado em abril-maio, está atualmente em construção e é situado em uma bela rua, uma das mais belas avenidas da cidade (avenida 9 de julho). É um prédio baixo, comprido que tem na parte dos fundos um pequenino arranha-céu, sóbrio na arquitetura e agradável de se ver.

São Paulo é uma cidade extraordinariamente dinâmica e lembra um pouco Milão pela sua atividade. Situada a 800 metros de altura s.m. (**sobre o mar**).

Tem um clima suportável, neste período são freqüentes os temporais e a noite o ar é fresquíssimo. Em Tremembé, o subúrbio onde moro, o clima é esplendido e a noite se dorme que é um prazer. Contudo, se continuo assim dormirei sempre menos porque é a segunda noite que vou pra cama às quatro da manhã. Uma vez porque permanecemos conversando até tarde, outra porque fomos à casa de um colega meu italiano que nos convidou após um espetáculo.

Três dias depois da minha chegada fui convidado a uma recepção em homenagem aos arquitetos participantes de um congresso de Bienal, os convidados eram... quinhentos! Aqui, dada a riqueza existente, recepções desse gênero são freqüentes e após a primeira vez já não causa mais surpresa.

O teatro pelo qual trabalharei tem quinhentos lugares.

Aqui já me rotularam (graças aos meus compatriotas) publicando que eu sou um cenógrafo e não um diretor, mas isso é bom porque me dá publicidade. Não só dirigirei um teatro e o transformarei em um organismo válido mas serei também o diretor porque a confiança que demonstram em mim aqui, me faz sentir capaz.

Essa é uma aventura que ou vai ou racha, mas se vai, vai de verdade.

Daqui a poucos dias, na ABITAT, que é uma importantíssima revista de arte, sairá um grande artigo meu com fotografias (muitas) dos meus trabalhos. Daqui a alguns dias Radio Gazeta (que corresponde ao nosso "Corriere della Sierra") fará uma entrevista comigo e daqui a um mês, no Museu de Arte desta cidade, realizarei uma palestra sobre teatro.

³⁸ Tradução de Ariovaldo Policastro e da autora. Grifo nosso.

Luciana (**Petruccelli, mulher de Gianni, na ocasião**) me é extremamente útil em tantas coisas. Me apresentou a muitas pessoas e tinha preparado o terreno para que eu fosse bem acolhido. Por outro lado, meus hóspedes são extremamente gentis comigo e se baseiam sobre a minha experiência e preparação. Te confesso que me encontro muito bem aqui em meio a esses arranha-céus que não me parecem tão altos assim, dada a largura das estradas. A cidade me agrada e sobretudo há uma intensidade sibilante, subterrânea, igualmente viva e potencialmente eficaz que não deixa de estimular. Pode também ser que a um certo momento eu me estresse e me canse. Todavia as impressões são boas apesar de certo inevitável diletantismo.

Domingo irei a uma fazenda que me dizem que é muito bela e rica; pertence a um brasileiro riquíssimo (**Flavio de Carvalho**) e ___ arquiteto e pintor e ___ ___. Luciana é muito amiga da sua mulher (**Maria Kareska**) que é uma cantora simpaticíssima e inteligente.

Devo escrever uma montanha de cartas e até hoje ainda não fui bem-sucedido em fazer-lo. Esta é a primeira de uma longa série.

Te darei notícias mais detalhadas em seguida.

Recordações aos seus e, se o vir, Nino.

Para você um abraço afetuosíssimo. Luciana te cumprimenta e te agradece pelos doces.

Gianni

Obrigado pelo seu graciosíssimo presente.

Até-logo (não é uma expressão imprópria. Quer dizer: *Arrivederci presto.*)

Luciana

Gianni estava muito animado com a chegada ao novo país. Porém, logo em seguida ele pôde perceber que a recepção de parte do grupo da cia. de Maria Della Costa não seria tão acolhedora como ele esperava.

Além dos compatriotas que o ignoravam, Gianni também teve uma grande parte do elenco que ia contra ele. Tinha o Eugenio Kusnet, que também era diretor, um russo branco, maravilhoso, professor. Ele também teve muitos ciúmes, pois sendo o diretor, mentor intelectual da nossa companhia, das nossas queixas com a construção do teatro... Quando ele viu que contratamos um diretor italiano ficou profundamente magoado. Ele não demonstrou, mas trabalhou por baixo com um pouco do elenco contra o Gianni. Falava: *Como contratar um diretor italiano, que não fala uma palavra de português e que vem dirigir uma peça aqui, se há diretores brasileiros?* E eu ficava ali, tentando administrar, mas era difícil porque uma parte prejudicava, de propósito. E ficava aquela briga: *Mas ele é cenógrafo! Não, é diretor. Mas é cenógrafo. Não, é diretor.* Eu tive que segurar aquela barra e o Gianni chorou muito no nosso colo. Ele ficou muito magoado, até queria sumir. Não queria ir embora, mas queria sumir, porque não estava conseguindo. Aí o chamei. Por isso que ele sempre me adorou. Porque eu sempre dei mão firme a ele, coisa que nem o Sandro soube fazer porque também era o homem do dinheiro, o produtor e estava envolvido nos últimos preparativos do teatro. Então

eu segurei a barra. Quando o Sandro perguntava como as coisas estavam, eu dizia que estava tudo bem. E assim foram andando os ensaios.³⁹

Gianni não foi o primeiro, mas faz parte dos profissionais que vieram com experiência para este país. O TBC contribuiu muito com o teatro brasileiro na introdução de uma sistematização, na qual todos os elementos se tornam pensados e colaboram para a totalidade do espetáculo. Mesmo que Gianni tenha participado na companhia somente como diretor e cenógrafo, em *Eurydice* (1956), e acrescentando a função de iluminador em *Nossa Vida com Papai* (1957), sua presença para a mudança no tratamento à cenografia e ao figurino é notável nestes anos de formação do teatro brasileiro. Nestes dois trabalhos citados, Gianni não trabalhou como figurinista. No primeiro, comandou a criação de sua parceira Luciana Petruccelli, sua segunda mulher, que veio para o Brasil um pouco antes dele, preparando as bases para sua chegada. No segundo espetáculo citado, ensinou e preparou Kalma Murtinho no que seria seu primeiro figurino profissional. Uma análise mais específica sobre as figurinistas está no capítulo 2. Mas a atriz Maria Della Costa salienta que o trabalho de pensar no figurino já existia:

Acho que naquela época tinham grandes figurinistas também. Não tanto quanto hoje, mas uma safra menor. Faziam-se coisas maravilhosas. Trabalhei no teatro mais realista, depois mais moderno, polêmico, político... Umas roupas a gente comprava, ia pras lojas à procura de tecidos mais envelhecidos, outras elas envelheciam. Naquela época tinham tinturas pra fazer tingimentos... Hoje quero tingir certas coisas e sai a tinta. Era mais consistente antes. Porque teatro tem que lavar as roupas. Ainda mais no Rio de Janeiro, Brasil, país tropical. Em algumas roupas dá pra fazer o corte embaixo do braço, mas em certos vestidos não dava. Tinha mulheres que faziam um trabalho insano, cortavam, tingiam, costuravam essas roupas.⁴⁰

Se tomarmos o comentário da atriz, quando comenta que “Era mais consistente antes”, podemos fazer uma viagem para um tempo um pouco mais distante e lembrar Eduardo Victorino, em seu estudo *Cem annos de teatro: a mecânica theatral e a arte de encenação*⁴¹, que, ao avaliar a artesanaria teatral do início do século, considera que o Brasil nunca esteve muito distanciado dos teatros mais adiantados europeus, no

³⁹ Maria Della Costa, em depoimento à autora, em abril de 2008.

⁴⁰ Maria Della Costa, *ibid.*

⁴¹ SALA PRETA – revista do departamento de artes cênicas – eca-usp. *Cem annos de Teatro: a mecânica theatral e a arte da encenação*. SP: CAC, 2003. n°3, p.182-189.

quesito da mecânica e arte da encenação, pois não tardava para que seguisse os exemplos. Em seu livro *Para ser ator*⁴², Victorino recomenda:

ARTE DE VESTIR, CARACTERIZAÇÃO E CONSELHOS

100- "A maneira de vestir, disse Buffon, é tão variada, como variadas são as nações". No teatro deve seguir-se esse preceito, variar, mas tendo em vista que é condição indispensável a "propriedade no trajar".

101 – A caracterização deve merecer todos os cuidados a quem *pisa* a scena. E não é só a cabeça que deve ser pintada, mas as costas das mãos, o pescoço e até os braços, quando tiverem de se apresentar nus.

106 – A alma do personagem a desempenhar é que compõe o exterior. O contrário é princípio errado, porque todo o desempenho deve partir do *character*.

107 – O character moral é o resultado do eu que se passa na alma, segundo Sergi, que afirma que a expressão de cada emoção parte da character moral para a exteriorização physica.

108 – O mimetismo na Arte, é um erro.

109 – Naturalidade não é negligencia nem vulgaridade

Mesmo que estas recomendações sejam bastante atuais, a verdade do mundo teatral do início do século não seguia suas recomendações. Apesar de se pensar no figurino, a finalidade de sua criação ainda era muito mais estética.



Figura 4 - parte do elenco de *O Contratador de Diamantes*, na escadaria do Theatro Municipal de São Paulo, em 1919. (FONTE: Cem Anos de Teatro em São Paulo, p.80)

⁴² VICTORINO, Eduardo. *Para sêr actor*. SP: Livraria Teixeira, 1936, p. 63.

Como intenção beneficente, a Sociedade de Cultura Artística decidiu montar, em 1919, o espetáculo *O Contratador de Diamantes* (figura 4), de Afonso Arinos. Os cenários (segundo o livro consultado) foram assinados por Wash Rodrigues, que, muito provavelmente, pode ter desenhado também os trajes, já que era sua especialidade desenhar trajes em aquarelas – como o muito conhecido livro sobre os trajes do exército brasileiro. Mas o evento parece muito mais uma “ação entre amigos” dos quatrocentões.

Não podemos esquecer que o Teatro de Revista já funcionava há alguns anos como uma verdadeira indústria quando Gianni Ratto chegou ao Brasil, apesar de já em início de decadência. Porém, a equipe de costureiras que cuidava dos trajes, nos mais variados estilos e formas, não era para ninguém colocar defeito. Havia, naturalmente, trajes dissociados da encenação, às vezes sem a preocupação com a personagem, em um contexto dramático a ser descrito. A companhia de Walter Pinto, por exemplo, passou a explorar o luxo e a engenhosidade da cenografia, como se vê na montagem de *Muié Macho Sim Sinhô*, de 1950 (figura 5). Esta nova “moda” teatral acabou por transformar o bairro carioca do Recreio em uma verdadeira fábrica (mesmo bairro onde, coincidentemente hoje, se encontra a Fábrica de Cenografia e Figurinos da Rede Globo de televisão, no Projac), com direito a escritório de produção e ateliê de costura. O Teatro de Revista – para o qual Gianni trabalhou em *É de Xurupito!*, em 1957 – serviria de inspiração para um espetáculo que ele viria a encenar em 1979, no Rio de Janeiro: *Lola Moreno*, que se encontra analisada no capítulo 2.

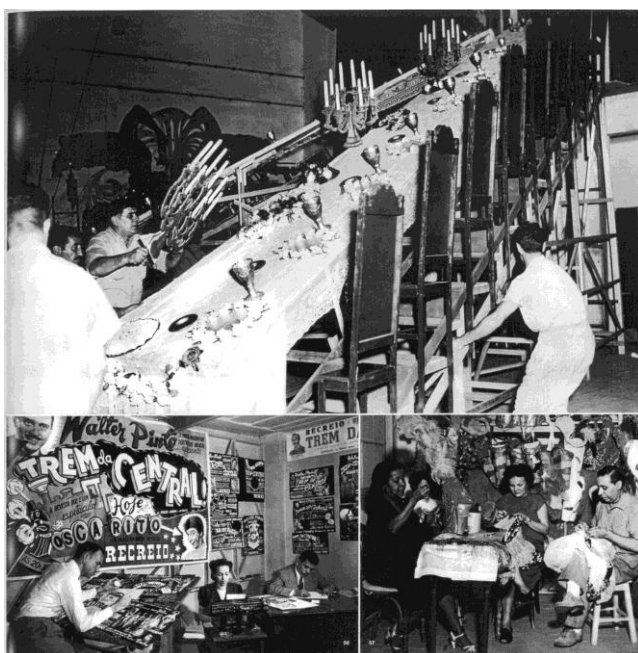


Figura 5 – Bastidores do teatro de revista: preparação cenotécnica para uma gigantesca mesa que entrava em cena; a sala de produção da equipe de Walter Pinto e a equipe de costureiras. (Fonte: KAZ, Leonel et al. *Brasil, palco e paixão: um século de teatro*. RJ:Aprazível, 2004-2005, il., p.67)

Um outro estudo seria avaliar a situação do Brasil no aspecto da indumentária, no meio do início do século até a chegada dos estrangeiros, principalmente dos italianos e, logo em seguida, de Gianni Ratto. Vale a pena lembrar que o Theatro Municipal de São Paulo, para o qual Gianni muito trabalhou, com sua experiência no teatro lírico que trazia do Scala, de Milão, ainda não tinha uma produção de seus trajes. Há um processo (figura 6), de 1951, que comprova a compra de figurinos para oito óperas, no valor total de Cr.\$ 1.985.374,00.

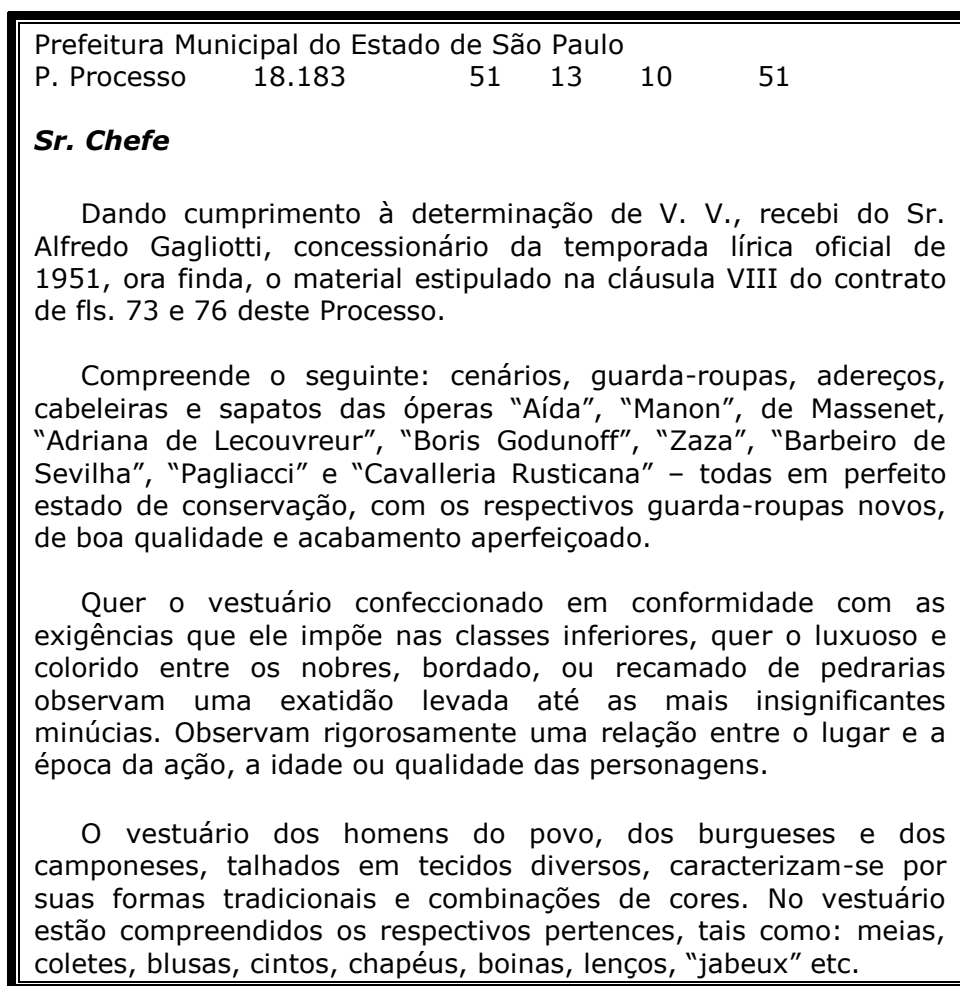


Figura 6 – Processo de compra do lote de figurinos, ao qual se seguiam sete páginas com descrição dos itens, separados por ópera, com valores individuais e totais de cada elemento. (Acervo Theatro Municipal de São Paulo. Tradução: Vânia Cerri, para o projeto Traje em Cena e gentilmente cedida para uso nesta pesquisa)

O grande movimento de renovação das artes do século XX, defendido durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, não afetou, a princípio, o teatro brasileiro. Isto só viria a acontecer, lentamente, a partir dos anos 1940, com as chegada dos estrangeiros que fugiam da guerra e procuravam um lugar mais calmo. Chegaram

antes de Gianni: Adolfo Celli, Ruggero Jacobbi, Luciano Salce, Alberto d'Aversa, Maurice Vaneau, Flaminio Bollini, Tulio Costa e o polonês Ziembinski, que foi o responsável pela montagem da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, com os Comediantes, em 1943, no Rio de Janeiro, considerada o marco do Modernismo teatral no país.

A presença estrangeira possibilitou que a arte teatral se igualasse ao teatro europeu em qualidade e recursos cênicos. Ator, diretor, cenário, som, figurino, texto e iluminação compunham um espetáculo, na tentativa de uma unidade entre os elementos. Daí a declaração da atriz Cleyde Yáconis:

Este estudo já existia. Já aconteceu no TBC de no dia do ensaio geral trocar o figurino porque ele estava prejudicando a representação, porque foi um equívoco ou um erro. No 4º andar ficava a costureira, parece que se chamava Rina, ou algo assim, e às vezes ela fazia uma roupa nova durante a noite. O figurino pode derrubar um ator. Já existia essa consciência. Eu era contratada pelo TBC e, em todas as produções, ia na 25 de março, procurava tecido, voltava e mostrava pro diretor. Aí ele me falava "não é esse tom de rosa, tem que ser mais cinza". Aí eu voltava e procurava outro tom...Eu apresentava os tecidos para o figurinista e depois, se tinha prova, eu acompanhava; e se tinha algum problema, eu ia falar com o figurinista: "Olha, não está dando. Esse tecido não deu..." Pechinchar... Eu trabalhava na produção do figurino, mas nunca fui encarregada do figurino.⁴³

Mas retornando ao Gianni Ratto, o diferencial é que, não só ele vai colocar o aprendizado que traz da Itália, em prática aqui no Brasil, como também vai se preocupar com a criação de um teatro nacional, de equipe, no qual um grupo não só atue nas diferentes funções, mas auxilie, fornecendo os instrumentos para que os outros profissionais consigam também expressar seus trabalhos em harmonia.

(...) Com quem você falar que trabalhou com ele (Gianni Ratto) como diretor, a tônica é essa: que ele era muito bravo, que ele era muito trabalhador, e a preocupação dele era texto, e ator. É óbvio que, como grande cenógrafo que era, ele tinha soluções visuais pro espetáculo que eram muito boas. Então, não é dizer que como diretor ele tinha uma deficiência do ponto de vista da organização da cena. Mentira, ele organizava muito bem. E, por opção, fazia com que esses elementos estivessem subordinados ao ator e ao texto.⁴⁴

⁴³ Cleyde Yáconis, em depoimento à autora, em abril de 2008.

⁴⁴ Aimar Labaki em entrevista ao autor, em agosto de 2006. Em CARNEIRO FILHO, Carlos Eduardo S. *Gianni Ratto: artesão do teatro*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA - USP. 2007, p.62-63.

Ensinaamentos que Gianni espalhou aos profissionais que tiveram a oportunidade de trabalhar ao seu lado, já no Brasil. Kalma Murтинho, figurinista que mais trabalhou com ele (em 24 espetáculos), lembra de quando fez os figurinos para o espetáculo *Piaf*, para o qual Gianni fez os cenários e Flavio Rangel, a direção:

Foi um prêmio trabalhar com o Flavio Rangel que era um homem, um profissional total, uma cabeça, uma pessoa muito curiosa. Só que eu e ele tivemos, desde o começo, uma briga interna dentro do teatro por causa de métodos de trabalho. Eu era toda criativa, esfuziante e bagunceira. E ele era todo metódico, (...) cuidadoso, organizava todos os esquetes e eu inventando, voando... Mas na hora eu executava. Me lembro que em *Piaf*, por exemplo, o Gianni Ratto, que era adorável, nunca brigava e dizia: "Kalminha, não briga com ele, deixa ele falar." (...) Eles eram grandes, grandes professores. Eu tenho trabalhado com gente muito boa, teatro sério, seríssimo... Têm milhões de outros que eu trabalhei e gosto, mas é inegável que o Gianni Ratto foi assim meu mestre, eu o chamo de meu guru.⁴⁵

O estímulo de Gianni estava na descoberta atual. Ele dizia que não buscava o "mega" ou o reconhecimento, pois achava que estes eram inimigos da sutilidade e que sua realização estava em saber o que era útil, produtivo, criativo. Desejava se expandir, arriscar na direção. Quando aceitou vir para o Brasil foi no intuito de se tornar também diretor de teatro e de ópera. Dizia ele: "Foi portanto sem medo, mas também sem me sentir corajoso, que assumi meu modesto destino".⁴⁶ E aqui permaneceu em uma atividade ininterrupta que abrangeu todos os aspectos da linguagem teatral: direção, cenografia, figurino, tradução de textos estrangeiros, fundação de grupos (Teatro dos Sete) e teatros (Teatro Novo, no Rio de Janeiro, fechado pelo Dops), cursos de formação e informação para atores e cenógrafos (no Rio de Janeiro, na EAD e na ECA, em São Paulo, na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, em Recife etc.).

Defendeu, desde sua chegada ao Brasil, a presença nos palcos brasileiros do autor nacional. Para a qualidade do seu trabalho, uma inteligência racional, a autocrítica e o amor à perfeição são algumas das características que diz sempre ter tentado colocar em prática. Já em sua estréia, no Teatro Maria Della Costa, a encenação de *O Canto da Cotovia* ganhou os prêmios de melhor espetáculo, direção,

⁴⁵ Kalma Murтинho em entrevista à autora, em novembro de 2005.

⁴⁶ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p. 182.

cenografia e atriz. Trouxe na sua bagagem todo um repertório cultural e técnico que viria a influenciar intensamente o processo de profissionalização do teatro brasileiro.

**Construí uma torre maravilhosa
com trilhos e folhas-de-flandres
retalhos industriais
sacos de cimento e farinha
secos e molhados
fragmentos de velhas portas
porcas e parafusos
umbrais e trincos quebrados
fiapos de tapetes
velhas chaves
uma coluna de concreto
e até um arco romano.
Não havia escada
mas subi pelos andaimes
para olhar de cima
a estrutura e o horizonte.
Uma turma de cães passou correndo
e derrubou tudo:
agora eu sei; construirei mais longe,
no fundo de um vulcão
cavando até o outro lado da terra.⁴⁷**

Com o perdão da ousadia, me inspiro em Gianni Ratto para dizer que no próximo capítulo, juntaremos fragmentos de informações com “retalhos” das vestes criadas. Folhas de desenhos sugerem as chaves de suas histórias. E antes que a força do vento leve tudo embora, cavaremos fundo para marcar sua trajetória.

⁴⁷ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p.17.

CAPÍTULO 2

OS FIGURINOS DE GIANNI RATTO

(as costuras de um caminho)

Sempre parto do princípio que o espetáculo é uma “coisa” que inclui a regência, cenário, figurino, todos os detalhes.

Gianni Ratto ⁴⁸

Quando iniciada a pesquisa, tínhamos como dado que Gianni Ratto havia criado figurinos para trinta e nove espetáculos, no Brasil. Após dois anos e meio, novas descobertas ampliam estes números e, neste momento, chegamos ao número de sessenta e sete espetáculos. Treze destes quando ele ainda trabalhava na Itália.

Os figurinos de ópera retirados do mundo mágico, sempre mágico mesmo nos casos mais pobres, trajados em manequins estáticos, correm o risco de tornarem-se conchas vazias sem a iridescência de um tempo, e conseqüentemente menos resplandecentes, menos poéticos do que originalmente eram. Naquele tempo, só a humanidade, aquela que aviva o mundo, pode, com sua capacidade de imaginação, com poucos dados, pouca estrutura, fragmentos de tecidos e metais, reconstruir o espetáculo imaginário, um teatro imaginário e dentro deste projetar as “coisas” que ali permanecem inertes, memórias, ainda que careçam de significado.

No fundo, esta coleção é uma escola por suscitar o fantástico existente em cada um de nós. Apenas deste modo uma coleção de figurinos teatrais poderá receber a sua luz, que não é aquela dos projetores, mas aquela da fantasia, que é a mais extraordinária e a mais verdadeira entre todas as luzes. ⁴⁹

O diretor Giorgio Strehler escreveu o texto acima para a edição comemorativa de quarenta anos de figurino do Teatro Scala, de Milão. Da mesma forma que aquela coleção é uma escola, assim é a coleção de figurinos criados por Gianni Ratto, e aqui retratados.

Com imagens de trinta espetáculos, sejam croquis e / ou fotos, optou-se, nesta pesquisa, por aprofundar os dados sobre os figurinos criados para os espetáculos líricos. Das vinte óperas com figurinos de Gianni Ratto, temos imagens de doze, sendo que duas destas (seus dois figurinos criados para a ópera *Elixir de Amor*) serão analisadas mais a frente, no capítulo 3. Também serão analisados os três figurinos criados para balé, na Itália, e o primeiro e único figurino para drama assinado por ele com o grupo do Piccolo, de Milão. As imagens referentes aos espetáculos não

⁴⁸ Gianni Ratto conforme depoimento à autora, em outubro de 2006.

⁴⁹ STREHLER, Giorgio. L'Atelier dell'illusione, 1985. In *Il Costume Teatrale tra Realismo e Finzione: i costumi storici del teatro alla Scala dagli anni '30 agli anni 60'*. Milão: Edizione del Teatro alla Scala, 2003, p.25. (Tradução da autora)

analisados, trarão breves comentários. Os espetáculos presentes neste capítulo possuem suas respectivas fichas técnicas reunidas no Anexo 2.

“Das mulheres na vida de Gianni...” traz *flashes* de “mulheres” que estiveram na vida de Gianni Ratto na criação de uma indumentária. Inseridas em ordem cronológica, entre as montagens de Gianni, facilitam uma leitura interpretativa de seu aprendizado e das trocas com profissionais, que, eventualmente, se refletem nos trabalhos seguintes. As notas destas páginas dedicadas às mulheres encontram-se no fim deste capítulo.

A cenografia e o figurino têm uma vantagem sobre os outros aspectos do espetáculo que, uma vez acabado, é irrepetível: 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 TEATRO uma dimensão estética, suporte de seus valores poéticos e históricos; a crônica do espetáculo morreu e os aspectos complementares do texto inicial assumiram valor anedótico.⁵⁰

Ter resgatado dados e reunido imagens de grande parte das criações de figurinos de Gianni Ratto é de importância documental, mas um estudo isolado do contexto teatral poderia fazer, como o próprio Gianni diz, que estas imagens assumissem “as características das artes plásticas”. A crônica do espetáculo pode ter morrido, mas na tentativa de resgatá-la e entender estes croquis e fotos como parte de um processo criativo, recorreremos às várias entrevistas realizadas com personagens participantes das montagens analisadas e também com amigos e familiares, além das críticas e comentários na imprensa. Relatos que farão com que o passeio pelos traços das imagens de figurinos de Gianni Ratto torne possível, como bem disse Strehler, “suscitar o fantástico existente em cada um de nós” ao arrematar as “conquistas e fracassos” da trajetória de Gianni.

Mas a história, seja a do indivíduo, seja a da humanidade, não passa, basicamente, da soma de pequenas ou grandes crônicas que o tempo transforma, ou não, em grandes tentos, conquistas ou fracassos, dependendo da ótica de quem a escreve.⁵¹

⁵⁰ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 75.

⁵¹ *ibid.*, p. 259.

NA ITÁLIA



Raffa 50

per PULCINELLA di Stanno Vesky - Costume per FLORINDO

1947 - *La Traviata*



Figura 2 - Na cena, os elegantes convidados da festa de Flora, em figurinos de Gianni Ratto. Arquivo Fabio Battistini. Foto Erio Piccagliani (In *Giorgio Strehler alla Scala*, p.49).

Um dos fatores que fez com que a ópera *La Traviata* fosse um fracasso na sua estréia, em 1853, foi o fato de o diretor ter optado por usar roupas atuais do período, “inovação que provocou o desgosto da platéia”.⁵² É claro que o conhecido fato de terem escolhido uma soprano gorda para representar a cortesã tuberculosa também foi um importante motivo para levar a platéia ao riso. Já quando foi “apresentada cerca de um ano depois, e a época em que se passava a ópera passou de 1850 para 1700 e os costumes foram adaptados, a representação foi um grande sucesso”⁵³. A partir daí, os aplausos se tornaram costume para a ópera que, noventa e quatro anos depois, teve uma montagem considerada “revolucionária” de Giorgio Strehler, inaugurando sua carreira na direção lírica, justamente no Scala de Milão. O período histórico voltou a ser o século XIX.

O teatro, no pós-guerra, sentia o dever de atualizar-se. E o faz, a partir de 1946, de uma forma prudente, já que sofria exigências contraditórias de um público

⁵² CROSS, Milton. *O Livro de Ouro da Ópera*. 2ªed. reform. SP: Ediouro, 2002, p.475.

⁵³ CROSS. loc.cit.

substancialmente conservador, mas que exigia variedade de repertório e nomes estelares. Por este motivo, a tentativa de mudança na contratação de diretores foi feita de forma lenta. A de Strehler foi considerada um ato de coragem.

Oferecer a um diretor jovem, com fama de iconoclasta, uma obra do grande repertório, onde o público espera por imagens as quais está acostumado, é um desafio arriscado. Strehler a enfrenta junto com o cenógrafo Gianni Ratto e com a figurinista Ebe Colciaghi. Um trio destinado a ficar unido, salvo raras exceções, por todo o primeiro período do Scala (e além, do Piccolo Teatro), garantindo aquele "clima de ordem e de amor" desejado pelo diretor desde os primeiros ensaios.

54

Os figurinos - assim como a cenografia - têm assinatura de Gianni Ratto no cartaz de estréia, porém constam como sendo de Ebe Colciaghi na biografia realizada pelo Teatro Scala sobre Gianni Ratto e sua carreira neste Teatro e também em alguns livros, como o exemplo da citação acima. Ebe havia sido descoberta por Gianni e levada para o Piccolo Teatro. Na época da *Traviata* o ajudou e, em seguida, passou a assinar praticamente todos os figurinos, quando Gianni ficava como responsável pelos cenários. A parceria era tão forte que alguns chegaram a confundir-los como marido e mulher, como em uma ocasião, em Heidelberg, quando foram encontrar Herbert von Karajan, para quem projetariam os cenários e figurinos para *Lucia de Lammermoor*. Este viria a ser, por sinal, o último trabalho de Gianni Ratto na Itália. No entanto, ele só veio a saber do êxito alcançado pela execução de seus croquis quando já estava no Brasil.

Era o início do trio Strehler-Ratto-Colciaghi. O crítico teatral italiano Rubens Tedeschi lembra que "o tempo corrige a perspectiva. Hoje, depois de meio século de autêntica e mecânica "dessacralização", não é fácil compreender a natureza "revolucionária" de um espetáculo que desejava, sobretudo, subverter os maus hábitos teatrais." Nesta época, a preocupação de Gianni era mais voltada à ocupação do espaço, apesar de seu olhar estar sempre atento para todo o aspecto visual do espetáculo. Afinal, Gianni amadurecia seu método de trabalho, como salienta Cláudio Meldolesi:

⁵⁴ TEDESCHI, Rubens. Entrevista con Giorgio Strehler. Pattuglia - settimanale d'avanguardia, Milano, n.3, p.1, 13 fev. 1947. In L'Impegno e il Dubbio. Mezzo Secolo di Regia Lirica. *Giorgio Strehler Alla Scala - 1947-1997*. Milano: Teatro alla Scala, 1998, p.143. (trad. de Arioaldo Poliscastro)

(...) o cenógrafo Gianni Ratto, o terceiro nome do futuro *Piccolo teatro*, amadurecia seu método de trabalho. Enquanto as companhias de turnê recorriam sempre aos telões adequados para cada cena, enquanto os antigos experimentalistas se davam por vencidos, brigando com o conservadorismo dos líderes cômicos e com o espírito de domínio dos diretores, e enquanto a função do cenógrafo continuava a negar o reconhecimento de retribuições profissionais, Ratto decidia abandonar as proteções do decorativismo e das ambientações simpáticas. Escrevia por isso de Craig como de um grande a não ser imitado e repropunha o caminho dos artesãos especializados em astúcias visíveis. “Descobrir a necessidade de um bastidor, de um raio de luz ou de uma velatura de cor, servir-se de elementos como de uma palheta”. Tinha a intenção de trabalhar em meio aos atores, não para mascará-los, mas para vesti-los, perseguindo o seu movimento. Quanto às cenas escrevia: “Não pretender dar-lhes luzes mais do que podem. Não construir sinuosos períodos. Abolir os adjetivos e as ressonâncias violentas demais”.⁵⁵

Interessante lembrar que Gianni Ratto conheceu pessoalmente Gordon Craig aos treze ou quatorze anos, quando a filha deste encenador fazia aulas de canto com a mãe de Ratto, em Gênova.

A partir daquele momento e nos muitos outros que se seguiram, depois de ter visto e revisitado as gravuras, os desenhos e os projetos, e ousado expor timidamente algumas “fascinantes” opiniões a seu autor, o mundo de Craig transformou minha paixão ainda latente pelo teatro num delírio em que formas e cores, superfícies e volumes, luzes e sombras, se misturavam numa fantasmagoria onde nada estava claro mas tudo era maravilhoso. Até hoje, mais de sessenta anos depois, aqueles momentos permanecem vivos e presentes; mas com uma pequena variante: a paixão e o delírio transformaram-se numa vocação cuja tônica é a ambição de um alto profissionalismo aliado a uma potencialidade criativa.⁵⁶

Como este contato foi um dos primeiros com a cenografia, as idéias de “unidade visual entre todos os elementos do espetáculo”⁵⁷ de Craig, o inspiraram à profissão. Mas, apesar da admiração, Gianni não estimulava esta preocupação com os

⁵⁵ MELDOLESI, Claudio. *Fondamenti del Teatro Italiano: la generazione dei registi*. Sansoni Editore, p. 101-102.

⁵⁶ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996, p. 24.

⁵⁷ “Craig manteve uma linha de trabalho que tinha por objetivo final criar uma unidade entre todos os elementos do espetáculo. A elaboração de seus trajes segue o mesmo modelo. A busca pela universalidade na encenação passa pela universalidade do figurino. Em princípio, pode-se questionar a qualidade criativa de Craig. Mas seria um erro acreditar nesse primeiro julgamento, porque através do estudo da sua obra, percebe-se que o que ele busca, ao longo dos anos, é aperfeiçoar cada vez mais um conceito inicial, chegando a uma forma de expressão dramática acima da sua própria capacidade criativa”. In VIANA, Fausto R. P. *O Figurino das Renovações Cênicas do Século XX: um estudo de sete encenadores*. Tese (Doutoramento em Artes). São Paulo: ECA-USP, 2004, p. 104.

elementos como unidade cênica, mas que cada um deles tivesse um propósito específico para estar em cena, como ele mesmo cita.⁵⁸

Sua característica transformadora é bem visível na criação do cenário que provocou uma verdadeira polêmica entre a mentalidade conservadora que ainda predominava e os renovadores: “Escândalo!”, para alguns; “Finalmente!”, para outros. Gianni estava “influenciado pelos musicais americanos que naquele período evidenciavam efeitos cenográficos e coreografias cujas estruturas geométricas”⁵⁹ lhe fascinavam. Mas para a ópera italiana, isto foi uma renovação na área cenográfica. Esta montagem foi um desafio na carreira de Gianni Ratto, que, até então, só tinha trabalhado em teatros pequenos. Além disso, as exigências de uma ópera são diferentes das que estava acostumado a trabalhar no teatro dramático. Mesmo sem ter “a experiência necessária”, Gianni assumiu a tarefa e se lançou ao estudo:

Li tudo o que podia sobre o tema da *Dama das Camélias*: desde Dumas até toda a história do Segundo Império e sua sociedade; consultei livros de arquitetura, de mobiliário e decoração e estudei atentamente a linguagem da moda do tempo para poder recriar a própria moda do espetáculo; cheguei então à conclusão de que meus cenários deveriam ter um sabor de gravura colorida assim como as pranchas que documentavam o vestuário masculino e feminino da época. Em termos, porque a grande sala onde se dança e se joga tem escadarias e colunas e conseqüentemente toda a cenografia, para ser coerente, tem de jogar com uma linguagem equilibrada de estruturas arquitetônicas e valores pictóricos. A técnica da pintura que eu naquele momento mais dominava era a aquarela e ela transformou-se para mim numa linguagem. Eu não queria entrar inadvertidamente no tradicionalismo lírico e, de propósito, não fiz nenhuma pesquisa sobre a cenografia verdiana. Enfim estudei, raciocinei, me arrisquei e, por incrível que possa parecer, ganhei a parada; (...).⁶⁰

Foi mesmo uma vitória, pois este trabalho foi fundamental para o que viria a aprender depois na carreira de mais sete anos de trabalho no Scala, sendo dois destes como vice-diretor de montagens cênicas. Um acontecimento que se deu, não só pela opção de Ratto, mas pela do conjunto, dirigido por Strehler que, poucos dias antes da estréia, disse em uma entrevista:

Um diretor pode fazer duas coisas: pôr em cena o drama segundo a concepção que ele tem dela; *La Traviata*, por exemplo, é um drama

⁵⁸ Para se ter idéia melhor de como Gianni pensava sobre Craig, leia o artigo escrito por ele, em 1942, *Litografie inedite di Craig*, no Anexo 3, p. 203. (tradução de Tony Giusti)

⁵⁹ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p. 150.

⁶⁰ *ibid.*, p. 280-281.

social no qual diversas concepções da vida e da moral, aquela do pai e aquela de Violetta se chocam, enquanto Alfredo oscila, incerto e perdido entre elas. O diretor pode criar este ambiente e, sem forçar o texto, enfatizar este significado que a convenção lírica geralmente descuida. No Scala, isso constituiria uma revolução tal que aterrorizaria o tradicionalismo dos associados. Ao diretor cabe, então, a segunda função, mais modesta, porém não vulgar. Procurar, pelo menos, purificar a execução do quanto de imperfeição e de convencional os anos ali acumularam: construir uma cena mais verdadeira, que possa ser desfrutada também pelo público das galerias, e que realize nas luzes, nas cores, na disposição dos móveis não só um critério de harmonia artística, mas a atmosfera íntima do drama. Dar um movimento natural às massas: esta é talvez a coisa mais difícil: coristas perfeitos do lado vocal não sabem despojar daquela série de movimentos estereotipados que constituem a inabalável tradição da cena lírica: afeto - mãos no coração; desespero - braços ao céu. Fora daqui não se pode. Os próprios artistas parecem, enfim, afundados neste vício certo do qual se esforçam para se liberar.

-Então, tudo vai mal?

Não, porque a boa vontade de todos é excepcional. Não é contra o diretor que os artistas, o coro, os maquinistas lutam, mas contra si mesmos. Esta escadaria, por exemplo, é uma obra prima de engenhosidade, mas um pouco a novidade da construção, porque uma ponte assim nunca foi feita. Compreendido o pensamento, precisa reconhecer que ele foi perfeitamente realizado. A mesma coisa acontece com as massas: elas se esforçam para se renovar, mas como um canhoto que deve improvisadamente usar a mão direita. O antigo costume o trava e cansa mais do que um menino que deve aprender a se servir pela primeira vez das suas mãos. Depois, quando compreendeu que o antigo modo está errado, deve ainda compreender o novo: a dificuldade é dupla como é duplo o esforço para superá-la. Por demais, os ensaios são poucos em número e duração, por razões evidentes de despesa e falta de tempo para realizar o quanto se queria. - E então, está irritado.

Não, neste sentido. Irritado porque com artistas excepcionais como estes, com massas de uma inteligência e uma experiência semelhantes, com um pessoal deste modo adestrado, com todos estes meios, se poderia fazer infinitamente mais e aqui se deve limitar em vez de purificar, de remover as escórias de um convencionalismo ultrapassado, de uma polêmica negativa, finalmente. Mas sempre de uma polêmica. Isto não é nada mais que um início e este é o caminho." ⁶¹

Em visita ao Laboratori Ansaldo (Acervo e oficina de criação de figurinos e cenários para o Teatro Scala, em Milão, Itália) obtivemos a informação de que nenhum dos figurinos criados por Gianni Ratto ou Ebe Colciaghi consta no acervo organizado. A pesquisa por meio das fotos não permite saber se os tecidos eram pintados à mão, característica muito forte dos trajes criados entre os anos 30 e 60 por

⁶¹ TEDESCHI, Rubens. L'impegno e il dubbio. Mezzo secolo di regia lirica. In *Giorgio Strehler alla Scala*. Milão: Edizioni del Teatro alla Scala, 1998, p.141. (tradução de Ariovaldo Policastro)

vários dos figurinistas que trabalharam para o Teatro Scala. Caramba, Nicola Benois, Salvatore Fiume e Piero Zuffi são alguns deles.

Mas pelas fotos podemos ver que a criação de Gianni Ratto na indumentária não foi tão revolucionária quanto a da cenografia. O vestido em primeiro plano (figura 1), tem saia rodada, porém sem ancas tão largas e sem sobressaias com aberturas frontais e drapeados. Uma clara opção por um vestido romântico, nos moldes do século XIX, como proposto no texto original. No período, estes vestidos de noite eram usados com apertados e longos *corselets*, mas este nunca foi um hábito para cantoras de ópera, para não prejudicar a respiração.

Porém, a análise dos trajes do espetáculo não pode ser feita unicamente por esta figura, afinal ela se refere à cena da luxuosa festa na mansão de Flora, marcada por muita mistura de trajes e fantasias: ciganos, toureiros espanhóis e picadores, mascarados etc. Nas fotos abaixo, é possível visualizar a forma de alguns trajes e fazer algumas observações, além de conferir os cenários, também criados por Gianni Ratto.



Figura 2 - Ato I – cena II. No ricamente mobiliado salão de Violetta Valéry, o encontro com Alfredo Germont. Recorte de Foto Emmer (In *Giorgio Strehler alla Scala*, p. 50).



Figura 3 - Ato I – cena III. Nesta cena, o primeiro vestido de Violetta pode ser melhor visualizado com o close de parte da foto. Foto Emmer (In *Giorgio Strehler alla Scala*, p. 50).



Figura 4 - Ato II – cena I. No andar térreo da casa de campo, perto de Paris, de Violetta Valéry. Na foto, provavelmente é o pai de Alfredo, Giorgio Germont, cantando a ária, na qual revela a ameaça aos planos de casamento de sua filha devido ao escândalo da amizade íntima entre Violetta e Alfredo. Foto Emmer (In *Giorgio Strehler alla Scala*, p. 50).

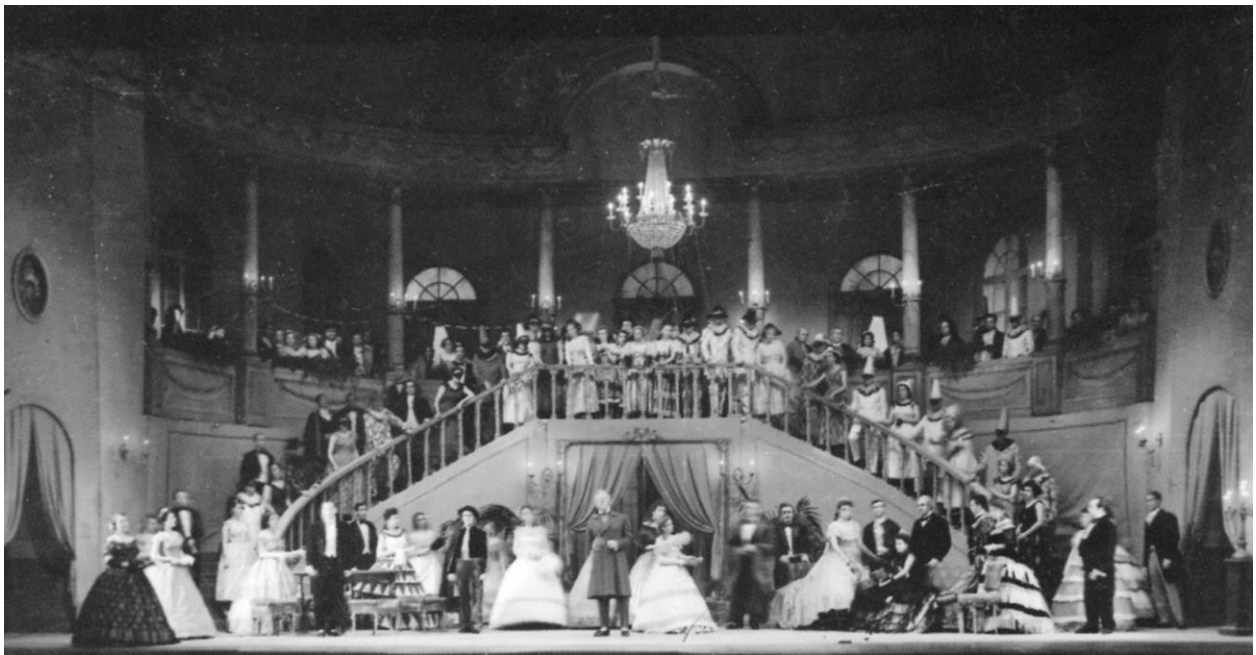


Figura 5 - Ato II – cena II. Festa na casa de Flora. Foto Emmer (In *Giorgio Strehler alla Scala*, p. 51).

Na figura 5 há uma visão mais ampla dos vestidos de festa dos convidados e suas formas. Nas escadas estão os mascarados e fantasiados. Os trajes femininos possuem decote amplo, bem aberto e são acinturados, valorizando os corpos femininos. Por outro lado, é possível conferir, na figura 6, o momento em que o Visconde Gaston e outros entram fantasiados de toureiros espanhóis e picadores e cantam enquanto a bailarina solista dança como uma espanhola, com o traje característico. Com estas imagens, confirmamos o conservadorismo de Gianni em relação aos trajes, apesar da inovação cenográfica que *La Traviata* representou para a cena da ópera italiana.

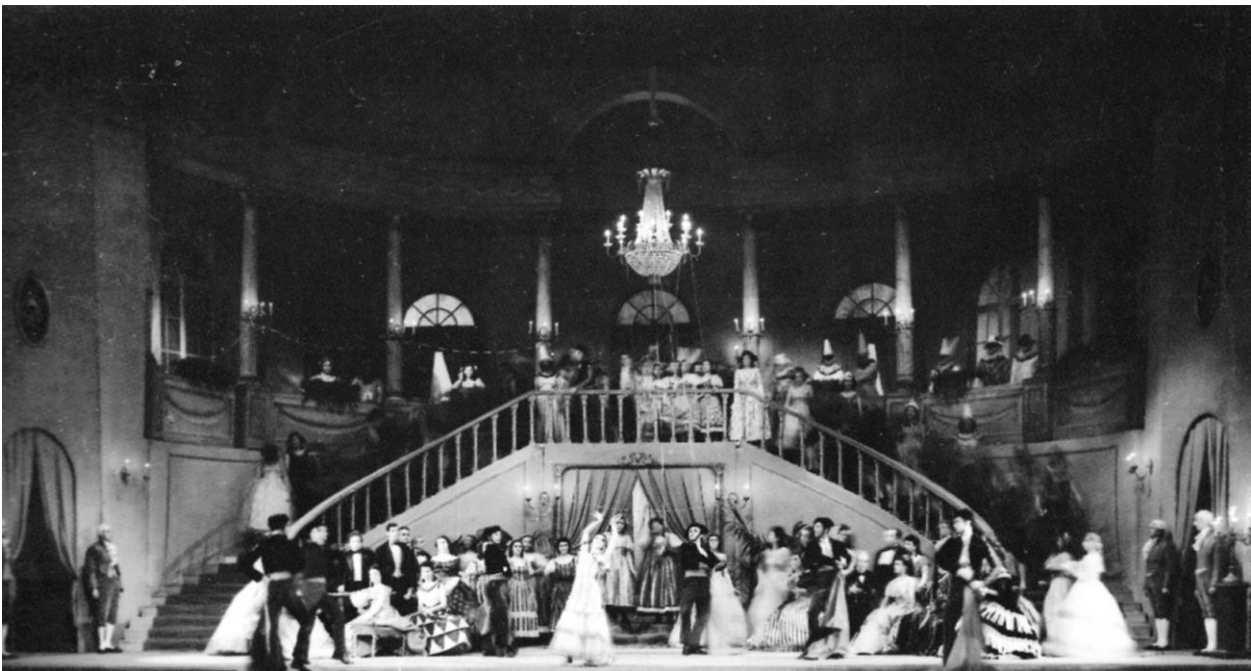


Figura 6 - Ato II – cena II. Foto Emmer (In *Giorgio Strehler alla Scala*, p. 51).

1947 - *L'Uragano*



Figura 7 - Mirella Pardi (Varvara) e Lilla Brignone (Caterina). (ATP).⁶²

Este é o único figurino que Gianni criou para o Piccolo Teatro, no qual ele era, desde o início do grupo, responsável pelos cenários. No Piccolo, o grupo havia recém estreado um Pirandello, em 16/10/1947 (vide cartaz anexo de *I Giganti della Montagna*, com a chamada para a peça *L'Uragano*, que seria a próxima) e já estava preparando mais dois espetáculos, que estreariam no mês seguinte: *Querela contro Ignoto* e a ópera *L'Amore delle tre Melarance*, no Scala. Como esta já era a oitava montagem do ano desde *La Traviata*, no Scala, em março, provavelmente Gianni assumiu a função de figurinista. O trio Strehler-Gianni-Colciaghi se mantinha em todas as montagens, mas a agenda movimentada do grupo se refletirá nos figurinos deste espetáculo.

Na figura 8, a casa de madeira ambienta a cena no campo, como indicado no texto. As grandes cortinas e as colunas laterais deixam transparecer a grandiosidade da construção e ao mesmo tempo o conservadorismo da cidade, expostos também pelo autor russo, cuja literatura consagra-se, principalmente, por retratar o mundo dos comerciantes, uma espécie de burguesia detentora do capital, atraída pelo lucro, pelo luxo e por uma alegria grosseira. Ostrovskij faz parte da tradição de um realismo

⁶² Todas as fotos do Arquivo do Teatro Piccolo foram retiradas do seu Arquivo Multimídia, disponível em <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>. As imagens são protegidas por *copyright* e necessitam de autorização para futura publicação desta dissertação. Nas legendas desta pesquisa, as fotos pertencentes a este arquivo serão identificadas com a sigla ATP.

crítico, o que lhe dá uma verdadeira modernidade e faz imaginar a importância deste texto no pós-guerra em que o Piccolo a encena.



Figura 8 - A atriz Lilla Brignone (Caterina) em cena. (ATP).

Esta linha é visível nos figurinos criados por Gianni Ratto, bem cortados, mas simples; típicos de uma pequena cidade russa do século XIX. O xale e a retidão na linha do vestido de Caterina lhe dão um pouco do peso da idade. Em oposição, a gola canoa com blusa branca aparente por baixo e os detalhes nos arremates da gola e da barra jovializam a atriz Mirella Pardi, conforme figura 9. A cintura bem marcada e as tranças na caracterização também colaboram. Além do que parece ser um lacinho no arremate da gola de sua camisa branca. Os trajes são bem cuidados e executados, mas não exigem uma maior dificuldade técnica, apesar de não ser possível conferir qual o tipo do arremate das extremidades do vestido de Varvara.



Figura 9 - Mirella Pardi (Varvara) e Lilla Brignone (Caterina). (ATP).



Figura 10 - Esperia Sperani (Marta) e Camillo Pilotto (Saul). (ATP).

Importante também é analisar o momento de pesquisa do grupo do Piccolo Teatro. Os figurinos de *La Morte di Danton*, por exemplo, não possuem assinatura (constam como “gravuras da época”), pois foram escolhidos pelo próprio Strehler entre gravuras da época. Os cenários, no entanto, são de Gianni Ratto. Desta mesma forma, como a estética de trabalho do grupo vinha com o diferencial da construção de um trabalho em função do todo, da unidade cênica de direção, o diretor também deve ter influenciado na escolha de Gianni para os figurinos de *L’Uragano*. Em relação ao aspecto visual e estético de *La Morte di Danton*, entretanto, a pesquisa com a estética expressionista deste espetáculo foi considerada prematura.

Com Strehler, Ratto afiliou-se a um criador que reconhecia a importância da cenografia mas a entendia como parte premente dentro de sua elaboração. Aberto a todos os estilos assim como a todas as referências culturais, Ratto respondia à diversidade de escolhas dramatúrgicas do diretor para uma cenografia “de múltiplas formas”.⁶³

⁶³ STREHLER. *Les voies de la Crèatrion Théâtrale*. Éditions du CNRS. Arts du Spectacle. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989. T16, p.66 (Tradução de Ariovaldo Policastro).

DAS MULHERES NA VIDA DE GIANNI... Ebe Colciaghi



Gianni Ratto e Ebe Colciaghi recebendo os agradecimentos pelos cenários e figurinos, na estréia de *Oberto conte di San Bonifácio*, de Giuseppe Verdi, no Teatro Scala, em 13 de fevereiro de 1951. (Arquivo Teatro Scala)

Figurinista, Ebe Colciaghi nasceu em Monza, em 1921 e sua história está completamente conectada a do Piccolo Teatro de Milão, onde trabalhou por quase vinte anos. Descoberta por Gianni Ratto, seu primeiro figurino com ele foi para *L'Albergo dei Poveri*, em 1947 e, em seguida, para *La Traviata*, no Scala de Milão. Desde então, tornou-se sua parceira e de Giorgio Strehler na criação dos trajes. Nas montagens do mundo operístico, esteve não só no Teatro Scala de Milão, mas também no Teatro Stabile de Genova e com importantes companhias particulares. O último trabalho com Gianni Ratto foi exatamente a criação para a ópera *Lucia de Lammermoor*, em 1953, que estrearia em janeiro do ano seguinte, com Gianni já no Brasil.

A formação de Colciaghi e seus dados biográficos parecem ter se perdido no tempo. Aparentemente, era uma pessoa reservada e aparece sorridente nas fotos encontradas com ela. Há uma lacuna de informações a seu respeito, pelo foco dirigido ao "trio" do Scala - Gianni Ratto, G. Strehler e Ebe Colciaghi. Strehler se destaca no trabalho de direção. Gianni nas criações cenográficas. Ebe foi mais discreta, mas, no entanto, seu trabalho está bem registrado nas fotografias dos Arquivos do Piccolo e do Scala. Tivemos acesso somente aos poucos croquis realizados para o Piccolo, apesar da grande produção que lá realizou. As delicadas linhas dos desenhos de Ebe apontam para uma possível especialização na reconstrução histórica, que Gianni utiliza fartamente. No entanto, apesar de ter trabalhado no Scala entre 1947 e 1966, é uma falha que ela não esteja no livro produzido pelo renomado teatro, que mostra figurinos lá realizados entre os anos 1930 e 60.

À esquerda, três croquis de Ebe Colciaghi para *Arlecchino, servidor de dois patrões*, na montagem do Piccolo, de 1952. À direita, dois croquis para *A tempestade*, realizada no Jardim de Boboli durante o XI Maggio Musicale Fiorentino, também para o Piccolo, em junho de 1948.



O trabalho de Ratto, junto a Colciaghi, por anos foi o pedal contínuo, a ligação entre espetáculos, entre cenas e imagens alheias. Não se pode nunca esquecer que o tema de unidade de fundo de toda experiência nos pareceu sempre fundamental e o é ainda hoje, no trabalho do Piccolo. Deste modo, mesmo ao lado, ou sustentados por uma certa linha estética, outros cenógrafos e outras experiências podiam se desenvolver, mas não em um modo sistemático, como aportes de novas vozes à procura mais precisa e contínua que estávamos desenvolvendo.¹

GIORGIO STREHLER (1987)

1950 - *Pulcinella*



Figura 11 - Foto Erio Piccagliani (Arquivo Teatro Scala).

Segundo anotações de Gianni para o cenário, tudo deveria ter “fundação” na Comédia Dell’Arte: os praticáveis, os cenários dos comediantes, tudo muito italiano, colorido e “documentário”. Esta fidelidade pode ser conferida nesta pesquisa em alguns dos estudos (lápiz sobre papel vegetal) e croquis finais de Gianni Ratto⁶⁴, que possuem traços semelhantes aos originais dos cortejos mascarados e dos figurinos dos bufões da comédia dell’ Arte.



Figura 12 - Estudo do traje feminino da foto da figura 11, o que demonstra uma fidelidade aos detalhes do desenho à execução do figurino. (AGR)

⁶⁴ Todas as imagens do Acervo do Gianni Ratto (gentilmente emprestadas por Vaner Ratto para digitalização e tratamento de imagens) aparecerão nas legendas com a sigla (AGR).

Esta idéia segue a fidelidade do roteiro, inspirado na comédia dell'arte, com os tradicionais apaixonados, as cenas de ciúmes, as fanfarras e o perdão final com o casamento dos casais. As principais personagens pouco evoluíram ao longo da história, permanecendo os apaixonados como mais sérios e os bufões e anciões como personagens mascarados. Gianni se mantém na tradição na criação destes figurinos, que são muito semelhantes aos característicos da comédia dell'arte.



Figura 13 - Estudo de Gianni Ratto para o grupo de Brighelas (esq.) (AGR) e desenho tradicional de Brighella (dir.)

Apenas como exemplo, ao comparar o croqui de Brighela com o desenho original (figura 13), vemos a semelhança no corte, nos detalhes de listrados e na forma. Gianni, na sua versão, abaixou um pouco a cintura e armou um pouco mais a boina, provavelmente porque este grupo de baile era composto por mulheres nesta montagem, conforme a pesquisa pôde conferir nas poucas fotos de ensaio existentes no Arquivo do Teatro Scala, em Milão.



Figura 14 - Estudo de Gianni Ratto para Corviello (esq.) (AGR) e desenho tradicional de Corviello.

Outro exemplo mais claro ainda desta “quase” reprodução da personagem da Comédia Dell’Arte é o croqui desenhado por Gianni para Corviello (figura 14). Não só o figurino é praticamente o mesmo (o traje recebe uma capa e a calça sobe para logo abaixo do joelho) como a pose do desenho é repetida. Além de o figurino de Gianni manter todos os detalhes no acabamento da roupa, este exemplo comprova que os traços destes croquis de *Pulcinella* não são de Gianni. Abaixo, mais alguns croquis de estudo de Gianni Ratto para este espetáculo.



Figura 15 – Estudo de Gianni Ratto para Florindo (AGR) e o croqui final correspondente (In *Ratto alla Scala*, 2004, p.37).

Pelo croqui ao lado, já finalizado, podemos perceber que Gianni seguiu, na proposta de figurino final, com o que vemos nos seus estudos. É curioso comparar o desenho de Florindo com o croqui final. Interessante que Gianni desenhou máscara para Cloviello, mas não para Florindo. Geralmente, nenhum dos apaixonados usa máscaras. As cores são alegres, típicas da comédia.

O croqui de Gianni para a personagem Pulcinella (figura 19) foi um dos únicos desenhos finais destes figurinos encontrados pela pesquisa. Os originais fazem parte do Arquivo Iconográfico do Teatro Scala e não foi permitido o acesso à pesquisa. No entanto, é possível conferir, mais uma vez, que, apesar do acabamento no desenho final, este figurino de Gianni Ratto tem pouco de novo para apresentar ao comentado anteriormente. Desde o chapéu, até a máscara e a roupa branca afogada, este traje é muito parecido com os desenhos tradicionais de Maurice Sand (figuras 16 e 17). Mas percebe-se algum tipo de semelhança também ao criado por Pablo Picasso na

montagem original deste espetáculo (figura 18): calças e mangas mais curtas com base de malha vermelha aparente. Um ato de coragem do “jovem” Gianni (ele tinha 34 anos na época da montagem, mas atuava profissionalmente somente há três anos) ao tentar recriar um traje desenhado por um dos maiores pintores, se não o maior, do século XX.



Figura 16 - Um dos primeiros trajes de Pulcinella. Maurice Sand, anos 1700.



Figura 17 - Desenho de Maurice Sand para Pulcinella, 1800.



Figura 18 - Croqui de Picasso para Pulcinella, 1920.



Figura 19 - Croqui final de Gianni Ratto para Pulcinella. In *Ratto alla Scala*, 2004, p.36.

1951 - *Marsia*

Entre os croquis para este espetáculo, foram encontradas também algumas anotações (figura 20) de Gianni Ratto para estes figurinos. Na primeira folha (à esq.), ele dá dados para Apolo e as três musas; na segunda, informações sobre Marsia e na última explica sobre alguns acessórios (cítara, lira e faca).

Apolo: malha acadêmica branca, completamente inteira, com um trapézio em torno do pescoço - branco com interior vermelho. Peruca do Apolo do Belvedere, branca com fita vermelha.

As três musas: Clio (história), Melpomene (tragédia) e Urânia (estrelas): trajes todos iguais, mas com indicações diferentes (branco - violeta pálido - preto). Penteados altos ou ornamentos ou "cone" alto com cabelo (*palavra não identificada para tradução, mas conforme desenho, à esquerda, na parte de baixo*).



Figura 20 - Anotações de Gianni Ratto para os figurinos do balé *Marsia*, 1951.

Marsia = branco e amarelo como cores (sem colorir a malha)
 = ornamentos ... (*incompreensível*)
 = peruca segundo desenho anterior
 = malha de baixo anatômica muscular (fazendo o modelo da malha)

Flauta: galhos (um de prata e outro de ouro). O de ouro como o de prata, mas um palmo maior. De madeira amarela e com o comprimento do tamanho da folha.

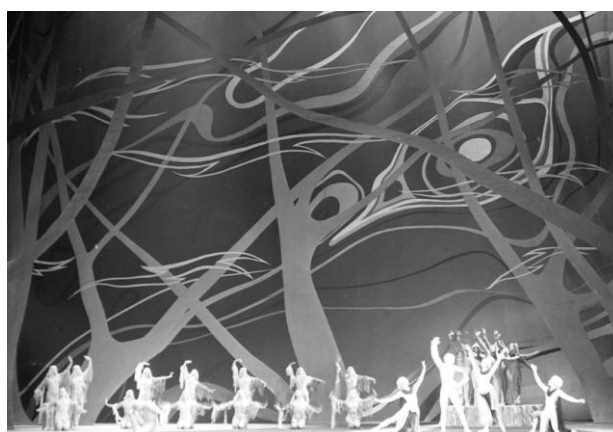


Figura 21 - Fotos do balé *Marsia*, 1951. (Arquivo Teatro Scala)

Interessante perceber que Gianni Ratto provavelmente terminou seus croquis depois da estréia, já que nos desenhos finais, ele assina o ano de 1952. Mesmo assim, não foi encontrado nenhum desenho correspondente aos trajes visualizados nas fotos do espetáculo. Aurélio Miloss, também o autor deste balé e que viria ao Brasil para realizar o balé do Quarto Centenário, em 1954, era um mestre da coreografia entre o expressionismo e o classicismo. Nos seus desenhos de figurinos, Gianni parece ter tentado se adequar ao estilo da dança, realizando estudos de vestidos femininos gregos (figura 22), nas mais variáveis formas, provavelmente para escolher o traje das musas. Mas também criou trajes que suscitam não a realidade objetiva, mas a emoção destas personagens: a ninfa azul (figura 24), com uma forma que se repete nas montagens deste balé, e a personagem principal, Marsia, como descrita na anotação e com sua flauta de ouro e prata (figura 23).



Figura 22 - Estudos de Gianni Rato para trajes femininos. (AGR)



Figura 23 - Estudo para Marsia no balé homônimo, de M. Miloss. (AGR)



Figura 24 - Estudo para a Ninfa do balé Marsia (AGR)

1951 - *El Amor Brujo*



Figura 25 – Foto de S. Idzikovski no papel de Dandi (Coleção Boris Kochno, Paris), com figurino criado por Picasso para *El Sombrero de Três Picos* (à esquerda) e o figurino desenhado por Luciana Petruccelli, para o figurino de Gianni Ratto, para o personagem Carmelo. (AGR)

Para este figurino, percebemos um trabalho diferente nos estudos e croquis para cada personagem, com diversas opções de forma, volume e textura. Porém, a figurinista Luciana Petruccelli, que já trabalhava no setor de realização dos cenários do Teatro Scala, de Milão, desde 1945 - logo que começaram os trabalhos de reconstrução do Teatro, após os bombardeios da II Guerra Mundial - e conheceu Gianni Ratto assim que ele chegou para seu primeiro trabalho (com *La Traviata*, em 1947), lembra que Gianni foi convidado para fazer os figurinos para *El Amor Brujo*, mas foi ela quem os desenhou. Isso explica a grande diferença nos desenhos em relação aos trabalhos anteriores de figurino, em tão curto espaço de tempo.

No tempo em que ele trabalhou no Teatro Alla Scala, antes como cenógrafo e depois também como vice de Nicolas Benois, o grande cenógrafo russo, diretor artístico do Teatro durante anos, somente uma vez ele foi encarregado de idear figurinos. Foi para o balé *El Amor Brujo*. Fui eu quem os desenhou, mas ele quem os assinou.⁶⁵

Querida, como já lhe disse, e como também você escreveu, eu desenhei os trajes e o Gianni assinou os meus desenhos, pois era ele o contratado pelo Teatro. De outro lado, sendo que além de desenhar as cenografias e de controlar a realização, naquele período ele era também vice-diretor artístico, ao lado de Nicola Benois. Portanto,

⁶⁵ Luciana Petruccelli, por e-mail, em 12 de outubro de 2006, em resposta ao e-mail enviado pela autora da dissertação.

estava muito atarefado e não lhe sobrava tempo para pensar em figurinos. Não precisa dizer que eu desenhei os trajes.⁶⁶

Cinqüenta anos se passaram e a própria Luciana lamenta que sua memória não lembre mais de tudo. É compreensível que ela não recorde dos figurinos citados até agora como criados por Gianni Ratto, mas como percebemos alguns traços de semelhança dos desenhos de Luciana com croquis anteriores, criados para aqueles espetáculos, pode ser que ela tenha falado que *El Amor Brujo* tenha sido a primeira criação que ele realizou como figurinista, com liberdade de escolha. Ou desde que ela o conheceu.

Os desenhos de Luciana para Carmelo se assemelham um pouco com outro figurino criado por Picasso (figura 25), em 1919, para *El Sombrero de Três Picos*, outro texto de Manuel de Falla. Os figurinos originais de Picasso fazem parte do acervo do Museu Nacional do Teatro, em Almagro, Espanha. Porém, os de Luciana são mais realistas, enquanto os de Picasso, mais estilizados, com tecidos que parecem pintados à mão ao invés de bordados.

Luciana, como poderemos comprovar por seus croquis, tinha como método desenhar várias opções de trajes do mesmo estilo (figura 26), com variações de detalhes e acabamentos, para Gianni escolher. Luciana Petruccelli só viria a assinar seu primeiro figurino no Brasil com *O Canto da Cotovia*, no Teatro Maria Della Costa. Mas sua experiência com a indumentária já vinha da observação de longa data, e também das colaborações que dava nos bastidores, em cada produção do Teatro Scala. Este figurino deve ter tido a colaboração de Gianni na concepção da idéia, mas Luciana deu a ele diversas opções para que chegasse ao figurino final, do qual não temos fotos.

⁶⁶ Luciana Petruccelli, por e-mail, em 05 de julho de 2008, em resposta ao e-mail enviado pela autora.



Figura 26 - Variações de figurinos, desenhados por Luciana Petruccelli, para o figurino de Gianni Ratto, para a personagem Candela. (AGR)

Dentre os desenhos, havia alguns "rabiscos" (figura 27), experimentações para o que parece ser o acabamento da roupa de Lucia. Estes sim, assemelham-se aos traços de Gianni Ratto. Mais abaixo, os trajes para Lucia (figura 28).



Figura 27 - Traços de Gianni Ratto para o acabamento da roupa de Lucia e, provavelmente, para a camisa de Carmelo. (AGR)



Figura 28 - Variações de figurinos, desenhados por Luciana Petruccelli, para o figurino de Gianni Ratto, para a personagem Lucia. (AGR)

DAS MULHERES DA VIDA DE GIANNI... *Luciana Petruccelli*



Luciana Petruccelli, em seu apartamento, em Sori, Itália, em 28 de julho de 2006, ao lado de biombo pintado por ela, quando tinha 18 anos. (Foto da autora)

Nascida em Castellammare di Stabia, na Itália, em 1924, Luciana veio a conhecer Gianni Ratto quando ele chegou no Teatro Scala, em 1947, onde ela era estagiária. Luciana estudou na Escola de Arte de Milão e iniciou suas atividades nas áreas das artes gráficas - fazia ilustrações para revistas - e na moda. Já interessada em figurinos, pois gostava de desenhar trajes, entrou como aluna de cenografia no Scala, mas era aproveitada para "varrer os salões imensos, limpar... e nada de pintura durante meses".² Era durante a madrugada, quando os cenógrafos retornavam para suas famílias, que ela permanecia e aprendia ao auxiliar nos ensaios. Mas, após quatro estações de insistência, viu que não conseguiria um lugar como figurinista por não ser conhecida. Assim, logo que Gianni comentou a possibilidade de ir para o Brasil, decidiu se mudar. "Antes que Gianni fosse para o Brasil, trabalhei para o IV Centenário de São Paulo, no Theatro Municipal. Já tinha conhecido o Aldo Calvo no Scala e ela era o diretor artístico deste trabalho no Brasil. Grandes artistas criaram os cenários e, como não tinha em São Paulo uma escola de cenógrafos para teatro, montamos uma pequena equipe com técnicos da televisão e ensinei aquilo que sabia. Fizemos um grande trabalho, realizando todos os cenários do balé." Logo em seguida, Gianni Ratto chegaria e juntos trabalhariam no Teatro Maria Della Costa.

A primeira montagem com a Cia. do Teatro Popular de Arte já firmou a dupla no cenário do teatro brasileiro. A atriz Maria Della Costa surgia em cena de cabelos curtos e com figurino e cenografia que entraram para a história. Diz ela: "... a Petruccelli fez os figurinos e as roupas eram belíssimas. A minha roupa, da Joana D'Arc, era de um tecido felpudo, um tipo de flanela, meia felpudinha, aquilo molinho que de longe parecia uma armadura. Pra ver a importância da prática, que ela já tinha e era muito grande. Me lembro que a Petruccelli chegava com as coisas e dizia: isso aqui é mórbido, mórbido... Mórbido é uma coisa gostosa, agradável, aveludada... A Petruccelli era específica nos figurinos. Ela comprou um manequim com meu corpo e minhas medidas, pois eu não podia estar toda hora lá para provar. Então, ela gostava de montar os vestidos em cima do manequim. Depois vinha, eu experimentava e caía que era uma maravilha. Nunca vi mão mais exata que a dela."³

Durante os cinco espetáculos que fez com a Cia. Maria Della Costa, Luciana realizou alguns outros trabalhos e, em 1956, foi com Gianni para o TBC. Emílio Fontana também lembra de quando trabalhou com a dupla: "Passamos o dia na praia, sentados na areia, eu, Gianni Ratto e Luciana Petruccelli, discutindo a estrutura dos figurinos e a solução cenográfica. Eu, como um jovem diretor principiante, tive um banho de conhecimento. Eram soluções simples, que me marcaram e influenciaram muito. Eles transmitiam o conhecimento!" Depois de muitos trabalhos no eixo Rio-São Paulo, são convidados para dar aulas na Universidade da Bahia, onde Luciana permanece por dois anos. Em 1960, retorna para a Itália, porém não volta a trabalhar mais com teatro. Dedicou-se durante dezoito anos à montagem de documentários e hoje é pesquisadora e escritora, na cidade de Sori, próximo à Gênova.

Inaugurou-se o Teatro Maria Della Costa (...) foi um acontecimento social e, o que é mais importante, o novo teatro apresentou o melhor espetáculo do ano até esta data. (...) Foi esse espetáculo que Gianni Ratto realizou em sua estréia como diretor entre nós (já que, como cenógrafo, fora apresentado pelo Piccolo Teatro di Milano). Gianni Ratto obteve uma notável unidade no espetáculo, tanto mais que o cenário foi por ele também realizado. Fazendo ressaltar os valores plásticos 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 amoldada 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 estréia entre nós, contribuíram poderosamente para esse resultado.¹

CLÓVIS GARCIA (1954)



A atriz Maria Della Costa em *O Canto da Cotovia*, 1954. (Arquivo Maria Della Costa)

Croquis da próxima página (da esquerda para direita): Em cima - *Mirandolina* (1955, Teatro Popular de Arte), *Zazá* (1955, Teatro Municipal do Rio de Janeiro), *Delito e Castigo* (1956, estudo), *Eurydice* (1956, TBC). Em baixo - *O Tesouro de Chica da Silva* (1928, Teatro da Universidade da Bahia), *O Chapéu de Fortunato* (1957, Teatro São Paulo), o demônio e o anjo para *Auto de Adão e Eva* (1957)





Clayton Costa como Jutra

NO BRASIL

1955 - *A Ilha dos Papagaios*

Última estréia do ano foi uma surpresa de Sandro, (...), numa realização divertida, leve, dessas que deixam o espectador reconciliado com a vida, uma verdadeira higiene mental apropriada ao fim do ano. (...) A direção de Gianni Ratto foi um fator decisivo no agrado e resultado do espetáculo. Sustentando a ação dentro de um ritmo alegre, com músicas, danças, recitativos e acrobacias muito bem concatenados, num encadeamento perfeito, valorizou exatamente os elementos mais interessantes da peça (...) os figurinos baseados nos desenhos originais de Sérgio Tófano, completaram a excelência da encenação.⁶⁷



Figura 29 - Estudos de figurino de Gianni Ratto para *A Ilha dos Papagaios*. (AGR)

Estes figurinos, apesar de constarem como sobre desenhos originais do autor, foram realizados por Gianni Ratto. Luciana Petruccelli, quando questionada sobre os figurinos criados enquanto trabalharam juntos no Brasil de 1954 a 1959, declarou que "do primeiro bloco de peças da sua carta, somente os figurinos de "A Ilha dos

⁶⁷ GARCIA, Clóvis. *Os Caminhos do Teatro Paulista: O Cruzeiro (1951-1958): A Nação (1963-1964)*. SP: Prêmio, 2006, p.328-329.

Papagaios” foram do Gianni”.⁶⁸ Este realmente foi o único figurino assinado por Gianni Ratto enquanto trabalhou com a Companhia de Maria Della Costa.

Mesmo com desenhos que ainda parecem estudos é possível imaginar o colorido do espetáculo, já que Gianni escreveu os detalhes e a cor de cada item desenhado. Da esquerda para a direita e de cima para baixo, podemos ver: uma menina com um vestido de uma alça só, branco com listras vermelhas; um louco (?) de branco com detalhes em vermelho; um índio (?) inteiro de vermelho e verde, com listras alternadas tanto no peito como na saia; um garçom (?) em verde “venenoso” e Ceci com paletó cinza com gola em preto e cinza claro, e calça violeta-lilás com listras pretas; um marinheiro com camiseta branca com listras vermelhas, faixa vermelha na cintura e sapatos brancos, e o capitão com calças brancas e bolero preto com detalhes em amarelo; e a personagem Escarlatina toda de vermelho “morango”, com camiseta rosa de bolinhas e sapatos rosa e vermelho, e ao seu lado, segurando um telescópio, uma personagem de cinza e branco com pérolas. A atriz Maria Della Costa lembra do espetáculo:

Era lindinho esse espetáculo. Mas não foi sucesso. Era do Sérgio Toffano, não é? Eu não me lembro de quem eram os figurinos, se dele ou dela, mas lembro que eles eram muito coloridos. Porque eles faziam juntos, aí é que está o sucesso também da coisa. Eles desenhando juntos, numa mesma mesa ali dentro do teatro... ela perguntava a opinião dele, os dois discutiam juntos também sobre as criações. Isso é que foi muito importante.⁶⁹



Figura 30 - Estudos de figurino de Gianni Ratto para *A Ilha dos Papagaios*. (AGR)

⁶⁸ Luciana Petruccelli, por e-mail, em 12 de outubro de 2006, em resposta ao e-mail enviado pela autora.

⁶⁹ Maria Della Costa em entrevista à autora, em sua casa no Hotel Coxixo, em Parati, em abril de 2008.

Uma possível prova de que eles faziam juntos é que Gianni escreve todas as anotações em italiano, ou seja, deveriam ser indicações para Luciana. Outro detalhe é que um dos desenhos tem um figurino de uma mulher, que aparece em outra folha em seis versões diferentes, com o traço dos desenhos de Luciana Petrucelli.

Esta idéia dos dois trabalhando juntos reforça o figurino anterior, de *El Amor Brujo*, para o qual os desenhos devem ter sido feitos por Luciana, como ela mesma informou, porém seguindo a orientação do que desejava Gianni. Por este motivo a enorme variedade de estilos de linhas de trajes para as mesmas personagens. Importante também é lembrar a importância deste espetáculo na história da trajetória de Gianni Ratto.

Essa montagem traz uma importância, por sua condição de marco. Em si, sua história fantástica, surrealista, com um personagem criado, inicialmente, para os quadrinhos, agradou à crítica e desagradou ao público, não completando um mês de estréia. Mas, como marco, é o momento em que Gianni Ratto vai para o TBC, levando boa parte do elenco. Será o tempo para repensar o projeto, reorganizar as prioridades, tentar novos rumos.⁷⁰

⁷⁰ MARX, Warde. *Maria Della Costa: seu teatro, sua vida*. SP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004, p. 172.

DAS MULHERES NA VIDA DE GIANNI... Kalma Murtinho



Kalma Murtinho, no programa da peça *Piaf*, de 1986, para a qual fez os figurinos e Gianni Ratto, os cenários.

Conheci Kalma Murtinho quando, pouco tempo depois de estar no Brasil, fui assistir a *O Macaco da Vizinha* de Joaquim Manuel de Macedo, montado pelo grupo O Tablado em seu próprio teatro na Gávea, no Rio de Janeiro. (...) Obviamente, me apaixonei por Kalma. Quem não estava apaixonado por essa mulher elegantíssima, bela como um quadro de Klimt, com seu ar de dama austríaca, sensual e recatada ao mesmo tempo? Uma paixão que continua até hoje depois de quase quarenta anos, intensa e platônica, feita de admiração e encantamento; uma paixão ligada à nossa profissão teatral e que nos uniu em muitos espetáculos, desde o primeiro para o qual a convidei, sem nunca me decepcionar. ¹

GIANNI RATTO (1996)

Kalma trabalhava como atriz e cuidava dos trajés do seu grupo, quando Gianni a conheceu, em 1956. Logo em seguida a convidou para fazer os figurinos de *Nossa Vida com Papai*, com Fernanda Montenegro no elenco. Gianni Ratto deu todo o apoio para que Kalma Murtinho realizasse um bom trabalho. Levou um alfaiate e a equipe da costura do TBC para o Rio de Janeiro (a produção era do TBC, mas a estréia seria no Teatro Ginástico, no Rio) e ela ganhou não só o reconhecimento da crítica, como três importantes prêmios: A Medalha de Ouro dos Críticos Independentes (1956), o Saci (1957) e o Governador do Estado de SP (1957). O crítico Clóvis Garcia escreveu na revista *O Cruzeiro*, em 11 de maio de 1957, que "(...) os figurinos excelentes de Kalma Murtinho, o cenário de Gianni Ratto, são elementos desse feliz espetáculo, que garantem, também, o seu sucesso em São Paulo." ²

E muitos outros trabalhos viriam em dupla nos anos seguintes. Kalma é a figurinista que mais trabalhou com Gianni Ratto, no Brasil. Uma das montagens que faziam juntos foi *Com a Pulga atrás da Orelha*, em 1963, uma produção do Teatro dos Sete. Gianni já havia montado este espetáculo em 1955, com Maria Della Costa e viria a montar, mais uma vez com Kalma, em 1984. Em relação aos figurinos da montagem do Teatro dos Sete, Bárbara Heliodora comentou: "A Kalma Murtinho é uma figurinista que tem muita noção de exatidão de um figurino moderno, mas que veste a personagem. Para mim, uma das roupas inesquecíveis é a da Fernanda Montenegro em *Com a Pulga atrás da Orelha*. O figurino era um vestido que até hoje me persegue de tão belo: uma espécie de gaze em um tecido esmeralda todo acabado com renda chá (figura 1 e 2). Uma roupa fantástica." ³



Figura 1 (à esquerda): Croqui de Kalma Murtinho para o figurino da atriz Fernanda Montenegro, em *Com a Pulga Atrás da Orelha*. (Acervo da figurinista)



Figura 2 (à direita): Fernanda Montenegro, com o figurino, em 1963. (BRANDÃO, Tânia, 2002, p.149)

Gianni Ratto era um mestre. Ele não só me deixava livre para criar, mas dava os conselhos que precisava. Porém, nunca interferia a ponto de dizer "Não faça isso, ou faça aquilo", o que acontece quando a pessoa tem a riqueza de vivência que ele tinha. Essa chegada dos italianos foi importantíssima. Trouxeram uma riqueza enorme de técnica. Foi o primeiro toque profissional que eu tive na minha vida e que daí em diante, nunca mais deixei de levar em consideração. O Gianni Ratto sempre teve uma coisa muito boa: a fidelidade aos tons. Ele dizia: "vou fazer tais, tais tons, com estas cores". Me dava a amostragem e eu criava em cima daquelas cores.

Têm milhões de outros que eu trabalhei e gosto, mas é inegável que o Gianni Ratto foi meu mestre. Eu o chamo de meu guru. (Kalma Murtinho à autora, em novembro de 2005) ⁴



Figura 3: Croqui de Kalma Murtinho para vestido da atriz Vera Fischer, na peça *Negócios de Estado* (1984), com cenários de Gianni Ratto e direção de Flávio Rangel.

A beleza de Kalma continua até hoje vencendo o tempo como uma renda de Bruges ou uma página de Proust. E seu trabalho de figurinista apurou-se com o decorrer dos anos, escorado num conhecimento técnico raramente encontrado em outros profissionais do gênero. Kalma Murtinho, como Bela Paes Leme, é o tipo de artista que eu amo, quer pelas qualidades artísticas, quer pelas morais; com elas eu percorri muito caminho pelas trilhas dos espetáculos. ⁵

GIANNI RATTO (1996)

1958 - *O Santo e a Porca*

Cacilda Becker, que se despediu do TBC em 1957 e fundou sua companhia um ano depois com Ziembinski, Walmor Chagas, Cleyde Yáconis e Fredi Kleeman, encomenda o texto a Ariano Suassuna para esta montagem, na qual acaba por não atuar e o papel acaba ficando para sua irmã Cleyde Yáconis.

Os figurinos, pelas anotações de Gianni Ratto, não eram muito estilizados. Há uma folha na qual ele escreveu: Cacilda - Caroba - roupa normal rosa claro (que empresta a Cleyde) e outra para o final, amarelo clara ou amarelo alaranjada; Kleber - Benona - roupa normal (que será emprestada a Cleyde, já que Caroba veste a roupa de Benona no meio da confusão armada por Caroba para ganhar um dinheiro e casa com Pinhão), combinação e roupa rosa para o final; Chaia - velho Eudoro - calça preta, paletó branco quando chega e depois paletó colorido. Podemos conferir as suas idéias postas em prática nos desenhos abaixo (figuras 31 e 32).



Figura 31 - Croquis de Gianni Ratto de dois vestidos para Caroba e de vestido verde para Benona. (AGR)



Figura 32 - Estudos de Gianni Ratto para os trajes do comerciante Eudoro. (AGR)

Pinhão só usa uma roupa e Dodô, que é filho do rico fazendeiro Eudoro - e vive disfarçado, fingindo-se de torto, deformado e sovina para ganhar a confiança de Eurico e ser guardião de sua filha Margarida (a quem namora escondido) - tem adaptações no figurino: quando disfarçado, veste uma barba (com elástico) e uma corcunda "de vestir e retirar". Ziembinski, como Eurico árabe, veste calça, camisa e suspensório marrom com sapato (Gianni anota uma dúvida, para facilitar na troca rápida de Eurico: botina de elástico ou chinelo?); uma manta com aberturas laterais (para se disfarçar quando vai ao cemitério enterrar sua porca) e um camisolão.



Figura 33 – Croqui de traje para Pinhão. (AGR)



Figura 34 – Croqui de traje para Dodô. (AGR)



Figura 35 – Croquis de trajes para Eurico Árabe, com seu santo e sua porca. (AGR)

As peças de Ariano Suassuna possuem características bem específicas, que Gianni fez questão de respeitar. Uma delas é a construção das personagens, cada um representando uma classe social, geralmente representada no próprio nome. Aqui, podemos conferir que Gianni salientou com pequenos detalhes, o típico comerciante, com seu paletó e gravata; e o árabe, de camisa e calça com suspensórios, na sisudez do tom marrom. Outra característica é o reforço na manipulação religiosa do povo pelo clero. Como o próprio nome da peça diz, o santo está presente no cenário, também assinado por Gianni Ratto, e pode ser conferido no croqui do figurino de uma das roupas de Eurico, que é devoto do Santo Antonio, que toma conta de sua porca, sorrrateiramente recheada de dinheiro. A crítica social, comum nos textos do autor, não se faz presente nesta comédia, mas a farsa e a ironia, as quais Suassuna lança mão em seus escritos, é o maior trunfo desta peça. No entanto, não é possível detectar elementos cômicos na construção dos trajés desta montagem.

Apesar de Bárbara Heliodora não comentar sobre os figurinos, na crítica da época, é interessante citar alguns trechos para avaliar a dimensão do espetáculo:

O prêmio (*Padre Ventura*) de melhor ator de 1958 pertenceu a Walmor Chagas, em *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna, peça de estréia do Teatro Cacilda Becker, cuja organização, em si, foi um dos principais acontecimentos teatrais do ano. (...) havia trabalhos de alta categoria: o de Walmor Chagas, agora premiado, era o mais autêntico, aquele em que a composição mais se integrava com uma naturalidade absoluta (fictícia, é claro, como são todas as verdadeiras naturalidades teatrais). Mas Cleyde Yáconis tem de ser lembrada numa "Caroba" excepcional, esperta, sensata, estourando de vitalidade, ágil como um gato. (...) Num papel que não era para ele, Ziembinski apareceu mal como ator na peça de Suassuna, mas sua direção, apesar de algumas falhas, teve momentos excelentes, com um enorme aproveitamento plástico de várias situações. Os cenários de Gianni Ratto eram encantadores, mas não eram, talvez, os que melhor serviram ao texto.⁷¹

⁷¹ HELIODORA, Bárbara. *Bárbara Heliodora: escritos sobre teatro*. (Org. Claudia Braga). SP: Perspectiva, 2007, p. 425-426. (Coleção textos; 20).

1958 – Jornada de um Longo Dia para Dentro da Noite

Mais uma vez, Gianni trabalha com Cacilda Becker, que interpreta, desta vez, uma personagem na qual deveria aparentar vinte anos a mais de sua idade na época (37 anos). Gianni assina os cenários e figurinos, dos quais pode se ter uma breve idéia com os estudos de croquis abaixo. É realmente uma pena não termos fotos desta montagem para uma melhor análise destes trajes.



Figura 36 - Estudo de croquis de Gianni Ratto para os figurinos de *Jornada de um Longo dia para Dentro da Noite*. (AGR)

Em sua crítica, Bárbara Heliadora também não comenta sobre os figurinos e apesar de ser bastante condescendente com a montagem, elevando a importância do grupo por ter montado este texto, escreve que este segundo espetáculo do Teatro Cacilda Becker:

(...) foi um esforço como só poderia fazer um grupo com indiscutíveis propósitos de fazer bom teatro. Se discordarmos fundamentalmente da linha dada por Ziembinski à interpretação do texto, se fazemos severas ressalvas aos inúmeros momentos em que essa linha entra em conflito direto com a rubrica de O'Neill, e mesmo se considerarmos que em vários casos não foi satisfatório o rendimento obtido de atores do calibre dos integrantes do TBC, é absolutamente necessário que sublinhemos a nossa admiração pela dignidade com que esse grupo enfrentou a realização da monumental obra de O'Neill, cuja mera apresentação entre nós eleva de maneira indiscutível o nível do teatro no Rio em 1958.⁷²

⁷² HELIODORA, Bárbara. *Bárbara Heliadora: escritos sobre teatro*. (Org. Claudia Braga). SP: Perspectiva, 2007, p. 426. (Coleção textos; 20).

Bellá Paes Leme...



Paulista, moradora do Rio de Janeiro desde um ano de idade, Bellá estudou pintura em Paris e viajou com a família até o início da II Grande Guerra, quando retorna ao país e três anos depois se casa com o escultor polonês Augusto Zamoyiski. Seu primeiro cenário foi para o grupo dos Comediantes, com *A Verdade de Cada Um*, em 1941, e com figurinos debutou em um espetáculo assistido por Gianni: *Electra no Circo*, no Teatro Municipal do Rio, em 1956. Seu trabalho com Ratto no Teatro dos Sete foi na polêmica estréia do texto *O Beijo no Asfalto*, com direção de Fernando Torres.

Trabalhei algumas vezes com Bellá Paes Leme. (...) Desde o primeiro momento gostei dela. Seu trabalho refletia sua personalidade; artista plástica dona de uma técnica segura, os projetos de seus cenários e a concepção de seus figurinos iam além da simples enunciação do tema, identificados por uma criatividade interpretativa que os liberava de qualquer adjetivação imediata.

Proust, em meus encontros de trabalho com ela, se insinuava no mundo lúcido e rarefeito de nosso diálogo. Instintivamente meu tom de voz baixava e meus gestos ficavam mais cuidadosos e minha atenção ficava delicadamente conduzida para uma forma, uma tonalidade, uma soma de valores vibrantes ou tranqüilos.

(...) projetamos a montagem de *O Auto da Alma*, de Gil Vicente, na Escola de Teatro e com seus alunos, a proposta dela para o cenário e os figurinos (eu ia dirigir) foi de uma extrema simplicidade e inteligência, utilizando a arquitetura semidestruída da sala de espetáculos e introduzindo no palco rampas cobertas de cânhamo que sustentariam as tonalidades ocres, bege e terra dos figurinos.²

GIANNI RATTO

Apesar de não ter assinado nenhum dos figurinos nas montagens do Teatro dos Sete, foi com o grupo que Gianni Ratto conheceu de perto os trabalhos destas duas importantes mulheres. Parcerias que evidenciam o nascimento de um trabalho de equipe, porém com direção, no teatro brasileiro.

"No Teatro dos Sete eu tinha uma equipe de cenógrafos, técnicos, figurinistas, tudo."¹

(GIANNI RATTO)

Fiz um monte de máscaras porque **todos somos mascarados**. Só não podemos mostrar a própria natureza. (...) Comecei a pintar depois dos 70 anos. Antes, eu ensinava. Durante 30 anos. E não tinha tempo, porque os alunos, pra mim, eram uma coisa sagrada. Parecia que eu era tímida, séria, mas não sou nada daquilo. É uma necessidade... ter essa máscara.

As pessoas falam que sou uma grande artista. Artista sou porque nasci; eu sofri sendo artista. Ser grande... eu não sei. Isso é outra pergunta.³

MARIE LOUISE NERY

Marie Louise Nery...



Marie Louise é figurinista e aderecista. Foi professora de indumentária na Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio) e, no ano de 2003, lançou o livro *A Evolução da Indumentária* (Ed. Senac) com sua pesquisa sobre a evolução dos costumes. A homogeneidade e equilíbrio dos atores e do trabalho do Teatro dos Sete durante o Festival de Comédia, em 1961, muito exaltado pelos críticos de teatro da época, faz parte de sua trajetória ao lado de Gianni Ratto:

Aos três estilos dos três autores, Gianni Ratto fez corresponder, em direção e cenografia (suas) e figurinos (de Marie Louise Nery), três empostações diversas que buscam corresponder, especificamente, ao texto a que se referem. O resultado é, parece-nos, a mais justa e consciente realização de estilo em teatro que já temos visto em palcos brasileiros. (...) Os figurinos de Marie Louise Nery são primorosos: não estão ali apenas alguma coisa fora da época atual, mas as roupas para um Cervantes, um Molière e um Martins Pena. Tanto dentro de cada esquema individual de cada ato quanto no total é um trabalho excepcional. Igualmente ótimos estão os adereços, as máscaras e o tapete de Marie Louise e Dirceu Nery, e por eles executados.

A direção de Gianni Ratto, que coordenou todos os elementos que já mencionamos, é a mola motora da qualidade do espetáculo: em tom e ritmo, os três textos são perfeitamente distintos, e para cada um é utilizado todo um estilo de espetáculo diverso.⁴

BÁRBARA HELIODORA

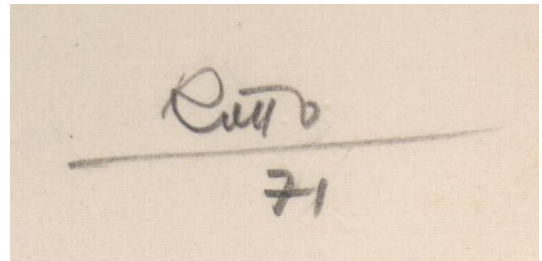
Marie Louise, nascida em Berna, responsável pela formação de várias gerações de cenógrafos e desenhistas do vestuário teatral – uma das pioneiras na criação de uma visualidade transgressora no Brasil. Ensina a vestir e despir o teatro.⁵

RONALD TEIXEIRA

1962 - *Il Dibuk*

Aqui está mais um figurino assinado por Gianni Ratto, no qual os desenhos não parecem ser de sua autoria, mas provavelmente criados sob seu direcionamento. Por alguns fatores os desenhos são de outra pessoa: além do traço do desenho ser diferente do seu, não era costume de Gianni anexar amostras dos tecidos nos croquis. Esta parece mais uma forma, de quem desenhou, para facilitar a visualização de Gianni, que também era diretor, cenógrafo e iluminador nesta montagem. Ele realmente poderia ter adquirido este hábito depois, para facilitar o trabalho dos realizadores do figurino, das costureiras... Mas por que ele escreveria Sr.Ratto no canto direito superior da maioria destes croquis já que quando escrevia seu nome nos desenhos, assinava o sobrenome e o ano, na parte direita inferior da folha (como exemplo, na figura 37).

Figura 37 - Assinatura de Gianni Ratto em croqui para a ópera *Elixir de Amor*, em 1971, no Theatro Municipal de São Paulo.



Provavelmente Gianni Ratto teve uma assistente que desenhou para as idéias dadas por ele ou criadas em conjunto. Os detalhes dos trajes judaicos (como o Taleth), mostram a pesquisa realizada, característica nos trabalhos de Ratto. Porém, este trabalho apresenta um diferencial em relação aos desenhos apresentados anteriormente: uma proposta de envelhecimento dos trajes dos mendigos (figura 38). As variações nas texturas sobrepostas, apresentando tecidos mais brutos, e as cores mais frias nas vestimentas e mais fortes nos acessórios, se adequam à idéia do texto.



Figura 38 - Propostas para o coro de mendigos, no 2º ato, com detalhes para envelhecimento dos rudes tecidos (AGR).



Figura 39 - Mensageiro; alunos (8) de Yechiba com meias cinza clara; Mulher com criança e Mulher com filho (AGR).



Figura 40 - Judeu com camisa branca; Parente dos Nachmans; Phradé com fitas de veludo preto e Personagem não identificado (AGR).



Figura 41 - Nas laterais, amostras das cartelas de cores para os figurinos; no centro, Kali sem e com o taleth (AGR).

1963 – César e Cleópatra

Este drama, levado ao cinema na década de trinta, com Vivien Leight no papel título, e tendo Cacilda Becker como a estrela desta montagem, é um dos figurinos para o qual foram encontrados mais estudos de croquis. Desde os detalhes dos trajes (figura 42), até estudos de diferentes formas de roupas (figura 43) e de corpos, foram avaliados pelo figurinista para a concepção das personagens.

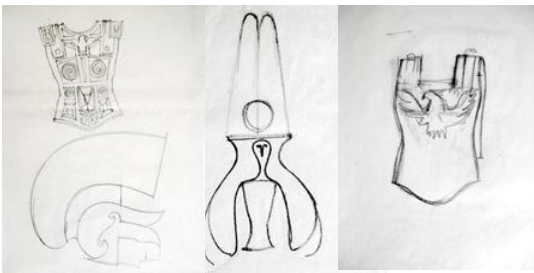


Figura 42 – Estudos de Gianni Ratto para os detalhes dos trajes. (AGR)

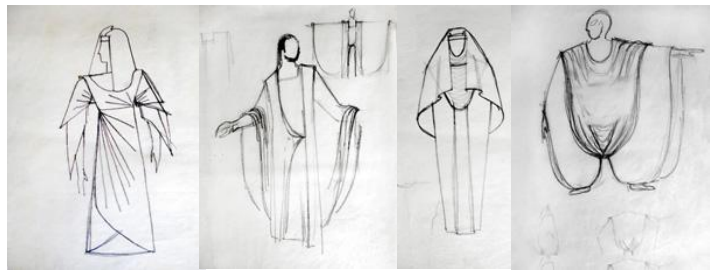


Figura 43 - Croquis para variadas formas de vestimentas para personagens do Egito. (AGR)

Apesar de Shaw tratar, com este texto, da invasão do Egito antigo como uma metáfora à invasão que ocorria na Inglaterra, na época, o paralelo político-social não é visível na construção dos trajes. Em plena ditadura política, é compreensível que a opção provavelmente tenha sido por manter o contexto bem distante da realidade, ambientado totalmente com os trajes da época, e provocar a identificação da história com o público de outras formas, ou seja, pelas próprias palavras do texto. Desta forma, os figurinos desenhados para as personagens de César e Cleópatra são bem fiéis à época egípcia e romana, respectivamente (vide croquis abaixo).

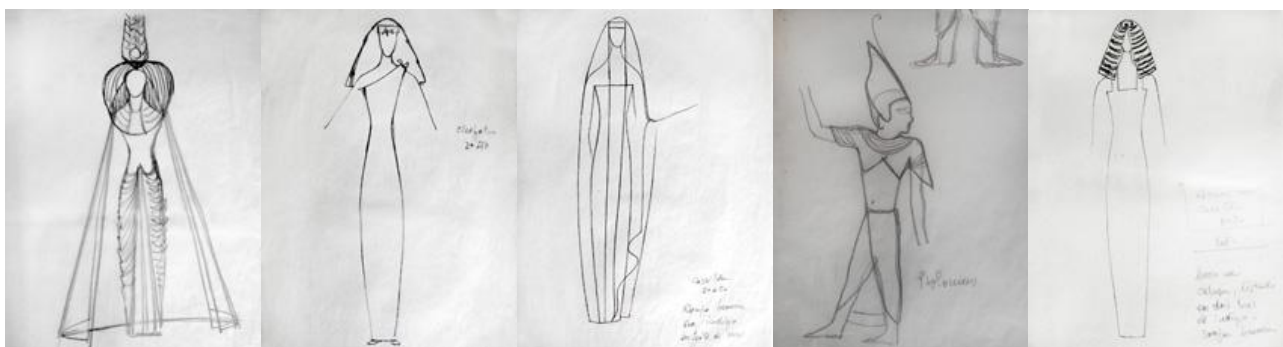


Figura 44 - Alguns trajes de Cleópatra: no prólogo, quando foge para a Síria (à esquerda); no 2º ato (ao centro) e com roupa branca e véu índigo com enfeites de ouro para o 3º ato (à direita). Ainda seguindo a linha egípcia, um traje para seu irmão, Ptolomeu, e sua escrava. (AGR)



Na página anterior, a figura 45 (AGR) mostra o colorido do traje de César e a delicadeza em sua pose, cores de vestimenta, detalhes da calça e sapato de bico fino, o que salienta que o interesse por Cleópatra realmente foi mais político que por amor.



Figura 46 - Outros estudos para os trajes de César. (AGR)



Figura 47 - Diferentes opções de trajes para os soldados romanos. (AGR)

1966 – *O Santo Inquérito*

A montagem de Gianni Ratto foi a estréia nacional desta peça de Dias Gomes, que “utiliza uma linguagem metafórica para comunicar o estado de coisas – reprimidas e recalçadas – que pode situar-se em qualquer tempo e lugar”, como explica Maria Célia da Silva em artigo sobre a peça:

O drama que propicia a peça em questão — as duras rédeas dos tribunais do Santo Ofício — é baseado num fato histórico ocorrido em 1750, tempo distante, longe das perseguições de censura, no Brasil do século passado. Assim, Dias Gomes, de forma metafórica, entre frestas, afasta-se aparentemente da nossa realidade para aprofundá-la, com máscaras pretéritas que, por conseguinte, permitem a inalterabilidade de ânimo daqueles que não estão dentro dos corredores medievais no qual o Brasil esteve soterrado, nas décadas de 60 e 70, do século passado. Logo, é o artístico que propicia o político-ideológico. É a arte que protesta contra a ditadura militar instaurada em abril de 64. É o teatro que torna presente, em cena, o passado recente. É meio de conscientização que talvez não operacionalize as transformações radicais, mas ajude a questionar e a pensar o Brasil de hoje.⁷³

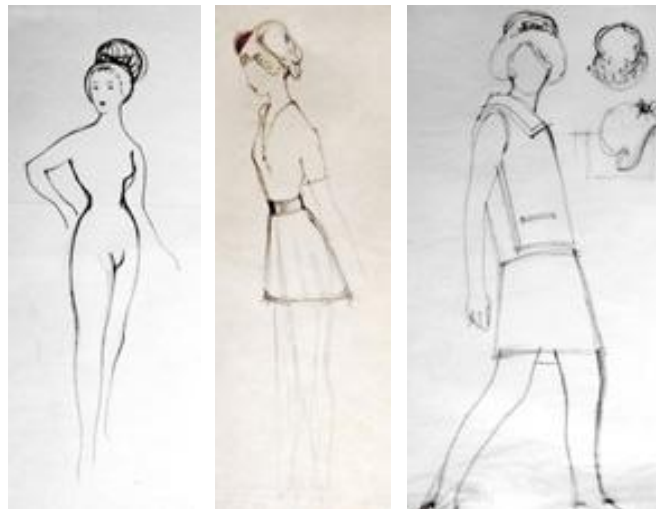


Figura 48 - Estudo de corpo feminino e trajés da moda dos anos 1960. (AGR)

Comparando com o figurino de Gianni para *César e Cleópatra* (apesar de ele ter criado os figurinos para a ópera *Werther*, no Uruguai, neste meio do caminho), nesta peça, mais uma vez, uma metáfora com o momento político se revela. Porém, neste

⁷³ SILVA, Maria Célia B. R. da. *Branca a caminho da fogueira: uma história que se repete*. RJ: Revista Espaço Acadêmico, n.61, jun.2006. In <http://www.espacoacademico.com.br/061/61silva.htm>, consultado em 05 de julho de 2008.

figurino, ela é mais visível. Desde as construções que misturam referências da época na qual se passa a história (1750), até os trajes modernos, claramente inspirados nas revistas de moda dos anos 60, quando estréia a peça.

Acusada de heresia pela inquisição, Branca é julgada com o seu noivo e, em sua trajetória demonstra o direito que o ser humano tem às suas idéias e à liberdade de expressá-las.

Branca personifica em si a ingenuidade de todos aqueles que pelas esquinas da vida são acusados sem saber o porquê, mas mesmo assim não abrem mão dos princípios nos quais acreditam. Tanto Branca como Augusto não abjuram, pois "há um mínimo de dignidade que o homem não pode negociar, nem mesmo em troca da liberdade. Nem mesmo em troca do sol".⁷⁴



Figura 49 – Trajes de Branca, da primeira à última cena, com opções de variantes em vermelho ou amarelo. Provavelmente foram realizados somente os trajes com vermelho. (AGR)

Os figurinos de Branca (figura 49), mostram a mini-saia e sapatos vermelhos tijolo, com blusa branca que ela usava no início da peça. Uma grande mudança acontece com a personagem, o que Gianni evidencia no figurino: um pouco mais consciente do seu erro e vítima de uma sociedade que a julga e condena, usa um traje mais composto e com as cores invertidas, tendo, inclusive, a saia godê ganho delicadas aplicações de flores.

Mesmo que a mini-saia tenha surgido nos anos 1960, em 1966 ainda era vista com olhos "tortos" a mulher que assim se vestia. Gianni, ao optar por esta peça de roupa (e ainda na ardente cor vermelho tijolo) para a cena do prólogo, exatamente

⁷⁴ SILVA, Maria Célia B. R. da. *Branca a caminho da fogueira: uma história que se repete*. RJ: Revista Espaço Acadêmico, n.61, jun.2006. In <http://www.espacoacademico.com.br/061/61silva.htm>, consultado em 05 de julho de 2008.

quando Branca fala “Eu sou uma boa moça, cristã, temente a Deus”, queria, certamente, provocar.

Outros trajes também podem ser analisados por seus croquis: a calça bicolor de Augusto; o católico pai de Branca, Simão, com uma capa do século XVIII; o visitador nas cores da Inquisição e o notário, suspeito embaixo de sua sobrecapa. Estes são alguns dos exemplos, que indicam que Gianni Ratto levou para os figurinos a intertextualidade entre tradição e modernidade, que é artifício de Dias Gomes no seu texto.



Figura 50 - Croquis de Gianni Ratto para personagens de *O Santo Inquérito*. (AGR)

DAS MULHERES NA VIDA DE GIANNI... *Márias, Alices, Conceições...*

O maior período de figurinos assinados por Gianni Ratto foi entre os anos 1965 e 1985. Nesta fase, tão produtiva do teatro brasileiro, na qual a criatividade necessitava driblar a censura, tantas histórias surgem com as tantas mulheres que passaram pela vida de Gianni: figurinistas, costureiras, bordadeiras, atrizes, Marias, Alices, Conceições...

Ninette van Vüchelen...

Talvez ela não tenha sido exatamente uma das mulheres da vida de Gianni, mas com certeza é uma das mulheres na história da indumentária brasileira. Jeanne Odile van Vüchelen, nascida na Bélgica, em 1933, figurinista e cenógrafa, era conhecida como Ninette. Especializada em alta costura e figurinos teatrais, em Bruxelas, criou um figurino para a *Comédie Française*, em Paris, em 1956, mas dedicava-se mais à área de estampa industrial que à teatral. Até casar, em 1965, com o italiano Túlio Costa, residente no Brasil desde 1948. Mudando-se para São Paulo, continuou seus trabalhos com tapeçarias e pinturas, em paralelo à criação de figurinos. Inicialmente com a Companhia Nydia Licia e, logo em seguida, em outras produções, como, por exemplo, *Marat-Sade*, com direção de Ademar Guerra, em 1967. Dois de seus trabalhos mais comentados são ao lado de Gianni Ratto: as elogiadas indumentárias de Ninette e o premiado cenário de Gianni Ratto para *Abelardo e Heloisa*, em 1971; e a grandiosidade de *A Capital Federal*, de Artur Azevedo.

O diretor Antônio Abujamra, para quem criou o premiado figurino de Nostradamus, em 1986, conta:

(...) Então entrei numa casa pirandelliana, numa rua longínqua, e vejo panos, panos, panos. É uma mulher voluptuosa, com um dinamismo assustador, parecendo querer provar que ter talento é ter responsabilidade, é ter alma e me dando a necessidade de exaltá-la irremediavelmente (...). É de uma simplicidade onde o requinte é indispensável para ser simples, é na realidade aquela artista que demonstra que ser artista é um insulto para a pobreza e para a infelicidade. Um olhar que eu desse para um determinado figurino e ela prontamente mexia e mostrava que era capaz de uma náusea, de um amor, lânguida, livre. Essa é Ninette van Vüchelen: uma artista internacional e criando em cada trabalho a História do Teatro.¹

Gianni Ratto era um homem extraordinário! Você assistiu *Capital Federal*? Eram vinte e seis cenários, seis maquinistas. **Porque não só ele concebia, mas era um homem que entendia da execução.** É o que falo: muitas vezes o diretor faz cenários e figurinos e não sabe a parte técnica. Com mil problemas para aqueles vinte e seis cenários entrarem e saírem, não podia ter buracos, e ele sabia como executar, sabia toda a parte mecânica. Tinha uma cena do bordel em que ele pintou a tela e era maravilhoso. **Assim também no figurino. Ele assistia às provas, participava de tudo.**²

CLEYDE YÁCONIS

Alice Correa...

Ele era diferente dos outros. Como vinha da Europa, já tinha aquele procedimento de primeiro querer fazer no algodãozinho. Mas aqui não tinha dinheiro nem pra fazer a roupa. Ele sempre reclamava. Era, assim, mais exigente... Trazia os desenhos e, às vezes, pedia pra assistir aos ensaios. Sempre muito bonito, caprichoso. Ele pegava a tesoura também pra mostrar: "Mas porque você não faz assim?", mas daí acabava com o tecido. (risos) Depois, era muita gente do exterior e eles cismavam com a gente "pra caramba". Vinham já botando banca. Não era fácil... Daí ele intermediava. O Gianni tinha esse jogo de cintura pra conciliar, porque eles eram muito chatos...

Ele era mais pro feminino, ele gostava de fazer! Sempre tinha um "que" de sedutor nas roupas que ele fazia. Era muito esperto! **Aprendi muito com ele, porque é como diz o outro: gente tem que ensinar gente.** Porque tinha aquela coisa difícil de não ter o modelo. Tínhamos que usar a cabeça, senão não dava pra fazer as coisas. Aí, ele mostrava livros. Mas no livro sempre tinham aquelas partes que não tem a roupa, só os escritos... Mas ele trazia muitas imagens, o que facilitava.

Eu costurava umas coisas pra mulher dele usar em festa, também, no dia-a-dia. Lembro que ele usava muito lenço no pescoço. Para você ver como é que o homem se vestia, ele era um barato (risos). Não era daquelas pessoas "chiques", estrelas, cheios de si.

Para nós ele ensinou demais, foi um mestre, porque já veio de lá com aquela bagagem e não começou como nós, que começamos sofrendo aqui. (risos)³

Dona Conceição...

O Gianni Ratto brincava muito com as costureiras. Quando me via, dizia de longe: "Mulher sem brinco é igual vaca sem sineta!" Também implicava com o meu perfume: "Mulher brasileira... perfume de manhã não se usa..." (risos)

Fazendo *Lo Schiavo*, em Porto Alegre, nos levaram pra almoçar em um ônibus caindo aos pedaços, com um velhinho dirigindo. Meus olhos brilhavam e ele, **muito observador**, percebeu. Aí ele perguntou pra mim: Se você fosse rica e tivesse dinheiro, o que você faria? Eu respondi: comprava uma Mercedes e todo mundo ia comigo! (risos)⁴



Mathilde Adas...

É preciso trabalhar com afinco, com carinho e com amor. (...) Em geral, gosto de confeccionar figurinos para balé, para conhecer certos detalhes sobre figurinos de teatro. Por exemplo: fazer uma roupa com uma abertura maior, pois a roupa é vestida sempre por baixo e nunca pela cabeça, como é mais comum. (...) Em geral, não encontro nenhum problema com a confecção, pois as indicações são sempre precisas e claras. (...) A montagem de *Wozzeck* foi relativamente fácil e tranqüila. Os figurinos não eram complicados e **a orientação de Gianni Ratto é sempre muito eficiente.** (...)⁵

1976 - *Ponto de Partida*

Ao lado de *Castro Alves Pede Passagem* (1971) e principalmente de *Um Grito Parado no Ar* (1973), a peça *Ponto de Partida* foi um dos pontos capitais do teatro brasileiro nos anos 70. Neste espetáculo, Gianfrancesco Guarnieri continua a seguir sua opção por utilizar uma linguagem metafórica e alegórica, já utilizada em suas peças anteriores, e coloca em cena uma vila da Idade Média como pano de fundo para focalizar a repressão a partir da morte do jornalista Wladimir Herzog.

Os figurinos criados por Gianni, apesar da segunda intenção do texto, ambientam as personagens na Idade Média, o que é visível na escolha das formas, texturas, cores, acabamentos. No entanto, sem seguir uma linha realista, já que os trajes são uma inspiração na época e não reproduções fiéis.



Figura 51 - Croquis para as personagens D. Félix, Dodô e Áida. (AGR)

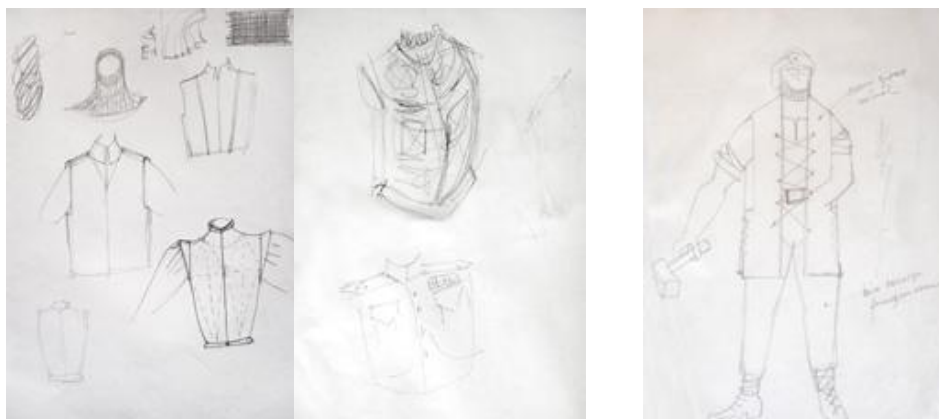


Figura 52 - Estudos de adereços e armadura da Idade Média e croqui de figurino para o Ferreiro. (AGR)

1977 - Os Saltimbancos

O humor nos traços e nas formas, além do colorido dos croquis de Gianni Ratto, é o que salta aos olhos ao ver estes figurinos para *Os Saltimbancos*. É claro que trajes para um espetáculo infantil permitem uma viagem a um lúdico mais evidente. Porém, no lugar de bichos estereotipados ou fantasias que muitas vezes transformam o teatro infantil em um baile de máscaras ruim, Gianni optou por provocar aquilo que existe como imaginação dentro de nós, assemelhando-se, um pouco, com a forma como Stanislavski concebeu seus figurinos para *O Pássaro Azul*, em 1908.⁷⁵ Provavelmente existiu uma sintonia parecida, não com o autor, neste caso, mas com o diretor Silney Siqueira, fazendo com que esta incursão pelo simbolismo - que vimos presente em alguns dos figurinos de Gianni Ratto para balé - mostre que ele também saía do naturalismo, do realismo e da releitura de trajes de época, tão presentes em muitos de seus conservadores trajes que vimos até aqui.

A proporção relativizada da roupa da mulher do Barão (figura 53), patroa da gata, dona da pensão, transporta também para o mundo da fantasia. Seu penteado exagerado brinca com as madames de salão. Os brincos e badulaques salientam a frescura, visível, logo em seguida, no seu bicho de estimação.



Figura 53 - Croqui para A Mulher do Barão. (AGR)



Figura 54 - Croqui para A Galinha. (AGR)

⁷⁵ Para saber mais sobre os figurinos de Stanislavski para a montagem de *O Pássaro Azul*, entre outras, leia VIANA, Fausto. *O Figurino das Renovações Cênicas do Século XX: um estudo de sete encenadores*. (Tese de Doutorado). SP: ECA-USP, 2004, vol. I, p.135-220.

A galinha (figura 54), matrona, mostra seu corpo de senhora, com as estampas ovas que lembram os ovos que ela não bota mais. E que também estão nos bobs dos cabelos e no colar. Seu rabo é sugerido por um grande laço de fita, já o bico amarelo fantasia um pouco mais. No entanto, o volume do corpo dá a solução e sugere a trajetória da personagem que “será transformada em canja”!

A fidelidade de um bom cão de guarda (figura 55), é mantida na farda. Não é muito alinhado, pois vive na baderna, trabalhando duramente. As botinas de cão policial e o boné de aviador aventureiro mantém a sentinela. Porém, no lugar de alguma arma, no seu bolso encontra-se seu tesouro: um osso!

Toda mulher espalhafatosa (ou como se diria popularmente: perua) gosta de passar a imagem de elegante. Acostumada ao filé-mignon e ao bom trato, a Gata (figura 56) quer é chamar a atenção: mistura colete de oncinha com luvas pretas 7/8, evocando a sensualidade das divas dos anos 1950, mas com calças jeans mais para a liberdade dos 60. O *compridíssimo* rabo prova não só a classe de sua estirpe, como dá a fineza de uma longa echarpe.



Figura 55 – Croqui para O Cachorro. (AGR)



Figura 56 – Croqui para A Gata. (AGR)

1979 – *Lola Moreno*

O musical traz a trajetória de Lola Moreno, uma moça que procura o amor dentro de uma sociedade que nega continuamente a liberdade de amar. O espetáculo mostra a alegria, a energia e a espontaneidade do teatro de revista, da chanchada e do velho rádio e é nesta fonte que o diretor Antonio Pedro e Gianni Ratto, responsável pelos cenários e figurinos, foram beber.

A personagem vivida pela atriz Lucélia Santos é uma espécie de apresentadora de auditório, que se caracteriza diferentemente a cada momento da peça. Na figura 57 podemos conferir um terninho inteiro de lamé prata e ouro, com turbante com folhas de bananeira e bananas, e sandália de salto plataforma dourada; e um outro ainda mais assumidamente no estilo Carmem Miranda. Trata-se de uma bata de rendão, arrematada na parte inferior com cetim branco e rendinhas, além de uma saia de seda branca em gomos e acabamento em camadas de rendas e balangandãs na cintura.



Figura 57 – Figurinos de Gianni Ratto para a personagem da atriz Lucélia Santos. (AGR)

O ator Diogo Villela aparece nos croquis (figura 58) com dois personagens: Pimentel, na sua intimidade, com um roupão pink e vermelho, apelando para a sensualidade das ligas masculinas; e como o sapateador e músico, onde usa a mesma roupa base. Vem sem o colete, sem a gravata e com uma camisa listrada amarela e branca. Traja ainda uma casaca preta com um cravo vermelho, com calças na cor vinho e segura um par de luvas e uma baqueta, como um maestro.



Figura 58 – Figurinos de Gianni Ratto para os personagens de Diogo Villela. (AGR)

A pornografia e o erotismo propostos pela dupla Pedro e Ratto na montagem da ópera *Elixir de Amor*, em 1983 (que será analisada no próximo capítulo), apesar de quatro anos depois de *Lola Moreno*, não serão tão explícitas como aqui. Este espetáculo, como nas chanchadas e teatro de revista, permite a exuberância e transparência dos trajes para a personagem da atriz Claudia Costa (figura 59) que no teatro lírico serão mais sutis e aparecerão nos objetos, nas formas sexuais e por meio de símbolos.



Figura 59 – Figurino sensual de Gianni Ratto para a personagem da atriz Claudia Costa. (AGR)

Em oposição aos outros trajes do espetáculo, Lola (figura 60), a protagonista aventureira em busca do amor, prepara-se para sua sorte: usa galochas com uma capa vermelha, cor da coragem, com capuz, para sua proteção.



Figura 60 – Figurino Gianni Ratto para a personagem Lola. (AGR)

Outros croquis de Gianni Ratto (figura 61) ainda permitem conferir o alegre e colorido deste musical. Odorico aparece com um terno de risca de giz verde com marrom e chapéu marrom. Nas anotações, é informado que ele troca de terno por outro igual, porém nas cores azul marinho e azul claro, com chapéu cinza. Ele também usa um roupão, branco e bege em listras, como os ternos. Mais plumas, transparências e cor são visíveis nos figurinos, assim como a sensualidade vulgar do vestido de um ombro só da travesti.



Figura 61 – Croquis de Gianni Ratto para personagens do musical *Lola Moreno*, em 1979. (AGR)

1979 - *Cavalleria Rusticana*

Lucia, mãe de Turiddu, evidencia neste único croqui encontrado para este espetáculo, a rusticidade de uma cidade siciliana. Caracterizada por um povo forte, já que a região foi colonizada por fenícios, cartagineses e gregos, Lucia veste uma longa saia "azul noite" (como indicado por Gianni no desenho) com preto, e um xale sobreposto - a Sicília é uma ilha rodeada pelo Mediterrâneo, mas faz frio devido às montanhas. Estas diferenças nas regiões italianas são bem conhecidas por Gianni. A sombria história de amor ilícito e vingança de *Cavalleria Rusticana* é reforçada no traje da mãe do jovem soldado.

O cinza claro na camisa de baixo, ainda que ofereça um contraponto cromático, intensifica a sobriedade desta mulher católica, que se agarra à sua cruz, mas mesmo assim não consegue salvar seu filho da disputa final, em que ele perde a vida. O cinza é preto desgastado... luto, perda, cinzas... o que aumenta o efeito dramático, junto ao fato de que os eventos ocorrem em um Domingo de Páscoa.



Figura 62 - Croqui de Gianni Ratto para a personagem Lucia. (AGR)

1979 - *I Pagliaci*

O figurino concebido por Gianni para esta ópera pode ser comparado ao realizado por Ebe Colciaghi (cenografia de Gianni Ratto) para *Arlequim, servidor de dois patrões*, montagem do Piccolo Teatro de Milão que viria a se tornar histórica (apresentado no Brasil – São Paulo e Rio de Janeiro, durante turnê latino-americana⁷⁶, em 1954). Por sua importância, anexei um estudo sobre este espetáculo (Anexo 4), marco na carreira de Gianni, Colciaghi e Strehler.

Nesta trágica história passada na Calábria (sul da Itália), Cânio mata sua esposa enquanto interpretava Pagliacci – no metateatro, ela o trai com Arlequim; na vida real, ela o trai com um habitante local.



Figura 63- Estudos de Gianni Ratto para a personagem Arlequim, em pose de comediante, na ópera *Pagliacci*. (AGR)



Figura 64- Marcelo Moretti como Arlequim, com figurino criado por Ebe Colciaghi, na montagem de sucesso do Piccolo Teatro, de Milão, em 1947, para a qual Gianni Ratto criou os cenários.

⁷⁶ Leia as reflexões sobre o espetáculo publicadas no programa da peça, em ocasião da turnê Latino-Americana de 1954, no anexo 5.

O conjunto de trajes deste espetáculo envolve os da peça em si e os do metateatro. Neste último, há os trajes dos atores e camponeses (dos quais não temos nenhuma imagem).

Gianni acrescenta ao traje do Arlequim (figura 63), a simplicidade dos figurinos de um ator, que é parte de uma trupe itinerante, que viaja pelo interior do país. Os retalhos em diferentes cores, característicos da roupa desta personagem, se mantêm. Mais uma vez, Gianni Ratto resgata um traje muito antigo: o Arlequim vestido em andrajos, que precede o elaborado com remendos esteticamente combinados. (figura 64).

Tônio, chamado pelo autor da ópera de "o tolo" (figura 65), é representado por Gianni fiel à recomendação, visível já na forma física do traje. Ele, apaixonado por Nedda, é quem revela ao marido dela, por ciúme, sobre a sua traição.



Figura 65 – Croqui de Gianni Ratto para a personagem Tônio. (AGR)



Figura 66 – Croqui de Gianni Ratto para a personagem Cânio. (AGR)

Cânio (figura 66), aparece no croqui de Gianni Ratto interpretando Pagliacci, com a faca na mão na cena da morte de Nedda e seu amante, Silvio. O figurino é um clássico de palhaço: roupa larga, botões grandes e gola bem ampla plissada. O chapéu tem formato oval. Este figurino ainda permanece em muitas das encenações contemporâneas desta ópera.

1979 - *Lo Schiavo*



Figura 67 - Nos cantos, os croquis de Gianni Ratto (AGR) e as fotos dos trajes executados (OSPA). No centro, uma reprodução atual de um traje do século XVI, realizada por Annette Maslak, no Museu do Frederiksborg Castle, em Copenhagem, Dinamarca. Como este traje foi reproduzido para servir de brincadeira de vestir às crianças, a gola é de plástico maleável e fechada com velcro. (Foto: Rosane Muniz, 2008)

Além das variações de estudos de Gianni Ratto e da possível comparação com as fotos do espetáculo, há também um estudo de Luciana Petruccelli, de 1954, no seu caderno de desenhos - que está junto com o acervo de Gianni Ratto - com cinquenta desenhos para um *Lo Schiavo* que não chegou a ser encenado.

A execução dos figurinos de *Lo Schiavo* foi coordenada por Martha Betti, que era a responsável, nesta montagem, pelo guarda-roupa do Theatro Municipal de São Paulo e viajou com uma equipe de costureiras para realizar a produção de Porto Alegre, pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA).

Em *Lo Schiavo* eu contratei uma equipe para fazer os figurinos cujas características eram das índias. Era muito bom. Eu me lembro que, depois de Porto Alegre, nós fomos a Montevideú. A dificuldade era encontrar corpos, tipos, e tinha uma gordona... (risos) e ela se ofendeu porque eu disse que ela era muito gorda. Só que os figurinos correspondiam não à verdade histórica, mas à verdade dramática. E essas senhoras gordas continuavam pentelhando e dizendo: vocês vão ver as varizes (palavras dela), quando entrar no palco. (...) Com o público teve um êxito extraordinário. Depois veio (o espetáculo) para SP, onde terminou e visualmente era muito bonito. Eu tinha encontrado uma pessoa capacitada a trabalhar bem penas, fazer os cocares, fazer os adereços e tudo, maravilhosa (*na ficha técnica há três pessoas*

responsáveis pelos adereços: Conceição de Alencar, Janete Campos e Luis Henrique Izquierdo). Era muito bonito.⁷⁷

Gianni Ratto nunca possuiu um ateliê de costura fixo para seus trabalhos. Mesmo com o volume de trabalho, costumava trabalhar com costureiras diferentes, específicas para cada necessidade, que, muitas vezes, treinava a cada produção. A costureira Alice Correa trabalhou em *Lo Schiavo*, sob a chefia de Martha Betti.

O Gianni Ratto pedia muitas coisas, mas depois pegava o figurino e falava “eu trouxe pra você porque esse é o seu jeito”. Não que eram grandes facilidades, mas ele percebia o que cada costureira fazia melhor, qual o seu estilo... Eu tinha mais facilidade pra fazer roupas com puxados, drapeados... enche o saco porque tem que pensar mesmo... mas eu não gosto de fazer coisinha, gosto de fazer COISA (risos).⁷⁸

Podemos perceber que os trajes foram criados bem semelhantes aos seus desenhos. Porém, a confecção da gola armada, estilo dos trajes do século XVI, virou um babado (vide foto de vestido azul da figura 67).



Figura 68 - Croquis de Gianni Ratto para trajes femininos. (AGR)

⁷⁷ Gianni Ratto, conforme depoimento em entrevista concedida em 05 de outubro de 2007. Observações em itálico da autora da dissertação.

⁷⁸ Alice Correa (costureira) conforme depoimento em entrevista concedida em 30 de maio de 2007.



Figura 69 - Croquis de estudo (1955) de Luciana Petruccelli para trajes femininos do espetáculo *Lo Schiavo*, não encenado. (AGR)

Os desenhos de Luciana Petruccelli (figura 69) mostram que sua opção de estilo foi mais histórica que a de Gianni para os figurinos de *Lo Schiavo*. As saias com saíotes mais armados, golas maiores e mangas compridas e com acabamento de renda nos punhos seguem fielmente a moda da época. Já os figurinos de Gianni provam que ele, como disse anteriormente, buscou a verdade dramática, mas também se adaptou ao calor dos trópicos, deixando os braços femininos à mostra (figuras 67 e 68). Já os figurinos masculinos (figura 70) não propiciaram o mesmo conforto com as mangas longas e grossas meias, com botas.

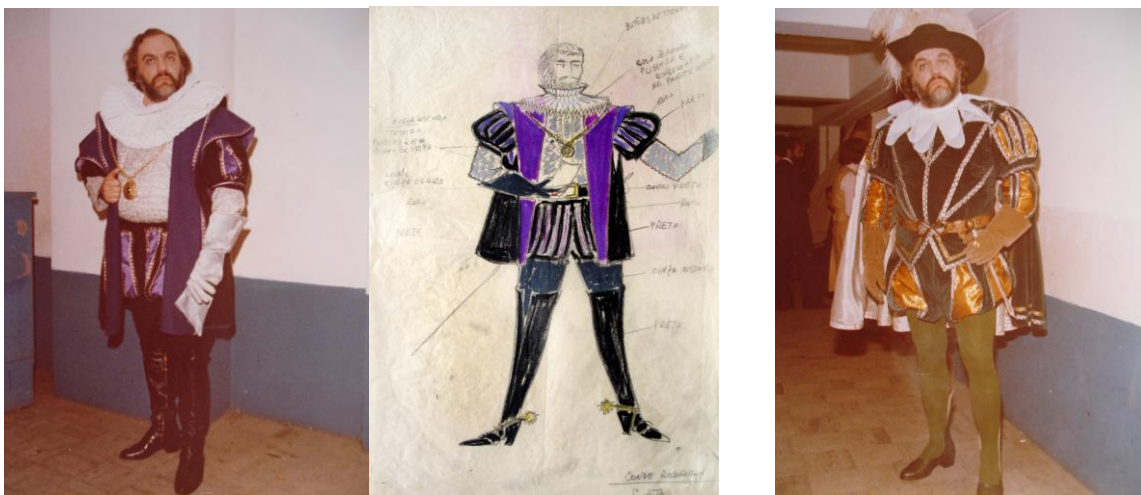


Figura 70 - Croqui (AGR) e fotos (OSPA) para o figurino de Conde Rodrigo.



Figura 71 – Croqui (AGR) e foto (OSPA) para Américo, Ato 1.



Figura 72– Croqui (AGR), foto (OSPA) e desenho original de Luigi Bertozago (Casa Ricordi) para Américo, Ato 2.

A OSPA recebeu, por cortesia, da Casa Ricordi, de Milão, os desenhos originais dos costumes, de autoria do figurinista Luigi Bertozago, para a estréia de "Lo Schiavo", em 1889. Primorosas aquarelas são criações fantasiosas que contrastam com o rigor e a autenticidade do esplêndido vestuário desenhado por Gianni Ratto, para a versão de "Lo Schiavo", pela OSPA, em 1979, ou seja noventa anos depois. O conjunto de doze admiráveis desenhos de Bertozaga, bem como os esboços originais de Gianni Ratto, estarão todos em exposição no "foyer" do Teatro Leopoldina durante os dias de apresentação de "Lo Schiavo", pela OSPA.⁷⁹

Fica evidente que a crítica da época estimula o realismo nos trajes para o teatro lírico. O conjunto de doze desenhos de Bertozaga e os esboços de Gianni Ratto ficaram em exposição no foyer do Teatro Leopoldina durante os dias de apresentação de *Lo Schiavo*. Na figura 73, mais um croqui de Ratto ao lado do desenho de Bertozaga e da foto do figurino realizado para a personagem índia, Ilára:



Figura 73 - Comparações para o traje de Ilara.

⁷⁹ HOHLFELDT, Antonio (Entrevista a Gianni Ratto). Gianni Ratto: um cenógrafo que busca a estrutura dramática. *Correio do Povo*, caderno de sábado, p.6, 28 jul. 1979.

Gianni explica o que seria a busca pela estrutura dramática de uma obra, no caso, *Lo Schiavo*. Logo em seguida, podemos conferir seus croquis e fotos dos índios do espetáculo e também a pesquisa de Petruccelli.

Eu sempre busco extrair as linhas formais, estruturais dramáticas, da ópera. Não me incomodo muito, nesse sentido, com as indicações das rubricas contidas no libreto, porque normalmente elas não identificam estas linhas estruturais dramáticas. Isso ocorre, por exemplo, com o primeiro ato de "Lo Schiavo", cujo cenário não corresponderá praticamente em nada ao que o libreto fala, porque acho que a sua linha estrutural é absolutamente diferente. Já no segundo, existem elementos mais lógicos, e nos terceiro e quarto atos constrói-se um cenário que embora corresponda apenas em parte ao que o libreto especifica, adere a ele, na medida em que o libreto é capaz de fazer tais identificações dramáticas. Com "dramático" eu não me refiro apenas às tensões das ações, mas sim ao estado da alma, porque, segundo entendo, um cenário é muito o reflexo da situação dramática que a cena vive.⁸⁰

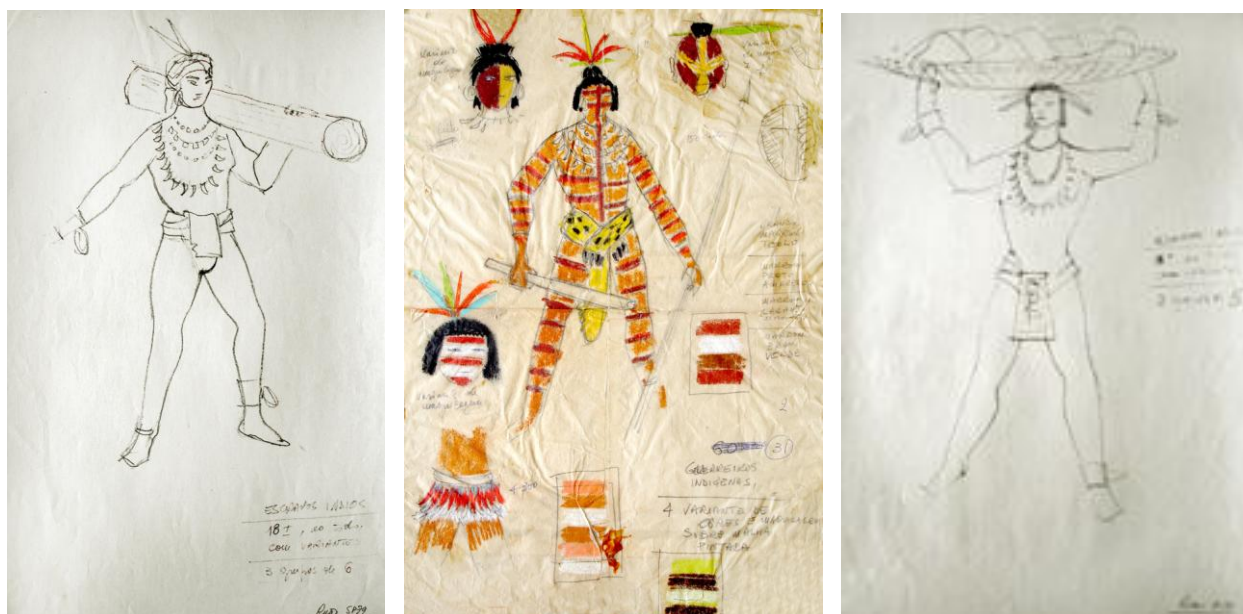


Figura 74 – Croquis de Gianni Ratto para escravos índios e ao centro, para guerreiros indígenas. (AGR)

⁸⁰ HOHLFELDT, Antonio (Entrevista a Gianni Ratto). Gianni Ratto: um cenógrafo que busca a estrutura dramática. *Correio do Povo*, caderno de sábado, p.4, 28 jul. 1979.



Figura 75 - Foto de tribo indígena nos camarins da apresentação da ópera *Lo Schiavo*, em Porto Alegre. (OSPA)

E os desenhos dos índios na pesquisa de Petrucelli, de 1954:



Figura 76 - Pesquisa de Luciana Petrucelli para traje de índia, índio e cocares de diferentes personagens de *Lo Schiavo*. (AGR)

1981 – Suor Angélica

A cenografia e os figurinos de *Suor Angélica* (1981) foram recordados pelo próprio Gianni Ratto como um exemplo do problema de se querer trazer uma hierarquia artística para dentro do espetáculo, ainda resquícios do *star system*, quando o figurino era criado para dar destaque à “estrela”, em muitos casos fazendo com que a roupa usada pela (o) atriz / ator fosse requisitada para compra, ou copiada. Um pouco nos moldes da “venda” direta realizada nas novelas atuais.

A cenografia era muito simples do ponto de vista colorístico, porque era só branco e preto. E a cenografia era formada por um corredor... as celas das freiras... e lá em cima a da madre superiora. (...) O regente, que era um cretino (risos), no momento de ensaio perguntou: “você não quer me dar uma identificação melhor? Porque são todas iguais...” Bem, é imbecilidade sobre imbecilidade.⁸¹



Figura 77 – Croquis de Gianni Ratto para a ópera *Suor Angélica* Da esquerda para a direita: Suor Angélica, doze Freiras e Mestra das Noviças (1), Madre Superiora (2), duas Irmãs Seculares (3) e duas Noviças (4). (AGR)

O figurino da personagem Suor Angélica (na figura 77.1) foi um dos que causou a confusão comentada pelo diretor, já que era igual para doze freiras e para a Mestra das Noviças. Ao conferir também os desenhos para a Madre Superiora (figura 77.2), irmãs seculares (figura 77.3) e noviças (figura 77.4), vemos que o único figurino que saía do preto e branco era o da Princesa, que era preto com roxo (figura 78). Os costumes de *Suor Angélica* foram confeccionados por Fernando José.

⁸¹ Gianni Ratto, conforme depoimento em entrevista concedida em 05 de outubro de 2007.

Costume Antigo

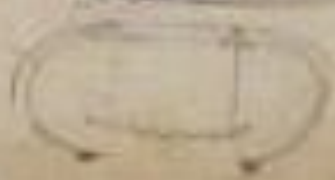
de la época

Capa Preta



- Seta e Pêtilas
Nella Pista
Sobre o corpo -
Atenuando com
Banda Branca
- Cordeiro e
Anagra Preta
Veludo Negro
- Frente com
e Seta
Seda Preta
- Contra Seta
União de
Banda Tipo
Banda Lisa
- Lã de
Seda Branca

12. YAKUTSK



2-0
SP-24

Figura 78 ((página anterior)– Croqui para traje da Princesa. (AGR)

Mas nem sempre Gianni Ratto usou o preto e branco como cores para a criação de um figurino pelo motivo de fidelidade à reconstituição de um “tipo”, como as diferentes categorias hierárquicas dos trajes religiosos femininos de *Suor* Angélica. Um dos mais belos trabalhos que o jornalista e acadêmico gaúcho Antonio Hohfeldt lembra de Gianni Ratto foi a montagem de *As Bodas de Fígaro*, no Teatro São Pedro, que teve sua direção, cenários e figurinos. A peça não teve tanto sucesso de público, mas Hohfeldt lembra da beleza visual do espetáculo e Gianni explica:

Parti de um princípio que me foi sugerido por uma rubrica de Beaumarchais, que especificava não haver uma situação geográfica clara para o seu desenvolvimento, coisa que, como sabemos, todo autor lança mão quando teme a represália da censura quanto ao que pretende dizer de seu tempo e de sua região. Pois bem, eu me indaguei porque é que no teatro tradicional ao ator ou atriz preto só cabia sempre o mesmo papel: empregado, mordomo, dama de companhia etc. e tal. E resolvi inverter as coisas. Escolhi uma atriz negra para ser a Condessa – era Zezé Motta. Escolhi um ator branco para o Conde, e as criadas eram brancas, e todos os cenários e figurinos inverteram também estes elementos. Na época, só quem viu bem isso foi o Sábado Magaldi. Fígaro era um negro e assim esta inversão me permitiu tocar diretamente num problema muito sério: além de ambientar a peça numa área tropical, tornando-a mais leve e desinibida, colocava também o problema do racismo, que se pretende não exista entre nós. Foi uma experiência excelente, aquela, principalmente porque a mim nem sempre preocupa o resultado final, seja ele bom ou ruim, mas sim a experiência, a idéia de desenvolvimento de um trabalho, já que me considero em processo constante, e portanto, não penso nunca em um trabalho isolado, e sim na relação que cada um tem com o anterior, e o que me abre para a próxima oportunidade.⁸²

⁸² HOHLFELDT, Antonio (Entrevista a Gianni Ratto). Gianni Ratto: um cenógrafo que busca a estrutura dramática. *Correio do Povo*, caderno de sábado, p.5, 28 jul. 1979.



Figura 79 - À esquerda, Suor Angélica (Neyde Thomas) e a Princesa Lenice Prioli (Acervo Lenice Prioli). À direita, foto de duas freiras (em figurino idêntico ao da protagonista Suor Angélica) com a madre Superiora, ao centro. (Acervo Lenice Prioli)



Figura 80 - Figurino da personagem Madre Superiora, ópera *Suor Angélica*, na exposição **Gianni Ratto no Municipal**, no Salão nobre do Theatro Municipal de São Paulo, outubro/novembro de 2005. (Figurino do Acervo da Central de Produção Chico Giaccheri. Foto da autora)

1990 – *Em Busca dos Bons Momentos*

Neste infantil, Gianni Ratto deveria criar figurinos para personagens que representavam as mais variadas artes: pintura, fotografia, dança, teatro, escultura etc. A leveza das formas e a mão mais leve nas propostas se fazem perceptíveis em algumas da suas criações pós-anos 1990.



Figura 81 - Croqui para a personagem que representava a pintura.



Figura 82 - Dois croquis de experimentos para os figurinos da personagem Fotografia e o último, à direita, traz a dança, com indicações de pintura rosa e cinza nos desenhos da malha (AGR).

1991 - *Lettice e Lotte*

Para os figurinos desta peça, Gianni Ratto escreveu cada detalhe dos trajes nos croquis. Os desenhos são simples, porém contém todas as informações necessárias. Os textos de cada indumentária, indicado nos desenhos, estão nas legendas.



Figura 83 - manto escocês ou *pied de poule* com manga *raglan* e *martingale* atrás. Capote em tecido azul escuro (como amostra). Roupas de baixo: blusa de lã cinza clara lisa com *astrakan* na gola e nos punhos, saia em tecido escocês, botinas de amarrar ou de elástico pretas

O primeiro traje de Lettice (figura 83) é repetido, sem o capote, na cena seguinte. Ainda sem tirar a saia escocesa, veste uma capa leve aberta para o seu próximo figurino. Já a roupa que usa (figura 84), provavelmente quando vai ao escritório de Lotte pedir para não perder o emprego, é um vestido *chemisier*.



Figura 84 - vestido *chemisier*, com uma *echarpe* grande *foulard*, uma gola de renda grande marfim, com chapeuzinho de palha com flores e sapato baixo de língua (AGR).

Lotte surge em cena com uma capa de chuva (figura 85), sob a qual encontra-se seu próximo figurino, que usará em seguida na cena do escritório (croqui

86). Seu traje, quando vai à casa de Lettice, pode ser conferido com aquarelas indicativas das cores de cada peça do figurino, no destaque do croqui (figura 87).



Figura 85 - capa de chuva de gabardine bege um tanto masculina. Luvas e botas marrom escuro, chapéu de feltro verde musgo, cachecol. Por baixo já está com a roupa do escritório (AGR).



Figura 86 - blusa branca e saia escura, conforme amostras de tecido (AGR).



Figura 87 - boina de feltro ferrugem, lenço verde musgo no pescoço, capa de antílope mel, saia *pied de poule* café e bege, sapato marrom (AGR).

O interessante neste trabalho de Gianni Ratto é perceber seus traços nos desenhos. Apesar de os corpos e posições das figuras não serem rebuscados, são de muita praticidade na colocação de uma idéia - que fica ainda mais clara quando temos acesso a uma folha de anotações (figura 88), na qual podemos conferir um esquema para a criação dos seus figurinos de *Lettice* e *Lotte* - e possuem, além de tudo, uma teatralidade adequada à montagem desta comédia inglesa.

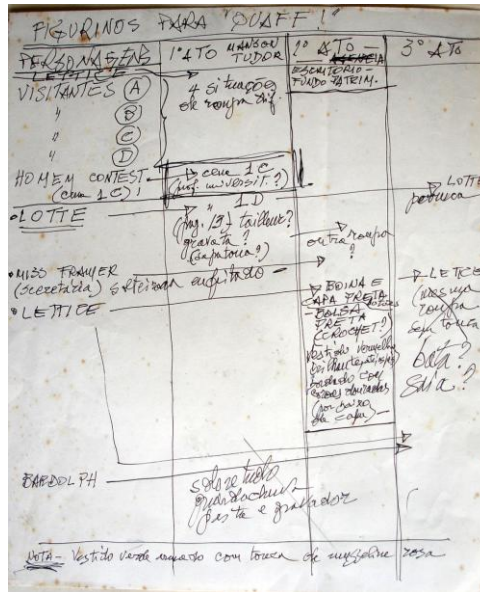


Figura 88 - Tabela de anotações para os figurinos de *Lettice* e *Lotte* (AGR).

O cuidado de Gianni com os detalhes não só é verificado nas amostras de tecidos (bem adaptados para o costume londrino) e anotações, como também nos pequenos acessórios. Por exemplo, no croqui para o figurino da secretária de Lotte, ele destaca a largura que deseja para o colarinho e para a fita que amarra seu cabelo, em um rabo de cavalo (figura 89). Ou ainda, em cada peça da roupa da pessoa que interperará *Lottice* no fim da peça (figura 90).

Figura 89 - colete e saia marrom vinho, fita cabelo (+/- 8cm) de veludo mel ou verde musgo. Colarinho (+/- 6) e blusa-camisola masculina (AGR).



Figura 90 - casaca verde petróleo, calça de veludo cotelê, sapato grosso de sola alta, boné de tweed e suéter de gola alta bege (AGR).

Notas das páginas “Das mulheres de Gianni Ratto...”

Ebe Colciaghi (p. 53):

1 – STREHLER, Giorgio. In GLI SPAZIO DELL INCANTO (Bozzeti e figurini del Piccolo Teatro: 1947-1987). Milano: Edizione Amilcare Pizzi, 1987, p.8.

Luciana Petruccelli (p. 65):

1 - GARCIA, Clóvis. *Os Caminhos do Teatro Paulista: O Cruzeiro (1951-1958): A Nação (1963-1964)*. SP: Prêmio, 2006, p.245-246.

2 – Luciana Petruccelli, em depoimento à autora, em julho de 2006.

3 – Maria Della Costa, em depoimento à autora, em abril de 2008.

4 – Emílio Fontana, em depoimento à autora, em maio de 2007.

Kalma Murtinho (p. 75):

1 – RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p.247.

2 – GARCIA, Clóvis. *Os Caminhos do Teatro Paulista: O Cruzeiro (1951-1958): A Nação (1963-1964)*. SP: Prêmio, 2006, p.408.

3 – HELIODORA, Bárbara. In MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. RJ: Senac, 2004, p.39.

4 – Kalma Murtinho, em depoimento à autora, em novembro de 2005.

5 – RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p.247.

Bellá Paes Leme e Marie Louise Nery (p. 81):

Foto (Bellá Paes Leme): MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Retrospectiva de Bellá Paes Leme, 1963-1985*. RJ: MNBA, 1985, 56p., il., 35 fot., 22 fot. color. (Catálogo de Exposição)

1 – RATTO, Gianni. In MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus: o figurino em cena*. RJ: Senac, 2004, p.80.

2 – RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p.149-150.

3 – Marie Louise Nery, em *Todos somos Mascarados - Uma Visita à Marie Louise Nery*, vídeo de Eloy Machado e Thomas Kaufmann, no *youtube*:

<http://www.youtube.com/watch?v=Z25Wt8kK9qM>, consultado dia 17/04/08, às 19h15. (Foto: do vídeo)

4 – HELIODORA, Bárbara. *Os Sete na Maison: Festival de Comédia – Parte II*.

(publicado em 29/11/1961). BRAGA, Cláudia (Org.) *Bárbara Heliodora: escritos sobre teatro*. SP: Perspectiva, 2007, p.542-543.

5 – Ronald Teixeira, em *Todos somos Mascarados - Uma Visita à Marie Louise Nery*. Ibid.

Marias (p. 93):

1 - ABUJAMRA, Antônio. Depoimento prestado a pesquisadora Johana Albuquerque. São Paulo, 2002. In Enciclopédia Itaú Cultural -

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=817

2 – Cleyde Yáconis, em depoimento à autora, em abril de 2008.

3 – Alice Correa, em depoimento à autora, em maio de 2007.

4 – Dona Conceição, em depoimento à autora, em abril de 2007.

5 - Mathilde Rosa de Godoy Adas, chefe da Seção de Costura e Guarda-roupa, da Coordenadoria da Supervisão Técnica do Theatro Municipal de São Paulo, em depoimento sobre seu trabalho, para exposição da ópera *Wozzeck*, 1982. (entrevista e foto do Acervo Museu do Theatro Municipal de São Paulo)



CAPÍTULO 3

ANÁLISE COMPARATIVA DOS FIGURINOS PARA A ÓPERA *ELIXIR DE AMOR* (Os diferentes bordados)

3.1 - Introdução à análise de uma “metodologia de criação” de figurino



Figura 3 - Figurinos de Gianni Ratto para a ópera *Elixir de Amor* (1971), de Gaetano Donizetti, no Salão Nobre do Theatro Municipal de São Paulo, durante a exposição *Gianni Ratto no Municipal*, 2005.

Os métodos no criar teatral são os mais variados. Alguns diretores optam por começar por um “estudo de mesa” (análise do texto fora do palco por meio de leituras interpretativas), outros iniciam a criação com exercícios físicos com os atores. Há ainda os que oferecem uma ou mais imagens como inspiração visual ao elenco. Ou os que lançam somente o tema e jogam os atores em improvisos criativos. Quando se diz respeito ao cenógrafo ou figurinista, as maneiras de trabalho também podem se diferenciar. Alguns participam de todo o processo de ensaios, acompanhando o desenvolvimento da personagem pelo trabalho dos seus colegas de palco. Mas há os que são contratados e participam somente de alguns ensaios, depois se retiram para criar e só retornam depois de um tempo, com suas idéias prontas. Que serão adaptadas, ou não, ao elenco, dependendo do profissional. Entre outras várias formas de criação existentes.

Na verdade, cada processo pode ser realmente um “sistema” diferente, de acordo com as possibilidades. E isso acontece até hoje, principalmente em se falando de teatro. Por exemplo, quando Fernanda Montenegro fala da primeira montagem com o Teatro dos Sete, *O Mambembe* - que tem direção, cenários e iluminação de Gianni Ratto - ela comenta a responsabilidade dos figurinos para a realização desta peça no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

(...) Tínhamos feito assinaturas no programa de televisão... No Grande Teatro Tupi. Nós estávamos já há algum tempo fazendo um teleteatro semanal (...) O Sérgio Brito foi (...) e disse "(...) nós estamos pretendendo fazer um grupo de teatro. E queremos oferecer a vocês assinaturas para que a gente possa ter um fundo pra começar a companhia." (...) Nós levantamos um capital básico. Agora, não dava para os quinhentos figurinos, não dava! Dava pra gente se estimular. Daí dissemos: "Vamos ao Municipal e vamos pedir emprestado as roupas do acervo do Municipal". E fomos recebidos pelo diretor do Municipal que disse - "Mas vocês querem fazer... vocês querem fazer Arthur Azevedo?" Nós dissemos - "Queremos". - "Pois então ótimo, porque ninguém quer fazer Arthur Azevedo. Estamos comemorando os cinquenta anos do teatro, então nós damos os figurinos, damos os cenários e ainda damos quinze dias no Teatro pra vocês". Foi assim que nossa companhia começou.⁸³

Como vimos no capítulo anterior, mesmo que muitas vezes conservadores nos seus trajes, não era comum para o diretor usar elementos que não foram criados especificamente para o seu espetáculo. Mas essa é uma prova de que ele não era rígido quanto às normas de trabalho, mas sim quanto ao trabalhar a favor do espetáculo. Na tese *Gianni Ratto: artesão do teatro*, de Carlos Eduardo Carneiro, na qual há uma avaliação sobre a direção de Gianni, o pesquisador comenta que, na sua opinião, é possível avaliar nos trabalhos realizados "a condução do espetáculo através de um trinômio fundamental para sua qualidade estrutural: texto/ator/diretor". Neste trabalho, avaliamos como a qualidade estrutural vai ainda mais longe, tomando como foco o aspecto visual, em especial o figurino.

As declarações captadas auxiliam na compreensão do trabalho de Gianni. Além disso, refletir sobre os códigos distintos (verbal e não-verbal) e sobre as funções predominantes⁸⁴ em cada montagem de *Elixir de Amor* auxiliará no estudo sobre a importância da indumentária para Gianni Ratto.

⁸³ Fernanda Montenegro em entrevista ao autor, em agosto de 2006. Em CARNEIRO FILHO, Carlos Eduardo S. *Gianni Ratto: artesão do teatro*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA - USP. 2007, p.40-41.

⁸⁴ Roman Jakobson trabalha com seis elementos (JACOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. SP: Cultrix, 1969, p.123) que serão fundamentais para esta análise e salienta que "a diversidade reside não no monopólio de alguma dessas diversas funções, mas numa diferente ordem hierárquica de funções." Apesar da intenção aqui não ser realizar uma análise semiótica, o estudo indicará qual a função predominante em cada montagem do espetáculo *Elixir de Amor*, auxiliando este estudo. É importante lembrar que o teatro, como método de pensamento, é fundamentalmente intertextual. Ou seja, repleto de relações entre os vários elementos que o compõem: texto, referências de inspiração e de estudo, cenografia, figurino, interpretação, direção, música, luz etc.

3.2 - Gaetano Donizetti e *Elixir de Amor*

O *Elixir de Amor* é uma das obras que Gaetano Donizetti (1797-1848) compôs mais rapidamente. Ele contava 35 anos e estava no seu apogeu profissional, sendo considerado uma das jovens promessas a ocupar a lacuna deixada por Gioacchino Rossini quatro anos antes. Seu primeiro êxito havia sido em 1830, com *Anna Bolena*, seguido de *La sonnambula* e, sobretudo, *Norma*. Mas a ópera *Ugo, conte di Parigi* foi recebida com frieza no Teatro alla Scala e, no intuito de reconquistar sua reputação junto ao público milanês, aceitou o convite do empresário Alessandro Lanari, que encomendou uma ópera “giocosa” com urgência a fim de tentar equilibrar o abalo sofrido na Primavera.

Donizetti encomendou o libreto a Felice Romani, que já havia colaborado com suas óperas anteriores e era considerado um dos mais elegantes e espontâneos libretistas da época. Como a encomenda era urgente, Romani não titubeou em usar um libreto de grande sucesso: *O Filtro* (ópera), de Scribe, musicado por Auber e que havia estreado poucos meses antes. Os direitos autorais não eram muito respeitados à época. Para se ter idéia, o próprio Scribe havia se inspirado em *Il Filtro* (teatro), de Silvio Malaperta. Assim, a obra ficou pronta no prazo e obteve um grande êxito.

São poucas as diferenças entre o libreto original de Scribe e a criação de Romani, mas importantes para a análise a seguir. O libreto de Scribe situa a ação no País Basco Francês. Já Romani indica o local da ação somente como um cenário campestre. Apesar de o texto possuir muito em comum, *Elixir* não é considerado um plágio, mas uma recriação. A obra de Scribe tende mais para o gênero “buffo”, enquanto no *Elixir* - que fica mais próximo das grandes epopéias do que da intimidade do gênero - encontramos estas características não no espetáculo inteiro mas nas características do charlatão Doutor Dulcamara e do Sargento Belcore, com seu militar fanfarrão.

Elixir de Amor é uma ópera cômica, em 2 atos, composta por seis personagens principais e dois coros: soldados e camponeses. Apesar de não ter local e época determinados no original, muitas vezes aparece como sendo passada no início do século XIX, em uma vila italiana. A estréia mundial desta ópera aconteceu no Teatro della Canobbiana, em Milão, na Itália, no dia 12 de maior de 1832.

O texto *Elixir de Amor*

Ato I – (cenário campestre composto pela rusticidade de uma estalagem, a campina e o palheiro). Os camponeses, cansados do trabalho, cantam no repouso. Entre eles, encontra-se o jovem e apaixonado agricultor Nemorino, que observa a bela Adina, que lê o livro *Tristão e Isolda*, rodeada por algumas camponesas. Adina ri pelo fato de *Tristão* ter de beber para despertar o amor de *Isolda*.

Nemorino sente-se muito humilde para conquistar o amor da sua paixão. Seu desespero aumenta quando chega à cidade o “irresistível” sargento Belcore. Nemorino se declara a Adina, mas esta o ignora e o manda para a cidade para cuidar do tio doente.

Chega, então, o médico Dulcamara, que vende um vinho barato como um milagroso elixir que “tudo cura”. Nemorino pergunta se este elixir tem o poder do famoso elixir de *Tristão* e o Dr. entra no jogo, convencendo-o de seu poder.

Nemorino bebe e começa a cantar. Adina surpreende-se com sua felicidade, já que o ignorou, e ele, sabendo que o efeito do elixir não poderia ser tão rápido, a despreza. Aparece novamente o sargento e Adina, para provocar o agricultor, anuncia casamento com Belcore e convida a todos para um banquete nupcial.

Ato II – (Interior da estalagem, com uma mesa preparada para banquete) Muitos estão sentados à mesa, alguns dançam e chega o Notário para efetuar o casamento. Todos saem para assistir ao contrato matrimonial e permanece Dulcamara, que vê Nemorino chegar. Este pede um elixir que possa interromper os planos de Belcore e Adina. Mas o Dr. cobra caro para poder ajudá-lo.

Nemorino sai desolado em busca de dinheiro e encontra com Belcore, que saiu preocupado por Adina ter adiado a assinatura do contrato. Nemorino conta que precisa de dinheiro e Belcore sugere que ele se aliste, o que o camponês aceita na hora.

Com o dinheiro em mãos, Nemorino começa a ser perseguido pelas mulheres da aldeia, mas não sabe que é pela herança do tio que acaba de morrer. Nemorino crê ser o efeito do elixir.

Adina se surpreende com esta popularidade e comovida por saber que o rapaz se alistara no exército em troca de dinheiro para conquistá-la, compra seu contrato, confessa que também o ama e todos celebram o noivado.

3.3 - As leituras de Gianni Ratto para a ópera *Elixir de Amor*:

📅 09 de março de 1951, às 21h – TEATRO SCALA



Foto do cartaz da peça (tirada no Arquivo do T. Scala)

Adina – Alda Noni
Nemorino – Cesare Valletti
Belcore – Piero Guelfi
Doutor Dulcamara – Silvio Maionica
Giannetta – Silvana Zanolli

Camponeses e camponesas
 Soldados e Banda do Regimento
 Um Notário
 Dois Servidores
 Um Mouro.
 A ação se passa em uma vila no país dos Bascos.

Maestro: Argeo Quadri
Maestro do coro: Vittore Veneziani
Diretor: Giorgio Strehler
Diretor Cenográfico: Nicola Benois
Maestro da Banda: Marsílio Ceccarelli

Cenários: Gianni Ratto

Figurinos: Ebe Colciaghi

Cenários realizados por Carlo Iguina, Vincenzo Pignataro e Gino Romei

Chefe do serviço mecânico de cena: Aurélio Chiodi

Chefe do serviço elétrico e de luz: Giulio Lupetti

Chefe do serviço de alfaiataria: Arturo Branbillo



Esta primeira montagem da ópera *Elixir de Amor* por Gianni Ratto foi realizada quando ainda na Itália, trabalhando desde 1946 com Giorgio Strehler (14/08/1921 – 25/12/1997) e também com a figurinista Ebe Colciaghi. Quando montaram *Elisir d'Amore*, o trio Strehler-Ratto-Colciaghi já trabalhava junto há mais de cinco anos. Sob o comando de Strehler - um dos motivos para que Gianni viesse, três anos depois, buscar mais independência para criar e tomasse coragem de atravessar o mar - a personalidade de Gianni, como criador, ainda parece conservadora nesta montagem.

A criação do trio Strehler-Ratto-Colciaghi para o Scala de Milão, e a entrada de Strehler para a direção lírica, começou já em 1947, com a histórica montagem de *La Traviata*, comentada no capítulo anterior. A montagem de 1951 de *Elisir d'Amore*, ao lado de *Don Pasquale* (maio/1950), são as únicas duas óperas cômicas do século XIX dirigidas por Strehler e cenografadas por Ratto para o Teatro Scala. No fim do século XIX, o Scala oferecia muitas óperas de soluções trágicas. Em combate ao cansaço dos maus hábitos, o riso torna-se bem-vindo e libertador. Para enfrentar “as raízes do musical” e “os frutos ácidos do séc.XX”, não é ocasional que de 1947 a 1952, as incursões de Strehler nos oitocentos seja limitada e igualmente dividida em dois dramas e duas comédias jocosas.

A encenação desta montagem de *Elixir de Amor* não se passa em uma vila italiana, como sugere o texto original de Felice Romani, mas em uma vila do país dos Bascos⁸⁵. Essa referência faz toda a diferença para a análise do aspecto visual deste espetáculo, já que Ratto leva em consideração todas as informações para a construção dos elementos cênicos que levará ao palco, em harmonia com a concepção do diretor e dos figurinos, como podemos, mais uma vez, saber pelas poéticas palavras de Vittoria Crespi Morbio:

⁸⁵ O povo basco habita a região ocidental dos montes Pirineus, dividida entre a Espanha e a França. A região basca, ou “países bascos”, abrange 20.725 Km² e tem 1.800.000 hab. do lado espanhol e 180.000 do lado francês (1975). O povo basco é extremamente peculiar no contexto europeu: tem uma língua que não possui ligação alguma com qualquer outro idioma conhecido; conserva uma cultura própria, milenar; e presume-se que descenda de imigrantes asiáticos estabelecidos na região por volta de 2000 a.C. Sofreu a ocupação de romanos, visigodos, mouros, francos e, na época moderna, a dominação espanhola. Conseguiu constituir um Estado no séc. IV, com o reino de Navarra, cujo maior soberano foi Sancho, o Grande, e que foi absorvido em 1512 pelo Estado Espanhol; mas sempre defendeu a conservação de sua autonomia e privilégios baseados em leis tradicionais. Na Guerra Civil Espanhola (1936-39), a maioria dos bascos lutou contra as forças do general Franco; isso motivou a ação posterior do Estado franquista visando a extinguir toda a autonomia basca, assim como a obstinada resistência de organizações clandestinas como a ETA (Pátria Basca e Liberdade). A região basca é uma das mais desenvolvidas da Espanha, com atividades como a pesca (em que os bascos tradicionalmente se destacam), a pecuária, a indústria (siderurgia, metalurgia, química e têxteis), e o turismo. In Dicionário Enciclopédico Ilustrado Tudo, p. 187.

Gianni Ratto tende a colocar em ordem, a filtrar a realidade em uma cristalina abstração de simetrias e de jogos perspectivistas; a sua mente trabalha com racional lucidez e a combina com um toque de poesia. Os protagonistas da cena participam de uma realidade idealmente construída, no artifício que não receia em mostrar os próprios mecanismos da ficção: eis as mudanças do pano de boca aberto e as alterações da decoração de cena por parte dos cenotécnicos. Como no mundo de Mozart, no mundo de Gianni Ratto “a vida toda se desenvolve em forma Sonata”, e a prevalência da simetria harmoniosa sobre a casualidade do naturalismo ultrapassam os confins do repertório setecentista. Com entusiasmo, Ratto regulamenta com o pincel os ritmos das obras dos Setecentos e doa a Goldoni, Gozzi, Paisiello e a Cimarosa as adoráveis tonalidades açucaradas de renovados preparativos; e a Mozart faz homenagem de um *Ratto dal serraglio* (Scala, 1952) empastado de branco e cinza pérola, emoldurados pelos divertidos e polêmicos figurinos, de Leónor Fini. Não receia em enxugar visualmente o melodrama oitocentista: reduz a floresta de *Oberto conte di San Bonifácio*, de Verdi (Scala, 1951) à síntese de manchas coloridas, e esvazia a cena da *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti (Scala, 1954) para fazer falar as luzes acinzentadas do céu e as trevas que envolve o espectro evanescente de uma Callas abandonada à loucura. A tragicidade do Novecentos vem dissecada com o destaque das emoções que arriscam subverter os equilíbrios que a compõem. A cor áspera de um raio verde, que à noite ilumina as vítimas exumadas no cemitério *Collina*, de Peragallo (Scala, 1951) fazem, de contraponto, os esporádicos elementos cênicos de uma igreja, uma carroça, alguma casinha, definidos como tantos brinquedos privados de vida.⁸⁶

Considerada por alguns críticos italianos como uma montagem mais impressionista⁸⁷, a sua característica visual foi a de não salientar os contornos de cada espaço, fazendo uso da perspectiva no cenário, mas também de uma luz que tenta captar fragmentações luminosas dos efeitos atmosféricos, como era costume dos impressionistas, que passaram a pintar ao ar livre. O código das cores do cenário mostra cores puras do espectro solar (o azul celeste, a terra marrom, os verdes campos etc.), sem muita diferenciação da realidade. Esta suavidade nos tons e redução de elementos para compor a cena parece proposital no sentido de “enxugar visualmente o melodrama oitocentista”.

⁸⁶ MORBIO, Vittoria Crespi. *Ratto alla Scala*. Milão: Umberto Allemandi & C., 2004, p. 19-20. (tradução de Ariovaldo Policastro)

⁸⁷ O movimento impressionista, que teve origem no fim do séc. XIX, é caracterizado nas artes plásticas pelo interesse em efeitos fugazes de luz e movimento, aversão aos tons sombrios, uso de ângulos de observação e enquadramentos originais, tudo envolto numa aura de alegria de viver. Já na música, diz relação ao estilo de composição desenvolvido na França, na mesma época, com um dinamismo que não se confunde com dramaticidade e que demonstra a tendência de usar os sons como cores, empregar formas de caráter deliberadamente nebuloso, evitando a precisão nos ritmos e nas harmonias.

Ratto havia pintado painéis, inspirados em Steinberg e Munari, quando conheceu Paolo Grassi na Escola de Oficiais, em Fano, em 1941. Mas, nesta época do *Elixir*, no Scala de Milão, já conseguia colocar em prática um trabalho cenográfico que combatesse a envelhecida tradição. Com a equipe técnica disponível no teatro, e sua capacidade de realização (vide o sucesso da escadaria em *La Traviata*), podemos dizer aqui que Ratto “assinou embaixo” da idéia de Craig, já que proporcionava cenários (e Colciaghi, os figurinos), mais “simples”, permitindo que o cantor dialogasse com o ambiente encenado, que pudesse ser transformado pela luz e principalmente, que oferecesse uma interação com o elenco e seus corpos tridimensionais.

Os temas da cena seguem a indicação do texto original, com montanhas e um rio ao fundo da aldeia. A pintura é levada bem para o fundo, ampliando o horizonte e trazendo a cena para que o espectador reconheça facilmente o ambiente retratado, se harmonize com a história, sentindo-se como parte envolvida por ela. Os dois cenários desenhados abaixo, muito provavelmente, foram duas opções para escolha do diretor. Pelas fotos do espetáculo, conseguimos comprovar a decisão pela primeira opção: um cenário mais simples e menos imponente. A cena do pátio da vila ficou composta pelas casas brancas, quantidade menor de cores, na intenção de passar a sensação de uma pureza do local, que contrasta com muitos momentos da história que será representada e cantada.



Figura 4 - Croquis para a Cena 2ª do Ato 1º - praça da vila. (AGR)



Figura 5 – Fotografias de cena de *Elisir d'Amore*, 1951. Fotos: Erio Piccagliani (Arquivo Teatro Scala - devidamente autorizadas para publicação nesta dissertação)

Conseguir acesso ao Arquivo do Teatro Scala foi uma conquista. Depois de alguns dias de insistência e de alguns telefonemas, já na terceira semana em Milão, conseguimos entrar no arquivo. Foram analisadas provas pequenas e, então, escolhidas as fotos importantes para comprar para utilização na pesquisa. Passados quase três meses, as imagens chegaram pelo correio. As fotos são em preto e branco, mas tornam possível percebermos tons, volume, textura e formas. Os trajes femininos são uma vestimenta típica de uma aldeia de interior, do início do século XIX, como sugere o texto.

A criação de Ebe Colciaghi traz saias longas e rodadas, aventais sobrepostos e blusas brancas com espartilho definindo a cintura, um lenço na cabeça. O Sargento, de estilo francês, usa uma calça justa, com bota de cano médio por fora e a casaca de cauda longa com condecorações penduradas nas palas frontais.



Figura 6 – Adina e Belcore em cena. Foto: Erio Piccagliani. (Arquivo Teatro Scala)

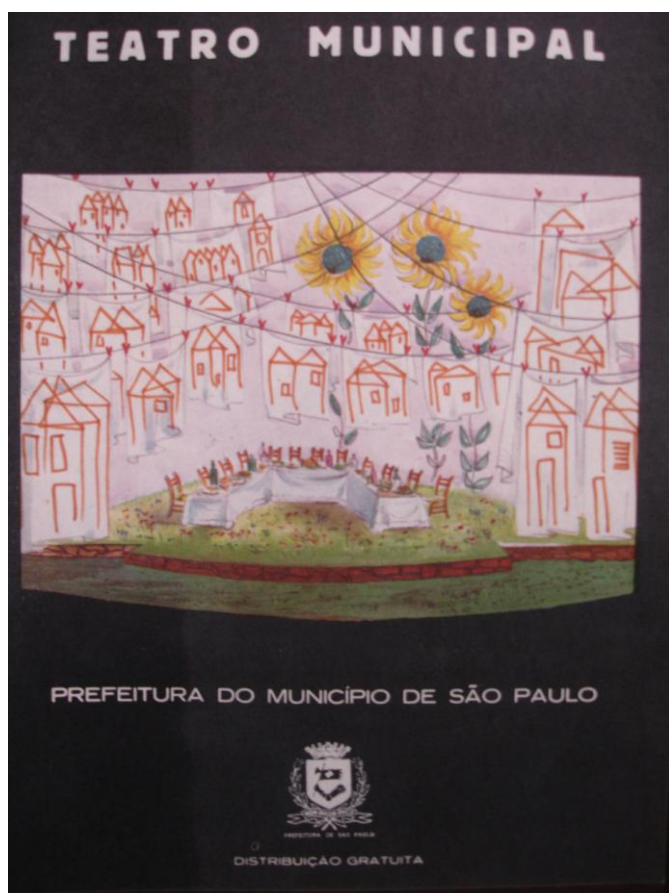
Apesar de não termos imagens da montagem desta ópera no ano de 1950, em Londres, é interessante colocar aqui um apontamento para que se possa pensar a análise iniciada acima, sobre a montagem de 1951.

No currículo do barítono italiano Tito Gobbi, além da montagem citada, também havia uma outra, datada de 1942. Nesta época, Gianni Ratto estava ainda na cidade de Fano, alistado na Escola para Oficiais. Porém, curioso é observar que, na ficha técnica, repetem-se nomes em importantes funções: Mario Frigerio, na direção; Nicola Benois, como diretor técnico da cenografia; Ferruccio Tagliavini, interpretando Nemorino e o próprio barítono, no papel de Belcore. Temos aí oito anos suficientes para que Frigerio tenha aceitado trocar os cenários pintados (vide créditos na página seguinte) por uma provável inovação cenográfica de Ratto. Já de 13 de setembro de 1950 para 09 de março de 1951, o tempo é mais curto, porém suficiente para que Ratto crie um novo cenário para a direção que agora seria de Strehler. Mas fica aqui uma dúvida: ele criou uma nova cenografia ou ele pôs em prática uma das propostas realizadas para a direção de Frigerio e não aceita? Afinal, os dois croquis encontrados para esta ópera possuem estilos diferentes de cenários, mas realizados no mesmo tipo de papel, com a mesma técnica de pintura, são para a mesma cena (praça da vila – cena 2ª do Ato 1º) e possuem a mesma data: 1950!

Já em relação aos figurinos, Gianni Ratto assinou os da montagem que viajou para Londres. Assim como a cenografia, será que a montagem de Strehler realizou uma grande mudança em relação a de Frigerio? Bom, o que temos, por enquanto, são só créditos e suposições. E nestes últimos, quem assina é Colciaghi.

ELISIR D'AMORE	1942	1950	1951
Maestro	Gino Marinuzzi	Franco Capuana	Argeo Quadri
Maestro del coro	Achille Consoli	Vittore Veneziani	Vittore Veneziani
Regia	Mario Frigerio	Mario Frigerio	Giorgio Strehler
Direttore dell'allestimento scenico	Nicola Benois	Nicola Benois	Nicola Benois
Maestro da Banda	Marsílio Ceccarelli	Sem crédito	Marsílio Ceccarelli
Scene	1ºcenário pintado: Antonio Rovescalli Outro cenário: G.B.Santoni	Gianni Ratto	Gianni Ratto
Costumi	Sem crédito	Gianni Ratto	Ebe Colciaghi
PERSONAGENS			
Adina	Mafalda Favero	Margherita Carosio	Alda Noni
Nemorino	Ferruccio Tagliavini / Tito Schipa	Ferruccio Tagliavini	Cesare Valletti
Belcore	Tito Gobbi	Tito Gobbi	Piero Guelfi
Dr Dulcamara	Mariano Stabile	Ítalo Tajo	Silvio Maionica
Giannetta	Renata Vilani	Silvana Zanolli	Silvana Zanolli

📅 **08 de novembro de 1971 – THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO**



Adina – Edmar Ferretti

Nemorino – Airton Nobre

Belcore – Andréa Ramus

Doutor Dulcamara – Edilson Costa

Giannetta – Regina de Bôer

Cupido – Paola Cristina Andrezza

Küger (participação)

Coro: Soldados (6) e Camponeses
(13)

Regente: Diogo Pacheco

Encenador: Gianni Ratto

Preparador: Paulo Herculano

Diretor do coro: Marcello Mechetti

Coreógrafo: Johnny Franklin

Cenários e Figurinos: Gianni Ratto

Cenotécnico Chefe: Francisco Giaccheri

Produção Executiva: Romano Domingues

Contra-regra: A. Assumpção

Chefe-costureira: Mathilde G. Adas

Chefe-Eletricista: José Manco

Cabelereiro: Arnaldo Moscardini

Adereços e Chapéus: Maria C. de Alencar

Flores: Lourdes Nami Adas

Maquiador: Leontif Tymoszczenko

Alfaiate: Argemiro de Campos Ferreira

Artesão em Couro: Hugo Phernando

Atelier de costura - figurinos do Corpo de Baile: Adelina Marques e Paulina Machado

Orquestra Sinfônica Municipal

Coral Lírico Municipal

Corpo de Baile do TM

- Figurinos confeccionados com tecidos gentilmente cedidos por Gabriel Calfat S. A.

- Agradecimento à Paula's Perucas (Rua Augusta, 2203 – lj.9)



Nesta montagem, Gianni assume as funções de diretor, cenógrafo e figurinista e cria um espetáculo mais alegre, musicado, mais atualizado. Vinte anos depois, a ingênua história de Adina e Nemorino poderia ser apreciada por seu lado mais cômico e debochado.

Assistimos, este ano, a duas excepcionais montagens desta sempre querida ópera donizetiana: a primeira, em julho no Colón de Buenos Aires, em nova apresentação cênica verdadeiramente *hors concours* de Raul Soldi, regência do maestro Martini, regia de Felippo Crivelli. A outra, na semana passada, no Municipal do Rio de Janeiro, exaltada unanimemente pela crítica e, na verdade, espetáculo excepcional, motivo de justo orgulho para o teatro nacional. (...) Aqui em São Paulo, infelizmente, as coisas não correram no mesmo elevado nível, sobretudo no que concerne a parte musical, na temporada em curso, relegada a segundo plano. Gianni Ratto não é nenhum neófito na cena lírica: conhece ópera e carrega, ademais, a responsabilidade de já ter encenado em teatros do porte do La Scala, de Milão, La Fenice, de Veneza, e outros. Tem, por outro lado, prestado valiosa colaboração ao Municipal carioca, que com frequência, recorre ao seu talento. Assim sendo, sabia-se que não cometeria a vulgaridade de transformar ópera em teatro de tese, no suspeitíssimo e enjoativo teatro de protesto, tão ao gosto da frenética esquerda festiva.⁸⁸

O desenho do cenário usa, como pano de fundo para o jardim da casa de Adina, um painel pintado com um volume maior de casas em um dia festivo com bandeirolas penduradas e grandes girassóis ao fundo. A cena toma uma interpretação fantasiosa e tem como inspiração a primeira cena da peça, na qual Gianni coloca as camponesas como se estivessem lavando roupas e as pendurando no varal, que compõe o cenário. Segundo Gianni Ratto⁸⁹, este espetáculo era mais debochado, transformando a ópera cômica em uma opereta infantil. Ele colocou em cena cavalinhos de pau e uma carruagem simbólica de papelão.

Desta vez, os figurinos são do próprio Gianni e é possível conferir que, na forma, ele muito se inspirou na criação de Colciaghi, porém de maneira mais alegre e adaptada. O volume da saia rodada continua, porém mais curta e em cores mais vibrantes. O fato de ter optado por botas para Adina ao invés de sapato de saltinho gerou críticas nos jornais pela irreverência. Cores primárias dão o ar debochado de

⁸⁸ PÓVOA, João Cântio. “Elixir de Amor no Teatro Municipal”. *O Estado de S. Paulo*. 10/10/1971, p. 11. (*Este comentário da relação de Gianni Ratto com a ópera, na opinião de Póvoa, será analisado*)

⁸⁹ Gianni Ratto, em entrevista à autora da dissertação, em setembro de 2005.

história infantil, que podem ser conferidas no original ao lado do croqui, em partes do figurino que estão conservadas e fazem parte do Acervo do Theatro Municipal de SP.



Figura 7 – Croqui e Foto do figurino no Acervo (TMSP) da personagem Adina



Figura 6 – Croqui e Foto do figurino no Acervo (TMSP) do personagem Nemorino.



Figura 7 – Croqui e Foto do figurino no Acervo (TMSP) do personagem Belcore.



Figura 8 – Croqui e Foto do figurino no Acervo (TMSP) da personagem Giannetta.



Figura 9 – Croqui do figurino da personagem Dr. Dulcamara. (AGR)



Figura 10 – Croqui e Foto do figurino no Acervo (TMSP) do personagem Criado.



Figura 11 – Croquis dos figurinos das personagens Camponesa e Camponês. (AGR)



Figura 12 – Croqui do figurino da personagem Soldado. (AGR)



Figura 13 – Croqui do figurino da personagem Notário. (AGR)

Somente pela observação do colorido dos trajes já é possível perceber a intenção na direção de Gianni Ratto para a interpretação pelo viés ingênuo e infantil do texto. A não ser no personagem Criado, poucas partes do corpo eram deixadas à mostra. Mesmo os trajes das camponesas, ou os vestidos de Adina e de Giannetta, eram usados com camisas brancas de mangas bufantes por baixo, dando um clima levemente romântico. Com pequenos detalhes no acabamento das mangas e gola que davam a sutileza aos trajes. Podemos perceber, pela ficha técnica, que houve o envolvimento de uma equipe de alfaiates, costureiras, floristas, peruqueiras, artesão de couro, além dos figurinos do corpo de baile que foram feitos por terceiros. Os tecidos foram doados. Ou seja, nesta época, Gianni Ratto tinha toda uma estrutura às mãos e os créditos de ter trabalhado no Teatro Scala e a confiança pelo sucesso alcançado com as montagens no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Resta saber se Gianni Ratto, que costumava ter intenções provocativas em suas montagens, não desejava mesmo “transformar ópera em teatro de tese, no suspeitíssimo e enjoativo teatro de protesto, tão ao gosto da frenética esquerda festiva” como disse o crítico do jornal. Pela carreira de Gianni fica difícil acreditar que ele estaria somente querendo se divertir com a alegre e “inocente” montagem.

A soprano Ruth Staerke, que viria a interpretar a Adina na montagem do Rio de Janeiro, em 1983, fala sobre Gianni: “O Gianni era um profissional muito experiente, não fazia nada à toa. Nada era gratuito. Tudo era pensado. Você percebia isso.”⁹⁰

⁹⁰ Ruth Staerke, em depoimento à autora da dissertação, em novembro de 2007.

📅 **21 de outubro 1983 – TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO**



Adina – Ruth Staerke /
Leda Macedo

Nemorino – Raimundo Mettre /
Bruno Monty

Belcore – Paulo Fortes

Dr. Dulcamara – Bruno Tomaselli

Giannetta – Lauricy Prochet /
Carol MacDavitt

Cenários e Figurinos: Gianni Ratto

Direção: Antonio Pedro

Assistente de direção: Marga Niec

Regente: John Neschling

Orquestra Sinfônica

Coral e Ballet do Theatro Municipal

Récitas: 21, 23 e 25 de outubro de 1983

Récitas extraordinárias: 27 e 29 de outubro de 1983



Illustrado en...

O ator e diretor Antonio Pedro, na época com 43 anos e já conhecido por seu espírito brincalhão e irreverente, assina a direção desta montagem. Importante lembrar que sua formação em teatro acontece em Paris, entre 1961 e 1965, onde faz cursos de interpretação, mímica, dança, imitação vocal e improvisação. Paralelamente, trabalha em diferentes funções: maquinista, contra-regra, aderecista, iluminador, assistente de direção e diretor de produção.

Com esta experiência e trabalhando no Brasil, Antonio Pedro estava disposto a subverter toda a ordem que não conduzisse à criação. Esta montagem vai assumir um caráter provocativo, já que, como disse o próprio Gianni, "O espetáculo não era... grosseiro, mas era (risos) muito interessante, flores... insinuações de caráter sexológico".

O Brasil em 1983, sob a presidência do general Figueiredo, vivia o aumento da dívida externa, associado ao crescimento negativo do PIB e aos altos índices inflacionários, que geraram a estagnação das atividades econômicas e produtivas aliada à inflação dos preços. Como tanto Antonio Pedro como Gianni eram artistas muito politizados, vale a pena detectar até que ponto havia uma contestação provocativa à censura na montagem. Afinal, os anos 80 começaram com agitações e manifestações que levaram ao movimento das "diretas já" para presidência no ano seguinte. Não fazia nem um ano que o povo havia votado pela primeira vez para o Congresso e governos estaduais.

A intenção desta montagem é claramente erotizar o texto, retirar sua ingenuidade e torná-lo fálico. A crítica exagera o deboche do espetáculo de São Paulo. Um provável amadurecimento da idéia de Gianni Ratto, mas também uma influência do trabalho de forma colaborativa com o diretor, como atesta o próprio Antonio Pedro:

Eu sempre tive esse lado... acho que tem que ter sacanagem em tudo. E o Gianni também... Daí ele achou ótimo e fez com o maior prazer. Quando tinha a aldeia com as montanhas, a montanha era uma mulher deitada, tipo coisa do Lan... Os vidrinhos de elixir, que existem mesmo em farmácia antiga, de louça, que tem a forma de um pênis, têm uma base ovalada... e a rolha, a gente arredondou e ficou realmente parecida com um glandezinha, entendeu? ... e tinha a amostra grátis que era a mesma coisa, só que grande, e as mulheres ficavam todas loucas.

O que era erótico, era erótico. Por exemplo, quando o herói recebe a notícia que o tio dele morreu e que ficou rico, ele encontra com as mulheres no bosque e elas cantam uma musiquinha toda delicadinha. Mas eu as fiz rebolando que nem twist. Dava certinho dentro da métrica da música, direitinho.

Evidentemente que a gente se inspira pelas nossas coisas, nosso trabalho era transformar o espetáculo numa comédia para o público vê-lo. E eles gostavam muito, aplaudiam durante, riam muito, reagiam, e a vaia só vinha na hora do agradecimento. Aquele agradecimento geral pra todo mundo e, quando eu entrava, era uma vaia danada (risos). Porque eu era o culpado de tudo aquilo, recebia uns insultos, pessoas que iam me dizer que aquilo era um absurdo, que já se foi o tempo da arte...⁹¹



Figura 14 – Croqui colorido de um dos cenários de Gianni Ratto. (Programa do espetáculo)

Gianni mantém o colorido da montagem de São Paulo nos cenários e figurinos, porém sem a interpretação infantil. Os figurinos foram modificados, mantendo alguns detalhes, mas com vários elementos provocativos ao espectador.

Era muito, muito colorido mesmo. Já começava assim. O cenário tinha flores enormes, muito maiores que nós, que rodeavam a aldeia, no

⁹¹ Antonio Pedro (ator e diretor teatral) conforme depoimento concedido à autora da dissertação em junho de 2007.

fundo, e era tudo muito colorido. As mesas com as cadeiras, os meninos usavam calças curtas nos joelhos com meias listradas e coloridas. As meninas usavam muitas saias, de muitas cores, lenços, apetrechos... Tinha uma cena que caíam em um varal, vários retalhos, bordados com fitas, como se fossem roupas penduradas.⁹²

Giannetta (figura 15) usa uma roupa de camponesa maltrapilha. Sua saia é rodada, mas da forma que as sobressaias são montadas, quase lembra uma prostituta. O formato de seu chapéu sugere chifres da traição. Gianni troca as botas e amarrações nas pernas da montagem paulista por meias listradas coloridas para muitas das personagens, no estilo da roupa do Criado da montagem anterior.



Figura 15 – Croqui da personagem Giannetta. (AGR)



Figura 16 – Foto do ensaio geral da montagem carioca, com a personagem Giannetta à esquerda, Belcore ao centro e Adina, sentada. (Arquivo Jornal O Globo)

⁹² Ruth Staerke, que interpretou Adina, conforme depoimento concedido à autora da dissertação em novembro de 2007

A análise das imagens sem o referencial das cores do espetáculo era uma dificuldade. Por este motivo, o croqui do “médico” Dulcamara, que tinha as anotações das cores no croqui de Gianni Ratto, foi colorido para esta pesquisa (figura 17). O Dr. veste uma calça bufante, com listras em tons de cinza claro e escuro, com uma casaca sem lapela violeta e forro lilás, e uma capa preto e branco à la Conde Drácula. Este, provavelmente, estava interessado “no sangue” das habitantes da aldeia. Com seus sapatos dourados de bicos curvos, lembra um gênio como Aladim, só que no lugar da sua lâmpada mágica, há o frasco marrom com a bebida “milagrosa”, em formato de pênis. Com o colorido do espetáculo, todos os adereços (copos, garrafas...) ganhavam destaque, pois eram marrons, de isopor na maioria. A soprano Ruth Staerke, que interpretou a Adina, comenta o erotismo muito implícito nos objetos de cena:



Figura 17 – Croqui original e colorizado do figurino do Dr. Dulcamara. (AGR)

Tinha uma hora em que a Adina entrava em cena e o Paulo Fortes, que fazia o Belcore, entrava com uma flor que era no formato de um pênis. Aquilo era chocante e a platéia se surpreendia. Mas teve um dia que a flor foi murchando conforme ele entrava em cena. Eu comecei a rir e nem sei como consegui cantar de tanto que eu ria. O Gianni tinha um lado muito ligado ao feminino, era um *gentleman*, um sedutor muito elegante. Acho que este lado bem erotizado do espetáculo era mais do Antonio Pedro.

No entanto a parceria de Gianni com Antonio Pedro vinha de longa data e a idéia de um espetáculo erotizado já havia surgido entre os dois com o musical *Lola Moreno*, em 1979, uma releitura da chanchada e do teatro de revista (vide capítulo 2). Desta vez, eles teriam que ser mais sutis já que se tratava de um espetáculo lírico. Por este motivo, a leitura destes figurinos e cenários é repleta de símbolos.

No Rio, o *Elixir* foi um escândalo. Porque o diretor e o regente que trabalharam comigo lá, cantores, atores, a gente queria fazer um espetáculo que fosse autenticamente, não digo pornográfico, mas quase. Porque o *Elixir de Amor* o que é? A primeira vez (em São Paulo) era muito bonitinho (*risos*). Depois, então, a gente descambou. O *Dulcamara* é uma personalidade muito importante. É uma opera maravilhosa, uma ópera que a gente entendeu muito bem. O espetáculo não era... grosseiro, mas era (*risos*) muito interessante... flores... insinuações de caráter sexológico...⁹³

Uma pena que nas fotos do ensaio geral o cantor que interpretava *Dulcamara* não estava com seu figurino (figura 18). O Criado, apesar de não estar sem camisa como na versão paulista, usa uma calça parecida, listradas e bufantes, só que mais comprida. Na cabeça, o mesmo formato de chapéu de 1971. Apesar do caráter desta montagem, ser outro, havia dois criados: um gigante e outro anão, personagens clássicos de muitas histórias infantis.



Figura 18 – Foto de ensaio geral de *Elixir de Amor*, no Teatro Municipal do RJ. (Arquivo Jornal O Globo)

⁹³ Gianni Ratto, em depoimento à autora da dissertação, em outubro de 2005.

As insinuações também estavam presentes no cenário, principalmente na cena final, quando montanhas surgiam, representadas por corpos femininos, nus. E a locomotiva surgia nos trilhos para levar de volta o Dr. Dulcamara.

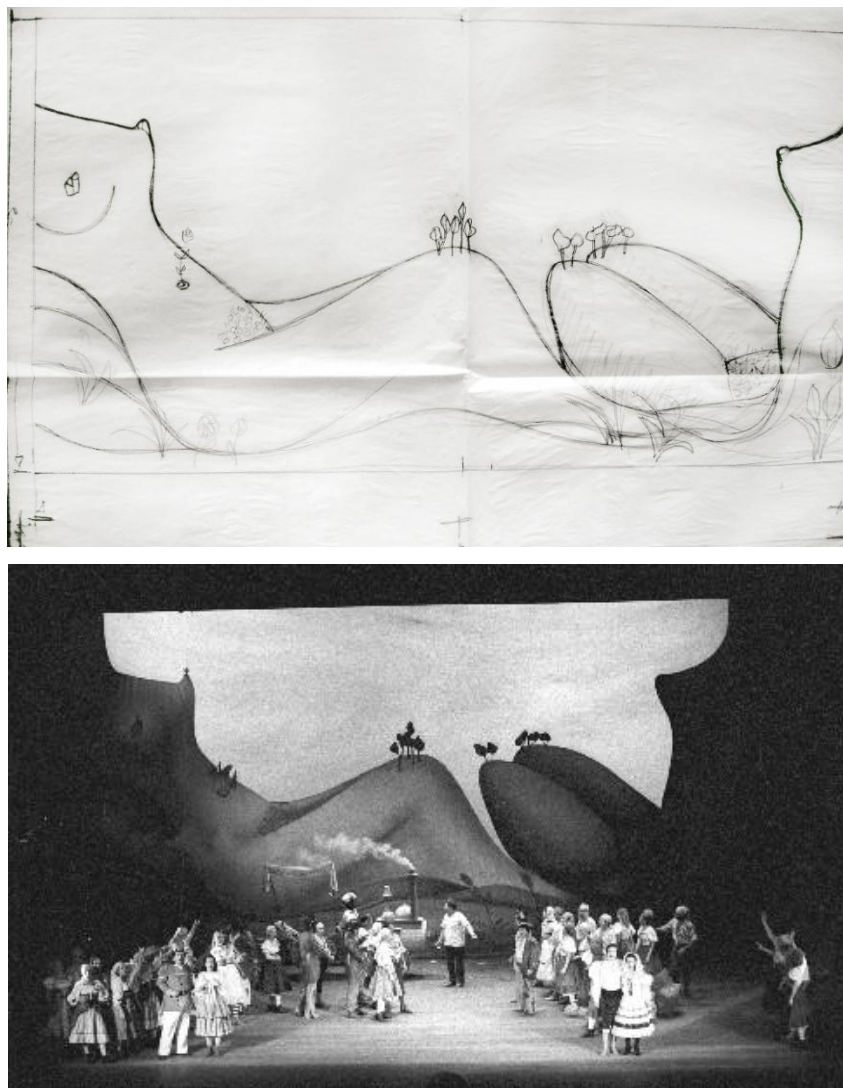


Figura 19 – Croqui original (AGR) e Foto do ensaio geral. (Arquivo Jornal O Globo)

Nesta época Gianni Ratto já era considerado “brasileiro”, afinal, morava há quase trinta anos no país, tendo se inteirado na cultura nacional de tal forma que muitos dizem que é “o diretor italiano mais brasileiro” que houve, pois deixou para realizar aqui o ápice de suas criações, com uma constante preocupação de levar à cena o autor nacional. Mas o referencial de aprendizado não se desvincula de suas raízes. Podemos, por exemplo, comparar o detalhe da calça de Nemorino (figura 20), que, ao mesmo tempo em que lembra o órgão sexual feminino, mostra as “entranhas” do rapaz (na verdade, as meias listradas e coloridas), com as calças de um

personagem de *Il Ratto dal Serraglio* (figura 21), em figurino da já consagrada artista plástica Leonor Fini, com quem trabalhou quando fez os cenários, nesta direção de Ettore Giannini, em 1952; oportunidade na qual também conheceu Maria Callas.



Figura 20 – Foto de ensaio geral de *Elixir de Amor*, no Teatro Municipal do RJ. (Arquivo Jornal O Globo)



Figura 21 – Foto de bastidores de *Il Ratto dal Serraglio*, de 1952, com Gianni Ratto de terno escuro, à direita. (Arquivo Teatro Scala)

Hoje tudo o que acontece num teatro continua mágico como antes, mas com uma conotação diversa, como se, à distância no tempo,

estivesse lendo e relendo a mesma partitura orquestral na qual, a cada vez, descobrisse novos valores e intenções insuspeitas.⁹⁴

Aliás, nesta mesma foto (figura 21), podemos perceber a semelhança do chapéu do personagem à direita com o do criado das montagens paulista e carioca. E não é tão claro, mas os sapatos deste mesmo personagem se aproximam em estilo ao desenhado para o Dr. Dulcamara (figura 17). O figurino de Adina segue a proposta desenhada no croqui (figura 22). Abaixo, mais alguns desenhos de Gianni.



Figura 22 – Croqui da personagem Adina. (AGR)



Figura 23 – Croqui do personagem Notário. (AGR)



Figura 24 – Croquis do personagem Belcore, que aparece em foto de ensaio geral (figura 16) provavelmente com calça própria, pois, segundo sua esposa (consultada para esta pesquisa), ele nunca usava calça clara em cena. (AGR)

⁹⁴ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p. 151.

3.4 - Análise da “metodologia de criação” de Gianni Ratto na comparação das três montagens da ópera *Elixir de Amor*

Gianni foi criativo no seu processo desde a montagem na Itália, saindo da configuração dos telões pintados ainda existentes na época. Mas a impressão é de que sua ousadia se deu na redução de elementos cênicos, diferente da “revolução” causada pela escadaria que havia criado para o mesmo Scala para a ópera *La Traviata*, também dirigida por Strehler. Criou planos de diferenciação, com cenas que aconteciam em andares superiores das casas, das janelas ou sacadas. E os figurinos de Ebe Colciaghi parecem seguir também esta opção.

Na montagem de 1971, em São Paulo, Gianni Ratto assume a direção e com ela a interpretação musicada, que foi tomada como infantil, mas poderia ser debochada, talvez já com a política da época, pois ele era muito crítico e havia sofrido, ainda nos anos 60, com o fechamento de sua única tentativa de criação de um teatro estável no Brasil, com o Teatro Novo, no Rio de Janeiro. A obra de arte assume seu signo estético, reorganizando elementos de forma criativa. As cores vibrantes, as formas rodadas e bufantes, os volumes significativos, chamam a atenção para elementos que reforçam o caráter de deboche da montagem. A semântica é dominante e, mesmo que tratado no aspecto estético ou poético, o assunto se destaca. A obra de arte “comunica”.

A redundância no exagero de signos da montagem de 1983 faz com que o espetáculo aparentemente caia em desordem. Houve uma variação semântica (do deboche e cômico para o irônico e fálico) e estética em relação à montagem anterior. Esta medida é introduzida propositalmente, em um processo de colaboração entre diretor e cenógrafo-figurinista. O público de ópera, muito conservador ainda no Rio de Janeiro dos anos 80, não aceitou a mudança, não compreendendo, talvez, a intenção provocativa da equipe. Um senhor chegou a gritar com o diretor, perguntando o que ele estava pensando de adaptar o *Elixir* para “esse negócio de sexo, que já acabou!” No que Antonio Pedro se divertiu, dizendo que “não havia acabado para ele”.

O público de ópera é que é conservador. É difícil fazer algo muito diferente. Eles são muito exigentes e às vezes parece que querem as coisas naquele formato ao qual estão acostumados. Mas era engraçado. Quando acabava o espetáculo, abria a cortina e éramos

aplaudidos um por um. Mas quando chegava a vez do Antonio Pedro, ele falava "Lá vou eu. Preparem-se para a vaia!" E o público gritava muito, vaiando. Aí ele saía dizendo: "vamos ver se amanhã será maior". E todas as noites isso se repetia. Nós ríamos muito.⁹⁵

Se buscarmos os semióticos, lembramos que é necessário um repertório adequado, específico para ler a obra, quando se trata de questões de significação. É importante analisar o que sustenta o objeto: sua aparência, seu contexto, sua finalidade. A intenção era chocar na aparência, trazer um contexto de ironia em relação a toda uma enganação que precisava ser revelada (o elixir do amor que não passava de um vinho barato), com a finalidade de provocar mudanças e chacoalhar o espectador.

Vale lembrar que, no caso do figurino, poderia se dizer que todo ator acaba por ser co-autor, pois ele atualiza a obra, gerando um outro modo de relê-la. Ao analisar uma obra teatral somente por imagens estáticas e relatos, perde-se este elemento constitutivo e fundamental ao objeto de reflexão.

Muitas vezes me perguntaram qual é meu método de trabalho: não tenho método, talvez a minha maneira de trabalhar seja a soma de vários sistemas assimilados e digeridos para depois reaparecerem, informadores indiretos de minha atividade. Cada espetáculo pede um sistema, cada texto exige uma postura crítica, cada ator determina um comportamento. Nada pior do que ter um sistema de trabalho, pois ele levará inevitavelmente a uma rotina que, como tal, só poderá ser negativa.⁹⁶

Como o próprio Gianni diz, dependendo de cada espetáculo, a metodologia de criação utilizada pelo profissional criador pode ser uma. No caso do teatro lírico, a troca com o "cantor-ator" é muito mais sutil.

A primeira vez que vi um trabalho de Gianni já comecei a admirá-lo. Foi com *Il Campanello*, em 1976, no Teatro Municipal de Niterói. Desde então, acompanhei seu trabalho. Trabalhamos várias vezes juntos. Na minha estréia, em *Salvator Rosa*, onde eu fazia um menino, ele me ajudou muito. Desde abrindo meus olhos para o que eu tinha que prestar atenção na rua (aos meninos) como aos momentos do espetáculo nos quais eu podia ser mais ou menos dirigida. Gianni sempre foi um *gentleman* e ouvia muito o elenco. Sua sensibilidade para chegar no cantor e perguntar quando podia fazer

⁹⁵ Ruth Staerke em depoimento à autora da dissertação, em novembro de 2007.

⁹⁶ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996, p.210.

tal ou tal coisa... Porque o cantor é muito diferente do ator. Na ópera tem a música que exige muito, um diretor, que é o maestro, que está ali te guiando, ou seja, a música é muito forte e é necessário que em certos momentos pare tudo para que o cantor só consiga cantar bem a sua ária. Mas Gianni, como diretor, chegava e perguntava: "Aqui podemos fazer alguma coisa?" e eu falava "aqui não" ou "aqui pode fazer o que quiser comigo".⁹⁷

Parece ser o que Gianni fazia a cada trabalho: a cada montagem, adaptar-se às condições de criação e aos personagens envolvidos no conjunto criativo, além da percepção do local onde o espetáculo seria representado. Em relação a esta ópera analisada, a primeira montagem de *Elixir de Amor*, no que se refere aos figurinos, parece ser uma tradução da versão original para uma aldeia basca. O diferencial fica mais por conta dos cenários, que reduzem a cena e valoriza os cantores. A segunda versão, já no Brasil, pode ser considerada uma transcrição, com originalidade no deboche e no colorido da linguagem inocente e infantil. Já a terceira versão seria uma recriação, pois totalmente nova e original. A montagem de 1983, no Rio de Janeiro, parece ter sido a mais rica devido às suas experiências anteriores. Nesta, ele teve a chance de experimentar uma recodificação.

Quê fazer? Vou recolhendo, selecionando e jogando fora o que não me parece ser interessante, indiferente aos gritos de protesto, às reclamações e aos insultos, lavando minhas mãos de qualquer responsabilidade, recusando-me a olhar no espelho do passado: não tenho passado nem quero ter, meu tempo é o presente indicativo e nele eu me mexo à vontade pois foge rápido me projetando constantemente num futuro próximo que já, sendo formulado, é passado remoto.⁹⁸

⁹⁷ Ruth Staerke em depoimento à autora da dissertação, em novembro de 2007.

⁹⁸ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p. 20.

CONCLUSÃO

(Arremate)

O renomado crítico teatral Décio de Almeida Prado ao realizar a crítica para a montagem de *O Canto da Cotovia* – primeira direção, cenário e iluminação de Gianni no Brasil – cita como ideal para a criação cenográfica que esta nasça no mesmo instante que a encenação, não sobrepondo a cena. Importante destacar a dificuldade de se trabalhar com esta metodologia no teatro lírico, ao qual pertencem as encenações analisadas no capítulo anterior, nas quais Gianni assume diferentes funções, apesar de sempre responsável pela cenografia.

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, 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, em conjunto, um desenho único.

Gianni Ratto, esplêndido cenógrafo como é, não cometeu 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 determinado, mas um espaço cênico concebido especialmente para fazer funcionar a peça, permitindo-lhe maior mobilidade plástica e cênica. É um cenário (...) que não compete em importância com o texto, servindo-lhe antes de suporte. A cor é uma só e neutra, fazendo às vezes de pano de fundo para a beleza cromática das vestimentas. Essas, de autoria de Luciana Petruccelli, incumbem-se de animar visualmente o palco, povoando-o de todas 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. ⁹⁹

Como afirmamos, por meio desta pesquisa, há uma tentativa de descobrir se Gianni Ratto tinha um método, mesmo que ele dissesse não possuir um. Um ensaio para entender qual o pensamento envolvido em seus "sistemas de trabalho", exercitar uma investida na possibilidade de recriar uma arte que somente se concretiza no final, com o movimento.

Muitas vezes me perguntaram qual é meu método de trabalho: não tenho método, talvez a minha maneira de trabalhar seja a soma de vários sistemas assimilados e digeridos para depois reaparecerem, informadores indiretos de minha atividade. Cada espetáculo pede um sistema, cada texto exige uma postura crítica, cada ator determina

⁹⁹ PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. SP: Perspectiva, 2001, p. 228-230.

um comportamento. Nada pior do que ter um sistema de trabalho, pois ele levará inevitavelmente a uma rotina que, como tal, só poderá ser negativa.¹⁰⁰

Foi possível perceber, ao longo desta análise da trajetória de Gianni Ratto na indumentária, que seus desenhos não evoluíram em técnica, na representação dos traços. Apesar de já ser possuidor de uma técnica apurada, ele demonstrou uma certa acomodação e conforto na elaboração de croquis de figurinos, que não são perceptíveis na sua criação de croquis de cenários, que podem ser vistos em seus livros e registros de trabalho, nos quais se registra uma mudança gráfica. No entanto, ainda assim, é notável o cuidado e o gosto dele para com o elemento cênico vestuário. E interessante perceber que sua linha de direção, no estudo da montagem nos trabalhos de mesa, aprofundando cada assunto através do trabalho textual, também se refletia nos seus figurinos.

Ele trazia primeiro uma informação monstruosa sobre o autor, o estilo, a época, tudo o que significava o texto. Era empolgante. Esse negócio da famosa leitura de mesa, no caso do Ratto, era a coisa mais gostosa do mundo. (...) A gente trabalhava tanto o sentido psicológico, as relações, tudo o que o personagem tinha, a gente falava até dos gestos que iam surgir. Quando você levantava, era rápido, ele levava mais tempo na mesa.¹⁰¹

Desta mesma forma parece ter sido seu trabalho na criação da indumentária. Pesquisava, buscava estilos, imagens, referências, para aí sim mostrar aos seus companheiros de trabalho como executar. Desde as figurinistas até às costureiras. Gianni Ratto era um pesquisador. Seus livros são documentos vivos de seu trabalho, em especial o *Antitratado de Cenografia*, no qual passeia por variadas formas da história da construção cênica. A partir da pesquisa de base, ele colocava em prática sua criatividade. Um exemplo são os figurinos que criou para um espetáculo dirigido por Kiko Jaegg, chamado *Aula de Teatro*. Ali, ele colocou as personagens clássicas da história do teatro (figura 1).

¹⁰⁰ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996, p. 210.

¹⁰¹ Sérgio Britto In BRANDÃO, Tânia. *A máquina de repetir e a fábrica de estrelas: Teatro dos Sete*. RJ: 7Letras, 2002, p. 123.



Figura 1 - Figurinos para personagens clássicos da história do teatro: Hamlet, Molière e trajes da Idade Média (AGR).

Porém, entre seus desenhos para este espetáculo, que começava com os gregos e deveria passar por todas as fases da história do teatro, foi inserida uma conotação sexual (figura 2). Um personagem de Lisístrata completamente nu; um Aauto com um pênis gigante que chega a levantar seu manto; uma túnica-capa branca atalhada com uma meia-calça de balé vermelha por baixo, a qual também deixa transparecer um pênis gigante por dentro; dois velhos em roupas de cânhamo esfiapado, com meias-calças bronze e prata, com “pau pendurado preso na meia-calça”, como ele descreve; e uma personagem grega com roupa transparente turquesa e seu seio direito à mostra



Figura 2 – Croquis de Gianni Ratto para o espetáculo *Aula de Teatro* (AGR).

O interessante é que este espetáculo era direcionado para escolas, como uma verdadeira aula de teatro. Fica a dúvida se eles foram realmente confeccionados da forma com a qual se apresentam nos desenhos acima. Ou mesmo, qual foi a resposta das escolas em relação a esta “didática”. Os alunos, com certeza devem ter se divertido bastante.

Este exemplo serve para ilustrar como Gianni foi ganhando expressividade ao longo do tempo a partir de uma segurança dramática adquirida de forma muito vigorosa. Não importa que seus desenhos muitas vezes parecessem linhas de lápis passadas por cima do papel vegetal, tomando como modelo um corpo ou uma forma já existente em um livro, como o exemplo dos seus figurinos para o espetáculo *Descobrimento do Brasil* (figura 3), totalmente inspirados nas aquarelas de José Wash Rodrigues (figura 4), referencial para pesquisadores que se dedicam ao estudo da indumentária militar brasileira.



Figura 3 - Croquis de Gianni Ratto, que seguem a mesma seqüência apresentada na aquarela de José Wash Rodrigues, porém alterando algumas das tonalidades do original (AGR).



Figura 4 - In RODRIGUES, José Wash. *Uniformes do Exército Brasileiro 1730-1922*. Paris, p.22.

Mas o que importa era a idéia que colocava em cima dessa base e as informações somadas a elas de forma quase didática, preparando quem estava ao seu lado, conforme tantos depoimentos que tivemos.

Sempre o considereirei (*Gianni*) um gênio do teatro. E ele trouxe muitas coisas maravilhosas e criou muitos diretores jovens. Ele criou uma escola, ajudou... não é que ele criou, ele ajudou a criar uma escola aqui. A mulher dele (*Luciana Petrucelli*) ajudou a criar uma escola de figurinos aqui também. Quantos cenógrafos aprenderam com ele, diretores, atores, figurinistas...¹⁰²

Escola que Gianni Ratto ajudou a criar não só na prática do trabalho diário, como na preocupação constante com o debate e a formação não só do profissional, como também do público. Tão logo chegou no Brasil, Gianni assumiu a função de superintendente do Departamento de Teatro do Museu de Arte de São Paulo e elaborou uma série de programações.

Previu que o dito Departamento não se restringirá a fazer conferências sobre aqueles e outros pioneiros do teatro moderno, a expor maquetes e projetos daqueles cenaristas, ou ler e criticar peças daqueles autores. E sim a efetuar cursos também práticos e eficientes sobre todos os aspectos do complexo teatral.¹⁰³

Em 1958, Gianni Ratto e Luciana Petrucelli passaram um ano na Bahia (Petrucelli ficou por dois anos), convidado pelo diretor Martim Gonçalves, para dar aulas na Escola de Teatro da Universidade, fazendo parte do projeto do Reitor Edgard Santos.

A Escola, por seus alunos, me deu as maiores alegrias (...) uma escola de primeiríssima categoria, onde todas as disciplinas necessárias à formação de atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e técnicos estavam contempladas e ministradas por pessoas competentes e abalizadas.¹⁰⁴

Gianni continuaria tentando colocar em exercício esta didática sempre que possível. Uma de suas maiores frustrações foi a derrocada do Teatro Novo, onde montou *Ralé*, em 1968, e no qual colocava em prática o desejo de ter uma companhia teatral destinada a representar exclusivamente autores brasileiros. Mas ele aproveitou esta experiência para realizar atividades teóricas e práticas que ocupassem o teatro

¹⁰² Maria Della Costa, em entrevista à autora, em sua residência, em Paraty, em abril de 2008.

¹⁰³ *A maquilagem através da história*. In Revista Habitat. Mai./jun.-1954., n.16, p.66.

¹⁰⁴ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p.138.

da manhã até meia-noite, com cursos de cultura musical, de história da arte, de história do teatro etc.

Mas, de qualquer forma, Gianni insistia em não ser chamado de "mestre".

Como todas as definições que não definem nada, a palavra "maestro" sempre me irritou ou despertou meu senso do ridículo. Normalmente "maestro" é atribuição dos compositores, dos regentes de orquestra e de coro mas, por ilação, nos teatros líricos "maestro" é o diretor do espetáculo, o cenógrafo, o figurinista ou qualquer pessoa que, eventualmente, poderia sê-lo (assim como a qualificação de "doutor" com a qual nos gratificam quando entramos, bem-arrumados ou vestidos de branco, em qualquer repartição pública ou ambulatório periférico).

Gostaria de ser um "mestre". Quando um carpinteiro me chama de mestre sinto-me orgulhoso porque sinto na definição o reconhecimento de minha capacidade profissional e não a inútil bajulação de um contínuo ou de um arrumador de estantes de orquestra.

(...)

Quando estudava artes plásticas, o ensino da história da arte limitava-se à pintura, à escultura e à arquitetura, quase não dando margem para as artes consideradas menores: mobiliário, moda, cerâmica, jóias, ourivesaria. Nunca tomamos conhecimento das técnicas de gravura, somente sendo informados de que determinados artistas tinham dedicado uma certa atenção à xilogravura, à água-forte, à litografia. As pirâmides tinham sido construídas por escravos, as catedrais góticas por pedreiros especializados (em quê?) sem nos dizer que existiam corporações que dividiam por grupos de habilidade pedreiros que eram verdadeiros mestres em seu setor: os grandes mestres anônimos. A história da sociedade era substituída pela anedótica das guerras e das conquistas e os processos econômicos dos países em constante briga com a religião, as convenções e as dúvidas políticas, pelo folclore das frases categóricas. Mas os processos, por exemplo, que acompanharam as transformações da linguagem estética nunca foram explicados. Evidentemente, quem quisesse, mais tarde, poderia procurar as respostas necessárias às perguntas prementes.

105

O problema de Gianni, como iniciado na breve reflexão da introdução, era com a prepotência do significado da palavra para alguns. No entanto, inútil é ficar em busca de novos termos quando podemos simplesmente usá-lo de forma correta, quando, por exemplo, Gianni exemplifica os pedreiros como "verdadeiros mestres em seu setor: os grandes mestres anônimos". Provavelmente o que provocava seu

¹⁰⁵ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p. 259-260.

desgosto era a idolatria de “puxa-saquismo”, de desejo de “repetir o mentor” que muitas vezes se cria com o termo. Porém, seu exemplo de “maestria” era revelado também na intimidade, como comenta a soprano Ruth Staerke:

Gianni sempre foi muito atencioso, dedicado, em todas as funções. Sempre respeitou muito o cantor e era um verdadeiro mestre para todos. A Tatiana Memória, que era mulher dele na época – conversávamos muito – me dizia o quanto tinha aprendido com ele. Não só em termos pessoais, mas em tudo. Me dizia o quanto Gianni era um verdadeiro mestre. Eu concordo com a Tatiana.¹⁰⁶

O próprio Gianni revelou, em uma entrevista concedida no ano de 1979, que nem sempre lhe preocupava o resultado final de um trabalho, se era bom ou ruim, mas sim a experiência, a idéia de desenvolvimento. A verdadeira lição que deixa na história do teatro é o seu interesse na realização contínua, em não pensar no processo isolado, e sim na relação que cada um dos trabalhos tem com o anterior. Refletindo sobre as oportunidades de releituras que podem surgir adiante. Sua vivência mostra um teatro vivo, sendo experimentado. Mesmo que, na área da indumentária, sem muitas experimentações vanguardistas, sua base formativa, não só pessoal, mas principalmente junto ao grupo do Piccolo, veio muito a influenciar sua postura ao longo da vida profissional.

O riquíssimo arquivo do Piccolo Teatro compreende cerca de mil croquis de cenários e figurinos que modificam todas as vozes da tradição figurativa: delineia-se uma história do espetáculo ao longo de quarenta anos que é a história e tendência da cenografia e do figurino, além da história da direção. A característica fundamental é a linha histórico-poética que, movendo-se desde a cena pictórica, chega a uma cenografia construída em relação aos atores e seus movimentos, até se tornar parte integrante do espetáculo ou símbolo disso, em uma participação e revisão crítica do texto empenhada em descobrir sua conexão com a realidade atual sem trair a essência espiritual e humana. Vai do cenário de três portas da tragédia grega (Ratto em *Elettra*) até a perspectiva linear do renascimento (Coltellacci para *La bisbetica domata*), até a estrutura elisabetana para *Ricardo II* (Ratto) e *Macbeth* (Zuffi). O cenário seiscentista com perspectivas teatrais nos bastidores e telões é retomado em *Il misantropo* de Molière (Coltellacci) e *Il Corvo* (Ratto), enquanto os maquinários barrocos eram estudados por Damiani para a segunda edição da *Tempestade* shakespeariana. Do naturalismo russo do Teatro de Moscou passando pela cenografia expressionista para *La morte di Danton* e *Oplà, noi viviamo* (Ratto) com o teatro de Brecht e o conhecimento e aprofundamento das encenações do Berliner

¹⁰⁶ Ruth Staerke, em depoimento à autora, em novembro de 2007.

Ensemble, a cena épica emprega telões e projeções didaticamente até a formação daqueles laboratórios de construtores, maquinistas, pintores e figurinistas que mostram, a cada espetáculo, a marca inconfundível do Piccolo.¹⁰⁷

No assunto figurino, vimos ao longo desta pesquisa, que Gianni fez uso da releitura em vários de seus trabalhos. Não só uma releitura da história e de suas pesquisas nos livros, mas uma reutilização de elementos criados ao longo de sua própria trajetória, que ganhavam, a cada diferente montagem e equipe de trabalho, novos significados. Sua postura crítica era considerada por ele indispensável, mesmo que muitas vezes esta “postura crítica objetiva” nem sempre fosse válida, já que, por ter consciência de seu potencial técnico, se deixava arrastar e convencer por resultados meramente virtuosísticos.¹⁰⁸

O próprio Gianni dizia que “o teatro é feito de equívocos e é deles que muitas vezes surgem os melhores resultados”. Soluções cênicas de improviso, principalmente quando na opção de um esvaziamento da cena, podiam ser as acertadas. Ao comentar sobre uma direção da ópera *Don Giovanni*, que realizou para o Teatro São Carlos de Lisboa, na qual “por questões de sobrevivência de um lado e de respeito (errado) de outro”, tinha aceito uma cenografia que não condizia com sua montagem, Gianni lembra da montagem de *Norma*, em São Paulo:

Tinha cometido o mesmo erro (embora por uma premência de tempo que não tinha me permitido tomar uma decisão adequada) com a montagem de *Norma* de Bellini, da qual cenários e figurinos tinham chegado, em cima da hora, do Rio de Janeiro; deveria tê-los recusado: a produção carioca fornecia roupas – cujos tecidos deveriam ter sido cânhamo, juta ou lã grossa – executadas por específicas exigências do figurinista e cenógrafo do qual prefiro omitir o nome, em seda, cetim e outros tecidos preciosos.¹⁰⁹

Tomar esta decisão na hora certa envolve múltiplos fatores e um conhecimento que vai se adquirindo na prática. E também um desapego que muitas vezes Gianni não teve, o que gerou espetáculos inadequados visualmente, ou até “pobres” de interpretação, como é o caso de seus figurinos para *Wozzeck*, no qual a força cênica

¹⁰⁷ GLI SPAZI DELL’INCANTO (Bozzetti e figurini del Piccolo Teatro: 1947-1987). Milano: Edizione Amilcare Pizzi, 1987, p. 22-23. (Tradução da autora)

¹⁰⁸ conforme Gianni in RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p. 211.

¹⁰⁹ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p. 84.

do desenho era muito mais dramática e expressiva do que o figurino realizado (figura 5).



Figura 5 – Croqui para figurino da personagem da ópera *Wozzeck*, e foto de *Wozzeck*, no Theatro Municipal de São Paulo, em 1982.

Uma conclusão é certa no processo de trabalho de Gianni Ratto: tenha método ou não para iniciar sua criação, é visível que se dava, como ele mesmo dizia: “usando a técnica como suporte da obra e não o contrário”. É certo que esse criar acontecia a partir das várias vozes que trabalham para elaborar um espetáculo teatral. Fosse ele diretor ou não, figurinista ou não, os elementos cênicos estavam sempre procurando estar em harmonia com o projeto do espetáculo, fosse ele bom ou não, harmonioso ou com uma equipe problemática, a linguagem transparece no trabalho.

É o próprio Gianni Ratto, ao discorrer sobre seu trabalho como diretor e sua relação com os atores na criação do espetáculo, que resume a “trajetória do seu método”:

De vez em quando olho para mim, para o meu trabalho, procuro entender meu comportamento que nunca é preconcebido. Já houve um período no qual tudo o que eu fazia no campo de minha atividade teatral era cuidadosamente planejado: marcações, gestos, entonações e eu exigia uma disciplinada execução do que eu propunha e queria. Demorei para entender que a colaboração é o resultado de um entrosamento de idéias e intenções, e que por ser o teatro uma arte coletiva (embora constantemente ameaçada pelo individualismo) requer uma atuação múltipla e não uma imposição unilateral. (...) eu dirigia como desenhava, partindo de um borrão que ia burilando cada vez mais até chegar ao que eu considerava definitivamente bom: uma opinião subjetiva, portanto, sujeita a todo tipo de equívocos e distorções.

(...) Não acredito num diretor que não saiba dirigir atores, mas acredito mais num diretor que saiba informar, esclarecer, infiltrando-

se no subconsciente do ator para levá-lo a conquistas inesperadas, dando a ele a sensação de lá ter chegado sozinho.¹¹⁰

Gianni deixa aqui a sua lição:

a cada nova encenação,
iniciar com um borrão.
Ir burilando,
entrosando,
aperfeiçoando...
até chegar ao ponto.

Parece uma receita, mas importante lembrar que este era o porquê de não ter método. Saber que a medida da pitada varia de mão em mão. O segredo da arte da criação de uma indumentária cênica estava guardado a sete chaves e aqui se revela: teatro é vida. Assim, é preciso ter maleabilidade na criação.

¹¹⁰ RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. SP: Hucitec, 1996, p. 207-208.

ANEXOS

ANEXO 1.1. CURRÍCULO DE FIGURINOS CRIADOS POR GIANNI RATTO, em ordem cronológica.**(em grifo nosso, os que possuem imagens)**

FIGURINISTA Gianni Ratto	DATA	ESPETÁCULO (IMAGENS DE 34)	AUTOR	GIANNI RATTO (além do fig.)	DIR. / OBS.	TEATRO	LOCAL
	1942	La Scuola di Campagna				?	ITÁLIA
LÍRICO	1945	Bolero de Ravel				?	ITÁLIA
	1946	Electra e os Fantasmas	Eugene O'Neill	+ cen.	Cia Benassi-Torrieri	Milão	ITALIA
	30/08/1946	Dietro con il Pallazzo			Mario Landi	T. del Parco	ITÁLIA
	15/12/1946	Desiderio Sotto Gli Olmi	Eugene O'Neill	+ cen.		T. Odeon	ITÁLIA
	1946	Calígula				T. Odeon	ITÁLIA
	1946	Longa Viagem Dentro da Noite				T. Odeon	ITÁLIA
LÍRICO	06/03/1947	La Traviata	Giuseppe Verdi	+ cen.	Giorgio Strehler	Maggio Musicale Fiorentino – T. Scala	ITÁLIA
	1947	L'Uragano				T. Piccolo	ITÁLIA
	07/06/1949	Assedio di Corinto				Maggio Musicale Fiorentino – T. Scala	ITÁLIA
BALÉ	1950	Pulcinella				T. Scala	ITÁLIA
BALÉ	1951	Marsia				T. Scala	ITÁLIA
BALÉ	1951	El Amor Brujo	Manuel de Falla			T. de Opera di Roma	ITÁLIA
	12/1955	A Ilha dos Papagaios	Sérgio Tofano	+ dir.		T. Popular de Arte	SP
	05-03-1958	O Santo e a Porca	Ariano Suassuna	+ cen.	Ziembinski	T. Cacilda Becker	RJ
	15-05-1958	Jornada de um Longo Dia para Dentro da Noite	Eugene O'Neill	+ cen.	Ziembinski	T. Cacilda Becker	RJ
	1960	Gata em Teto de Zinco Quente	T. Williams	+ cen.	Kiko Jaz	T. Jardel Filho	SP
LÍRICO	13-09-1962	Il Dibuk	Mus: Lodovico Roola / Libr.:Renato Simoni	+ dir. / cen. / ilum.	Reg.: Nino Stinlo	T. Municipal	RJ
	15-04-1963	César e Cleópatra	Bernard Shaw	+ cen.	Ziembinski	T. Cacilda Becker	SP
LÍRICO	03-1964	Werther	Massenet	+ dir. / cen. / ilum.		T. Sodré - Montevideo	UR
	23-09-1966	O Santo Inquirito	Dias Gomes	+ cen.	Ziembinski	T. Jovem	RJ
LÍRICO	1967	Tosca				T. Municipal	RJ

LÍRICO	1967	Pagliacci				T. Municipal	RJ
INFANTIL	06-12-1968	O Pequeno Príncipe	Antoine de Saint-Exupéry	+ dir./cen./ ilum.		T. Novo	RJ
	04-09-1969	Ubú-Rei	Alfred Jarry	+ dir. desenhos GR fig:Pedro Touron	Marionetes: Ilu Krugli Musica Cecília Condi	T. Maison de France	RJ
LÍRICO	23-10-1971	Elixir de Amor	Mus: Gaetano Donizetti / Libr.: Felice Romani	+ dir. / cen.	Reg.: Diogo Pacheco	T. Municipal	SP
	16-10-1972	A Grande Imprecação Diante dos Muros da Cidade	Tankred Dorst	+ dir./cen./ ilum.		T. São Pedro	SP
	03-1973	Frank V	Friedrich Dürrenmatt	+ cen.	Fernando Peixoto	T. São Pedro	SP
	1973	Caminho de Volta	Consuelo de Castro	+ cen.	Fernando Peixoto	T. Aliança Francesa	SP
	1974	Um Bonde Chamado Desejo	Tennessee Williams	+ cen.	Kiko Jaz Ilum.: Abel Kopanski	T. Anchieta	SP
	1974	O Jogo do Poder Segundo Shakespeare	Carlos Queiroz Telles	+ dir./cen./ ilum.		T. Aliança Francesa	SP
	1975	Ricardo III	William Shakespeare	+ cen./ adereços	Antunes Filho	T. Mun. de Campinas	SP
LÍRICO	1976	Il Tabajo		+ cen. / ilum.		T. João Caetano	RJ
LÍRICO	1976	Gianni Schichi	Puccini	+ cen. / ilum.		T. João Caetano	RJ
	09-1976	Ponto de Partida	Gianfrancesco Guarnieri	+ cen.	Fernando Peixoto	T. TAIB	SP
	1977	Delírio Tropical	Stanislaw Witkiewicz	+ cen.	Emílio de Biasi Ilum.: Abel Kopanski	T. FAAP	SP
	1977	Pequenos Burgueses	Máximo Gorki	+ cen.	Renato Borgui	T. TAIB	SP
	1977	Os Saltimbancos	Chico Buarque	+ cen.	Silney Siqueira	TUCA	SP
LÍRICO	09-09-1977	Salvator Rosa	Mus: Carlos Gomes / Libr.: A. Ghislanzoni	+ dir. / cen.	Reg.: Simon Blech	T. Municipal	SP
	1978	Murro em Ponta de Faca	Augusto Boal	+ cen.	Paulo José	Cia. Othon Bastos	SP
	1978	Caixa de Sombras	Michael Cristofer	+ cen.	Emílio di Biasi		SP
	1978	Gata em Teto de Zinco	Tennessee Williams	+ cen. / ilum.	Kiko Jaz	T. Brigadeiro	SP

		Quente					
	1978	O Grande Amor de Nossas Vidas	Consuelo de Castro	+ dir./ cen. /ilum.		T. Paiol	SP
	1979	Lola Moreno	Bráulio Pedroso	+ cen.	Antonio Pedro / Reg.: John Neschling	T. Mesbla	RJ
LÍRICO	1979	Cavalleria Rusticana	Mascagni	+ dir. / cen. / ilum.		T. Municipal	RJ
LÍRICO	1979	Pagliacci	Leoncavallo	+ dir. / cen. / ilum.		T. Municipal	RJ
LÍRICO	31-07-1979 21-09-1979 07-12-1979	Lo Schiavo	Mus.: Antonio Carlos Gomes / Libr.: A. Taunay e R. Paravicini	+ dir. / cen. / ilum.	Reg.: David Machado	T. Leopoldina de PA / T. Municipal / T. Sodré/Montevidéo	RS SP UR
LÍRICO	12-09-1980	Don Giovanni	Mus.: Mozart / Libr.: Lorenzo de Ponte	+ dir. / cen. / ilum.	Reg.: David Machado	T. Municipal	RJ
LÍRICO	1981 1983 08-1988	O Barbeiro de Sevilha	Rossini	+ dir. / cen. / ilum.	Reg.: Romano Gandolfi e Roberto Duarte	T. Municipal	RJ
LÍRICO	1981	Suor Angelica	Puccini	+ dir. / cen. / ilum.	Reg.: Túlio Colaciopo	T. Municipal	SP
LÍRICO	07-07-1982	A Flauta Mágica	Mus.: Mozart / Libr.: Emanuel Schikaneder e Carl Ludwig Giesecke	+ dir. / cen. / ilum.	Reg.: Giogy Fischer	T. Municipal	RJ
LÍRICO	05-12-1982	Wozzeck	Alban Berg	+ cen.	Reg.: Isaac Karabtchevsky Dir.: Fernando Peixoto	T. Municipal	SP
LÍRICO	1983	La Vida Breve	Manoel de Falla	+ cen.	dir.: Silney Siqueira	T. Municipal	SP
LÍRICO	1983	Carmina Burana	Carl Orff	+ cen.	dir.: Silney Siqueira	T. Municipal	SP
LÍRICO	21-10-1983	O Elixir de Amor	Mus.: Donizetti / libr.: Eugene Scribe	+ cen.	Reg.: John Neschling Dir.: Antonio Pedro	T. Municipal	RJ
INFANTIL	1990	Em Busca dos Bons Momentos	Paulo Pélico	+ cen. / ader.	Roberto Lage Dir.mus.: Julio Medaglia	T. Dias Gomes	SP
	11-1991	Lettice e Lotte	Peter Shaffer	+ cen. / ilum.	José Renato	TBC	SP

	26-06-1991	Lisístrata	Aristófanes	+ dir. / ader.		T. Célia Helena	SP
	03-1994	A Última Carta	Nicola Martin	+ dir. / cen. / ilum.		T. Centro Cultural	SP
	17-05-2002	Uma Vida no Teatro	David Mamet	+ cen.	Chico Medeiros	T. Ruth Escobar	SP
	2002	Selvagem como o Vento	Teresa Freire	+ cen. / ilum;	Denise Stoklos / Hugo Rojas	Casa de Cultura Laura Alvim	RJ
	06-2003	O Dia do Redentor	Bosco Brasil	+ ilum. / esp.cên.	Ariela Goldman	T. Sesc Copacabana	RJ
	09- 2004	Sábado, domingo e segunda	Eduardo di Filippo	+ cen. / ilum.	Marcelo Marchioro	T. das Artes	SP
	?	Aula de Teatro			Kiko Jaz		
	?	Descobrimento do Brasil					
	?	As Bodas de Fígaro	Beaumarchais	+ cen. / + dir.		T. São Pedro	SP

ANEXO1.2. CURRÍCULO DE GIANNI RATTO, por ordem alfabética de figurinistas.

FIGURINISTA	GIANNI RATTO	DATA	ESPETÁCULO	AUTOR	DIREÇÃO / OBS.	LOCAL	EST
ABY COHEN (1)	dir. / ilum.	03-1992 (+ cen.)	Senhoritas Q.D.	Cristina Bueno e Inês Viana		T. Mun. De Campinas	SP
ALCEU PENNA (1915-1980) (3)	dir.	12-1967	Isso Devia Ser Proibido	Bráulio Pedroso e Walmor Chagas	cen.: Cyro Del Nero	T. Copacabana	RJ
	dir./ilum.	1967	Mulher, esse Super-homem	Millor Fernandes Mús.: Júlio Medaglia	cen.: Cyro Del Nero cor.: Lennie Dalle /	T. Clara Nunes	RJ
ALFREDO MESQUITA (1)	dir.	19-09-1956	O Demônio Familiar	José de Alencar		EAD	SP
AUGUSTO FRANCISCO (2)	dir. / ilum.	05-03-1982 (+ cen.)	Desencontros Clandestinos	Neil Simon		T. A Hebraica	SP
	dir. /ilum.	07-1993 (+ cen.)	O Mambembe	Arthur Azevedo	Mus: Eduardo Seincman	T. TUSP	SP
BELLÁ PAES LEME (7)	+ dir. / cen. / ilum.	1960 APCA	A Menina das Nuvens (Lírico)	Mús.: Heitor Villa-Lobos / Lucia Benedeti	Reg.: Morelembaum	T. Municipal	RJ
	dir./cen./ilum.	1960 APCA	O Descobrimento do Brasil (Balé)	Heitor Villa-Lobos	Reg.: Aldo Bocchino Cor.: Circe Amado	T. Municipal	RJ
(dúvida)	dir./cen./ilum.	19-09-1961	Apague meu Spotlight	Jocy de Oliveira	Reg: Eleazar de Carvalho	T. Municipal	RJ
	trad./dir./cen./ilum.	09-05-1962	O Homem, a Besta e a Virtude	Luigi Pirandello	(c/ Teatro dos Sete)	Teatro Copacabana?	RJ
	dir	1962	Falstaff	Verdi / Shakespeare		Teatro Municipal	RJ
	dir.	1965(+ cen.) Prêmio Melhores fig. do ano	Auto da Alma	Gil Vicente		T. do Conservatório	RJ
	dir./cen./ilum.	1967	Rastro Atrás	Jorge Andrade		T. Nac. de Comédia	RJ
	argumento / dir./cen./ilum.	31-10-1970	As Criaturas de Prometeu (Balé)	Beethoven	Reg.: Mario Tavares	T. Municipal	RJ

CARLOS BASTOS (1)	cen.	1955	Diálogo das Carmelitas	Bernanos	Flamínio Bollini	T. Copacabana	RJ
FABIO NAMATAME (2)	dir. / cen. / ilum.	17-10-1996	Morus e Seus Carrasco	Renato Gabrielli	Mus.: Oliviero Pluriano	T. Ruth Escobar	SP
	dir. / cen. / ilum.	17-04-1998	Vermouth	Aimar Labaki	Dir.mus: Aline Meyer Prep.corp.: Ariela Goldman	T. Itália	SP
FERNANDO AZEVEDO (1)	cen.	09-1973	Dr. Fausto da Silva	Paulo Pontes	Flavio Rangel	T. Gláucio Gil	RJ
GUILHERME GUIMARÃES (1)	Cen.- ilum. c/ Kiko Jaz	06-04-1987 24-04-1987	Os Amores de Tennessee Williams	Paulo Wolff	Kiko Jaz	T. Mun. De Santos T. Maksoud Plaza	SP SP
JOEL DE CARVALHO (1)	ilum.	31-05-1972	Por Mares Nunca Dantes Navegados	Afonso Grisoli e Tite de Lemos	Afonso Grisoli	T. Municipal	RJ
KALMA MURTINHO (24)	dir./cen./ilum.	04-04-1957	Nossa Vida com Papai	H.Lindsay e Russel Crouse		TBC	SP
	cen./dir:	1957	O Telescópio	Jorge Andrade	Paulo Francis	T. Nac.de Comédia	RJ
	cen/ilum	1957	Jogos de Crianças	João Bethencourt	João Bethencourt	T. Nac. de Comédia	RJ
	dir.	1957	Pedro Mico	Antonio Callado			RJ
	dir./cen./ilum.	1963	Com a Pulga Atrás da Orelha	G. Feydeau		T. Ginástico	RJ
	dir./cen./ilum.	1962	Mirandolina	Carlo Goldoni	No livro do Teatro dos Sete, consta Marie Louise Nery	T. Ginástico	RJ
	dir./cen./ilum.	28-07-1964	A Dama do Maxim's	G. Feydeau		T. Maison de France	RJ
	cen.	20-06-1974	Pippin	Roger O. Hirson e Stephen Scharz	Flavio Rangel	T. Adolpho Bloch	RJ
	cen.	01-1975	O Atelier de Madame Zazá	G. Feydeau	José Renato	T. ???	RJ
	cen.	01-12-1975	Mumú, A Vaca Metafísica	Marcílio Soares	Flávio Rangel	T. Nac. De Comédia	RJ

	cen.	1976	Vivaldino, Criado de Dois Patrões	Carlo Goldoni	José Renato	T. Casa Grande	RJ
	cen.	11-03-1979	O Rei de Ramos	Dias Gomes	+ ilum.: Flávio Rangel	T. João Caetano	RJ
	dir./ cen./ilum.	25-09-1982	A Eterna Luta entre o Homem e a Mulher	Millor Fernandes	Acessórios: Marie Louise Nery e Pádua	T. Clara Nunes	RJ
	cen.	18-03-1982	Amadeus	Peter Schaffer	+ ilum.: Flávio Rangel	T. Adolfo Bloch	RJ
	cen. / ilum.	1982 / 1983	Hedda Gabler	Henrik Ibsen	Gilles Gwizder	T. Guairinha – Curitiba / T. Gláucio Gil	PR / RJ
	cen.	03-10-1983	Vargas	Dias Gomes e Ferreira Gullar	+ ilum.: Flávio Rangel	T. João Caetano	RJ
	cen.	25-05-1983	Piaff	Pam Gems	+ ilum.: Flávio Rangel	T. Ginástico	RJ
	dir./cen./ilum./trad.	22-09-1984	Com a Pulga Atrás da Orelha	G. Feydeau		T. Procópio Ferreira	SP
	cen.	22-03-1984	Freud no Distante País das Almas	Henry Denker	+ ilum.: Flávio Rangel	T. Clara Nunes	RJ
	cen.	15-05-1984	Negócios de Estado	Louis Verneuil	+ trad. e ilum.: Flávio Rangel	T. Hilton	SP
	cen.	25-02-1985	O que o Mordomo Viu	Joe Orton	+ trad. e ilum.: Flávio Rangel	T. Clara Nunes	RJ
	cen.	05-09-1986	Cyrano de Bergerac	Edmond Rostand	+ ilum.: Flávio Rangel / dir.mus.: Murilo Alvarenga	T. Cultura Artística	SP
	dir. /cen./ilum. trad (com Isabel Sobral	1986	Drácula	Hamilton Deane e John Balderston	Trilha sonora: Tunica	T. Procópio Ferreira	SP
	dir./cen./ilum.	1988	O Amante de Madame Vidal	Louis Verneuil		T. Hilton	SP
	cen.	15-08-1989	A Vida de Galileu	Bertold Brecht	Celso Nunes Ilum.: Aurélio de Simoni	T. Guairinha - Curitiba	PR
LEDA SENISE (1)	dir. / ilum.	21-10-1993	As Bruxas (Entre Mulheres)	Santiago Moncada	cen.: Renato Scripillitti	T. Sala São Luis	SP

LUCIANA PETRUCCELLI (10)	dir./cen./ilum.	10-1954	O Canto da Cotovia	Jean Anouilh	c/Maria Della Costa	Teatro Popular de Arte	SP
	dir./cen./ilum.	01-1955	Com a Pulga Atrás da Orelha	G. Feydeau		Teatro Popular de Arte	SP
	dir./cen./ilum.	06-05-1955	A Moratória	Jorge Andrade		Teatro Popular de Arte	SP
	cen.	10-06-1955	Mirandolina	Carlo Goldoni	Ruggero Jacobbi	Teatro Popular de Arte	SP
	dir./cen./ilum.	12-1955	A Ilha dos Papagaios	Sergio Tofano		Teatro Popular de Arte	SP
	dir./cen.	09-08-1956	Eurydice	Jean Anouilh		TBC	SP
	dir./cen./ilum.	09-1958	As Três Irmãs	A. Tchecov		T.Univ.da Bahia	BA
	dir./ilum.	11-1958	O Tesouro de Chica da Silva	Antonio Callado		T.Univ.da Bahia	BA
	dir./cen./ilum.	07-05-1960	A Profissão da Sra. Warren	Bernard Shaw		T. Copacabana	RJ
	dir./cen.	18-06-1955	Zazá (Lírico)	Leoncavallo		T. Municipal	RJ
LU MARION (1)	cen. - ilum. c/ Emilio di Biasi	1984	O Leito Nupcial	Jean de Hartog	Emílio di Biasi	T. FAAP	SP
MARIE LOUISE NERY (5)	dir./cen./ilum.	1961	Festival de Comédia (O Velho Ciumento / O Médico Volante / O Ciúme de um Pedestre)	Cervantes / Molière / Martins Pena)		T. Maison de France	RJ
	dir./cen./ilum.	21-10-1967	Peter Grimes (Lírico)	Mus: Benjamim Britten / Libr.: Montagu Slater	Reg.: Henrique Morelembaum	T. Municipal	RJ
assina com Dirceu Nery + acessórios	cen. e ilum.	04-1967	A Saída, Onde Fica a Saída	Antonio Carlos Fontoura, Armando Costa, Ferreira Gullar	João das Neves	T. Opinião	RJ
	dir./ilum.	20-12-1968	Dura Lex Sed Lex No CabeloSó Gumex	Oduvaldo Viana Filho	Cen.: Carlos Fontes	T. Mesbla	RJ
	cen.	11-06-1968	Convergências / Rhythmetron (Balé)	Marlos Nobre		T. Novo	RJ
(1) MIGUEL PAIVA	dir./cen./ilum.	23-10-1987	Ladrão que Rouba Ladrão	Dario Fo	Mus.: Claudio Saviotto	T. Glauce Rocha	RJ

(2) MILLOR FERNANDES	dir./ilum.	1957 (e cen.)	Guerras do Alecrim e da Manjerona	Antonio José as Silva – “o judeu”		T. Nac. de Comédia	RJ
	dir. / ilum.	06-1982	Vidigal, Memórias de um Sargento de Milícias	Millor Fernandes	Cen.: Dorloff Lopes Pereira da Silva Coreografia: Carlota Portela	T. João Caetano	RJ
NAPOLEÃO MONIZ FREIRE (1)	dir./cen./ilum.	12-11-1959	O Mambembe	Arthur Azevedo	Mús.: Assis Pacheco e Antonio Lopes	T. Municipal	RJ
	dir./cen./ilum.	1960	O Cristo Proclamado	Francisco Pereira da Silva		Teatro Copacabana	RJ
NINETTE VAN VOUHELEN (3)	cen.	22-09-1971	Abelardo e Heloísa	Ronald Millor	+ ilum.: Flavio Rangel	T. Paiol	SP
	dir./cen.	26-04-1972	Fígaro ou um Dia Muito Louco	Pierre C. de Beaumarchais	Ilum: Luis Marchi	T. São Pedro	SP
	cen.	10-03-1972	A Capital Federal	Arthur Azevedo	Flávio Rangel	T. Anchieta	SP
RENATO SCRIPILITTI (1)	dir. / ilum.	06-01-1993	Porca Miséria	Jandira Martini e Marcos Caruso	Trilha sonora: Túnica e Aline	T. Bibi Ferreira	SP
TATIANA MEMÓRIA (1)	dir./cen./ilum.	19-09-1969	Incidente em Vichy (Beco Sem Saída)	Arthur Miller		T. Princesa Isabel	RJ
TULIO COSTA (1)	cen.	13-10-1960	Boca de Ouro	Nelson Rodrigues	Ziembinski	T. Federação	SP
WALTER BACCI (4)	cen.	1964	Diário de Um Louco	Nicolas Gogol	Ivan de Albuquerque	T. Dulcina	RJ
+ acessórios	dir./cen.	1966	Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come	Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar		T. Opinião	RJ
	dir./cen./ilum.	1968	Ralé	Máximo Gorki		T. Novo	RJ
	dir./cen./ilum.	26-03-1980	Gota D'Água	Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Chico Buarque	Dir.mus: Murilo Alvarenga	T. de la Nacion – Ciudad de Mexico	ME

ANEXO 1.3. CURRÍCULO DE GIANNI RATTO, COM DÚVIDA DE FIGURINISTAS, EM ORDEM CRONOLÓGICA:

DÚVIDA de figurinista							
	dir./cen.	18-08-1956	O Médico Volante	Molière		EAD no T. João Caetano	SP
	dir.	26-11-1956	Jacques ou a Submissão	Eugene Ionesco		EAD no T. Leopoldo Fróes	SP
Aelson, Joselito e Delff (em <i>Viva o Rebolado</i>)	cen./ilum	09-08-1957 a 29-12-1957	É de Xurupito	L. Iglesias, W. Pinto, J. Maia e Max Nunes	Valter Pinto	Recreio	RJ
GIANNI (por A. Boal)	cen.	1959	A Valsa dos Toreadores	Jean Anouilh	Augusto Boal	T.de Arena	SP
	cen.	24-05-1960	Sangue no Domingo	Walter G. Durst	Ziembinski	T. Dulcina	RJ
	cen.	07-07-1961	O Beijo no Asfalto	Nelson Rodrigues	Fernando Torres	T. Ginástico	RJ
	cen.	1962	As Pequenas Raposas	Lílian Helman	João Augusto	T. Maison de France	RJ
	cen.	1962	Oba!	Carlos Machado (concepção)	Carlos Machado	T. Maison de France	RJ
Fig: Aelson ?	dir. e cen.	1962	Boa Noite, Bettina	Giovanni, Garinei e Kramer	Trad.: Jô Soares e Otelo Zeloni Reg.: George Kamza's	T. Record	SP
	dir.	1962	Auto da Festa de São Lourenço	Pe. José de Anchieta	C/ alunos do Conservatório	T. Nac. de Comédia	RJ
	Dir./ilum.	?	Pedro Mico	Antonio Callado	cen.: Oscar Niemeyer	T. Nac. de Comédia	RJ
	cen.	20-03-1969	O Marido de Conceição Saldanha	João Mohana	dir.: Ziembinski	T. Senador	RJ
	dir. e cen.	19-09-1969	Beco Sem Saída	Arthur Miller		T. Princesa Isabel	RJ
	dir. e cen.	18-03-1970	Odorico, o Bem Amado	Dias Gomes		T. Princesa Isabel	RJ
Fig.: Gláucia?	cen. e ilum.	1975	O Duelo	Bernardo Santareno	Roberto Vignati	T. Oficina	SP
	cen./ilum.	1975	Um Estranho Casal	Neil Simon	Jô Soares	T. Ipanema	RJ
	cen./ilum.	1975	Os Executivos	Mario Chaves		T. São Pedro	SP

	dir./cen./ilum.	1975	Gota D'Água	Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes, Chico Buarque		T. Tereza Raquel	RJ
	Dir. cen. Ilum.	1976	Il Campanello Amal ou Os Visitantes da Noite	Donizeti Gian Carlo Menotti		T. Mun. Niterói	RJ
	cen. e ilum.	1977	O Barbeiro de Nichteroy	Antonio Pedro e Flavio Santiago	Antonio Pedro		RJ
	cen.	1977	Sonata Sem Dó Para Três Executantes	Marcílio Moraes		T. Eugênio Kusnet	SP
	cen. e ilum.	1977	O Diário de Anne Frank	Francês Gouchich e Herbert Hachett	Antonio Mercado	T. Paiol	SP
	cen. e ilum.	1978	Caixa de Sombras	Michael Cristofer	Emilio de Biasi	T. FAAP	SP
Fig.: Arlindo Rodrigues ?	dir.	1978	Sargento de Milícias	Francisco Mignone		T. Mun. RJ	RJ
	espaço cênico	1978	Murro em Ponta de Faca	Augusto Boal	Augusto Boal	T. TAIB	SP
	cen.	1979	Um Rubi no Umbigo	Ferreira Gullar			
	?	1979	Com a Pulga Atrás da Orelha		C/ Osvaldo Loureiro e Zuka Salaberry	T. Bloch	RJ
	dir. e ilum.	13-10-1980	Sérgio Cardoso em Prosa e Verso			T. Sérgio Cardoso	SP
	dir. e ilum.	1981	A Venerável Madame Goneau	João Bethencourt	cen.: Cyro Del Nero	T. Paiol	SP
	Dir. / ilum.	16-10-1981	La Boheme		Cen; aldocalvo	TM	SP
	cen. / ilum.	1984	Oito Mulheres	?????	Kiko Jaz	T. Hilton	SP
	cen.	15-05-1984	Oh! Calcuttá!	Kenneth Tynan	Kiko Jaz Dir.mus.: Wandereley Martins	T. Brigadeiro	SP
	cen. / ilum. / fig.	12-1985	Louco Circo do Desejo	Consuelo de Castro	Vladimir Capella	T. Maksoud Plaza	SP
	trad. e fig. Cen: Luis Frugulli	1985	Sonho ou Talvez não	Luigi Pirandello	Marcia Abujanra	T. Igreja - atual T. Plinio Marcos	SP
	dir./cen./ilum.	14-03-1990	Uma Ilha para Três	A. Roussin	Mus: Murilo Alvarenga	T. Bibi Ferreira	SP

	espaço cênico e ilum.	04-02-1998	Entrevista	Fernando Moreira Salles	Maria Lúcia Pereira	T. Sesc Pompéia	SP
	cen. / ilum.	27-03-2000	O Acidente	Bosco Brasil	Ariela Goldman	T. Porão Centro Cultural	SP
	cen. / ilum.	30-11-2000	O Papagaio Verde	Arthur Schnitzler	Ariela Goldman	T. da EAD	SP
	cen. / ilum.	17-06-2001	Uma Vida no Teatro	Davis Mamet	Francisco Medeiros	T. M. Avaré	SP
	cen. / ilum.	05-2002	Selvagem como o Vento	Tereza Freire	Denise Stoklos e Hugo Rojas	Casa de Cultura Laura Alvim	RJ
	ilum.	2002	Novas Diretrizes em Tempos de Paz	Bosco Brasil	Ariela Goldman	Ágora	SP
	dir. e ilum.	04-10-1962 (+ cenário com Arlindo Rodrigues e Newton Sá)	Falstaff (Lírico)	Mus: Giuseppe Verdi / Libr.: Arrigo Boito	Reg.: Edoardo de Guarnieri	T. Municipal	RJ
	dir. e ilum.	02-12-1966	El Retablo de Maese Pedro (Lírico)	Manuel de Falla	Reg.: Isaac Karabtchevski Cen.: Ilo Krouli	Sala Cecília Meireles	RJ
	cen / ilum	1976	Il Tabarro (Lírico)	Mus: G.Puccini		T. João Caetano	RJ
	cen / ilum	1976	Gianni Schicchi (Lírico)	Mus: G.Puccini		T. João Caetano	RJ
	cen / ilum		Tosca (Lírico)	Mus: G.Puccini		T. Municipal	RJ
	dir. / cen / ilum.	1976	Il Campanello (Lírico)	Donizzetti		T. Municipal de Niterói	RJ
	dir. / cen / ilum.	1976	Amal ou Os Visitantes da Noite (Lírico)	Menotti		T. Municipal de Niterói	RJ
	dir.	1978	Sargento de Milícias (Lírico)	Francisco Mignone		T. Municipal	RJ
Aldo Calvo??	dir / ilum.	16-10-1981	La Boheme (Lírico)	Mus: G.Puccini / Libr.: Giuseppe Giacosa e Luigi Pelica	Reg.: Henrique Morelembaum Cen.: Aldo Calvo	T. Municipal	SP
	dir.	15-01-1984	Don Giovanni (Lírico)	Mozart / Lorenzo de Ponte	Reg.: John Neschling / Cen.: Dominik Hartman	T. Nac. de S. Carlos - Lisboa	PT

	dir.	07-07-1985	La Cenerentola (Lírico)	Rossini / Ferretti	Reg.: John Neschling Cen.: Alfredo Furiga	T. Nac. de S.Carlos - Lisboa	PT
Acervo Funarj	dir. / cen. / ilum.	12-03-1986	O Guarani (Lírico)	Carlos Gomes / Antonio Scabrini e Carlo D'Ormerille	Reg.: Roberto Duarte	T. Municipal	RJ
Acervo TM-SP	dir. / ilum.	23-07-1989	Norma (Lírico)	Bellini		T. Municipal	SP
	dir. / cen. / ilum.	08-1991	Don Giovanni (Lírico)	Mozart	Reg.: Morelembaum	T. Municipal	RJ
Tony Silveira	dir. / cen. / ilum.	20-11-1991 (rem.:08-92)	Rigoletto (Lírico)	Verdi / Franc. Maria Piave		T. Guaira - Curitiba	PR
Carmela Gross	cen. / ilum.	16-03-1992	A Queda da Casa de Uscher (Lírico)	Philip Glass / Arthur Yorinks	Reg.: Thomas Toscano Dir.: Harry Silvenstein	T. Sala São Luis	SP
Mª do Carmo Brandini	cen.	13-09-1996	Ópera do Café (Lírico)	Hans Joachin Kollreutter / Mario de Andrade	Reg.: Luis Gustavo Petri Dir.: Fernando Peixoto	T. Municipal de Santos	SP
Bea Feitler	cen.	25-04-1967	Dança em Quatro Instrumentos (Temporada de Margot Fonteyn e Nureyev)	Bach			
Julya Van Rogger		25-04-1967	Metastasis (Temporada de Margot Fonteyn e Nureyev)				
	cen. / ilum.	1973	Copelia	Delibes	Reg.: Henrique Morelembaum	T. Municipal	RJ
	cen. / ilum.		Um Ballet Americano		Coreografia: W.Bollar	T. Municipal	RJ

ANEXO 2. HISTÓRICOS DE ESPETÁCULOS ANALISADOS NO CAPÍTULO 2

1947 - La Traviata

HISTÓRICO

Título original: *La Traviata*

Música: Giuseppe Verdi (1813-1901)

Libreto: Francesco Maria Piave

Baseado em: na peça *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas.

Gênero: Ópera originalmente em três atos e quatro quadros. (o segundo ato, que era composto de duas cenas, posteriormente se transformou em dois atos, levando a ópera a quatro atos).

Número de personagens: 11

Número de coros: 4 (convidados, mascarados, dançarinos e criados)

Época e local retratados: cerca de 1850, em Paris.

Estréia mundial: Teatro La Fenice, Veneza, Itália, 06 de março de 1853.

Enredo: Decidida a esquecer seu frágil estado de saúde, a rica cortesã Violetta Valéry, oferece à sociedade parisiense mais uma festa em sua residência. Surge o pretendente Alfredo e, apesar de ela desencorajar qualquer sentimento que não seja de amizade, os dois acabam por deixar prevalecer o amor. Mas o pai do rapaz não aceita o relacionamento e cria um jogo que a força a mentir e abandonar Alfredo, apesar da dor. Brigas e ciúmes tomam conta da luxuosa festa na mansão da amiga Flora. Sua saúde torna-se mais frágil e, quando no fim do quarto ato, ambos voltam para lhe pedir perdão, não há mais tempo: a morte chega e o número final é de despedida e emoção.

TEATRO ALLA SCALA
 STAGIONE LIRICA 1946-47
 GIOVEDÌ 6 MARZO 1947 alle ore 20,45 precise
 PRIMA RAPPRESENTAZIONE
LA TRAVIATA
 Opera in 3 atti e 4 quadri di FRANCESCO MARIA PIAVE
 Musica di GIUSEPPE VERDI
 NUOVO ALLESTIMENTO
TULLIO SERAFIN
 Direttore dell'allestimento artistico: NICOLA BENOIS
 Conregista: AUREL M. MILLOS
 Regista delle scene e figurini di GIANNI RATTO - Scene dipinte da UGO SERAFIN
 Direttore del macchinario: ARDUO RONDIVANO
 Direttore della musica: GIORDANO BRUNELLI
 Direttore della luce: GIORDANO BRUNELLI
 Direttore della scenografia: GIORDANO BRUNELLI

PERSONAGGI
 Violetta Valéry
 Flora Barona
 Annina
 Alfredo Germont
 Giorgio Germont, suo padre
 Quaresima, Usciatore di Lussuosa
 Rapina Duquello
 Marchese d'Obigny
 Dottore Corrali
 Giuseppe, servo di Violetta
 Cameriere
 MARGHERITA CAROSSO
 ELA SIRONI
 EBE TUZZI
 GIOVANNI CALIFERO
 GINO PER SODINE
 MICHELE MAINARDI
 RICHARDO BIANCHI
 ANTONIO BIANCHI
 ERMINIO BENATTI
 CARLO LEVI

PLATEA
 Palcone di Primo Settore . . . L. 1400
 Palcone di Secondo Settore . . . 1000
 Palcone di Terzo Settore . . . 600
 Poltroncina centrale di I fila di rima Galleria . . . L. 600 compreso l'ingresso
 Prima Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso L. 300 - Posto in piedi L. 80
 Seconda Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso L. 200 - Posto in piedi L. 60

IN PLATEA NON VI SONO PIÙ IN PIEDI

Il Teatro si apre alle ore 20 - Le Gallerie alle ore 19.45

HISTÓRICO DA MONTAGEM COM GIANNI RATTO

Teatro: Teatro Scala, Milão.

Estréia: 06 de março de 1947 (reestréia, com novo elenco, em 27 de janeiro de 1948)

Nº de récitas: 11 (7, na reestréia de 1948)

Regência: Tullio Serafin, Emidio Tieri e Jonel Perlea

Direção: Giorgio Strehler

Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

Coreografia: Aurel M. Milloss

Ficha técnica (após a barra, o elenco da reestréia, em 1948):

Violetta Valéry (Marguerita Carosio e Rina Gigli / Onelia Fineschi e Delia Rigal)

Alfredo Germont (Giovanni Malipiero, Giacinto Prandelli e Luigi Infantino / Giacinto Prandelli e Antonio Annaloro)

Giorgio Germont (Ugo Savarese, Carlo Tagliabue e Danilo Checchi (Enzo Mascherini e Raimundo Torres)

Flora Bervoix (Lia Origoni / Silvana Zanolli e Lia Lauria)

Barão Douphol (Michele Mainardi e Michele Casato / Vico Polotto)

Dr. Grenvil (Aristide Baracchi e Carlo Forti / Carlo Forti)

Annina (Ebe Ticozzi e Aurora Rettore / Lidia Serafini)

Gaston - Visconde de Létorières (Gino Del Signore e Arsênio Giunta / Cesare Masini Sperti)

Marquês d'Obigny (Eraldo Coda)

Giuseppe (Erminio Benatti)

Um mensageiro (Carlo Ulivi)

Bailarina solista (Lidia Clerici / Wanda Milly Clerici)

Imagens¹¹¹: 7 fotos P/B (livro *Giorgio Strehler alla Scala*)

¹¹¹ Nos dados IMAGENS constarão as adquiridas pela pesquisa e não a totalidade relativa aos Arquivos existentes.

1947 - L'Uragano

HISTÓRICO

Título original: *Groza*

Autor: Alexandr Nikolaevic Ostrovskij (1823-86)

Tradução: Eligio Possenti

Gênero: Tragédia. Em 1952, o texto foi musicado por Lodovico Rocca e se transformou em ópera completa (para canto e piano forte), de três atos e quatro quadros, com estréia mundial em 09/02/1952, no Teatro Scala, de Milão.

Época e local retratados: Século XIX, em uma cidade russa banhado pelo Rio Volga.

Estréia mundial: *Maly Theatre*, em Moscou, novembro de 1859.

Enredo: A peça retrata uma terrível e conspiradora viúva e proprietária de terras, Kabanikha, que aterroriza sua meiga enteada, Katerina, perseguida até a morte pela ignorância e insensibilidade de uma retrógrada cidade russa à beira do Rio Volga. Considerada pela crítica como a melhor peça de Ostrovski, importante autor teatral russo.

HISTÓRICO DA MONTAGEM COM GIANNI RATTO



Teatro: Piccolo Teatro, Milão.

Estréia: 11 de novembro de 1947

Término: 23 de novembro de 1947 (16 apresentações)

Direção: Giorgio Strehler

Cenografia e Figurinos: Gianni Ratto

Ficha técnica:

Saul Prokofievic Dikoi - notável mercador da cidade -
(Camillo Pilotto)

Boris Grigoriic - seu neto - (Gianni Santuccio)

Marta Igatievna Kabanova - rica mercadora viúva -
(Esperia Sperani)

Tikon Ivanovic Kabanov - seu filho - (Antonio Battistella)

Caterina - mulher de Kabanov - (Lilla Brignone)

Varvara - filha de Kabanov - (Mirella Pardi)

Kulighin - operário relojoeiro - (Armando Alzelmo)

Vânia Kudrasc - jovem empregado de Dikoi - (Otello Zago)

Sciapkin - operário - (Dino Riefolo)

Fiekluscia - peregrina - (Maria Zanoli)

Uma senhora de 70 anos, quase louca - (Gina Paoli)

Número de personagens: onze (pela ficha técnica)

Imagens: 11 fotos P/B (Archivio Piccolo Teatro)

1950 - *Pulcinella*

HISTÓRICO

Título original: *Pulcinella*

Autor: Igor Stravinsky (que reescreveu esta música antiga de uma forma mais moderna. Considerada sua primeira peça da sua fase neoclássica).

Baseado em: libreto de Comédia Del'Arte, do início do século XVIII, com música provavelmente de Giovanni Battista Pergolesi. Alguns alegam que Pergolesi a roubou e que as músicas foram escritas por Domenico Gallo, Carlo Ignazio Monza, e possivelmente Alessandro Parisotti e Unico Wilhelm van Wassenaer.

Gênero: Balé com canto em um ato.

Época e local retratados:

Estréia mundial: Paris, 15 de maio de 1920, encomendado por Sergei Diaghilev, teve regência de Ernest Ansermet, libreto e coreografias de Leonid Myasin e figurinos e cenários de Pablo Picasso.

Enredo: A história começa com Florindo e Cloviello cantando uma serenata para Prudenza e Rosetta, que não se impressionam e jogam água nos dois. O pai de Prudenza, um doutor, aparece e os manda embora. Um novo episódio começa com Rosetta, que dança para Pulcinella e se beijam. Mas Pimpinella os vê e interrompe a cena. Florindo e Cloviello chegam disfarçados de Pulcinella e, enciumados, dão-lhe uma surra. Pulcinella é apunhalado, mas é só um truque para fazer Pimpinella perdoá-lo. Furbo, disfarçado de mágico, aparece e ressuscita Pulcinella na frente de todos. Pimpinella perdoa Pulcinella, Prudenza e Rosetta sucumbem ao amor de Florindo e Cloviello e o balé termina com o casamento dos casais.

HISTÓRICO DA MONTAGEM DE GIANNI RATTO



Teatro: Scala, de Milão

Estréia: 31 de dezembro de 1950

Direção: Nino Sanzogno

Coreografia: Boris Romanoff

Cenários e Figurinos: Gianni Ratto

Personagens:

Pulcinella (Jean Babilée)

Pimpinella (Olga Amati)

Prudenza (Rita Checchin)

Rosetta (Giuliana Barabaschi)

Cloviello (Giulio Perugini)

Florindo (Ivan Dragadze)

Furbo (Walter Venditti)

Il Mago (Nello Piccolo)

Pulcinellas e Doutores

Para a Festa: Scaramuccias e Brighelas

Número de personagens: 8

Número de coros de bailarinos: 4

Imagens: 1 foto de ensaio (comprada do Arquivo Fotográfico do Teatro Scala, que possui também 20 croquis, em grafite e pastel sobre papel) e 8 croquis (Acervo Gianni Ratto).

1951 - Marsia

HISTÓRICO

Título original: Marsyia

Autor: Balé de Aurélio M. Milloss

Música: Luigi Dallapiccola

Gênero: Balé Clássico (drama coreográfico), em um ato e três partes.

Estréia mundial: 09 de setembro de 1948, Gran Teatro La Fenice, Veneza.

HISTÓRICO DA MONTAGEM DE GIANNI RATTO

TEATRO ALLA SCALA
(ENTE AUTONOMO)
STAGIONE LIRICA 1951-52

SABATO 29 DICEMBRE 1951 - alle ore 21 precise
PRIMO SPETTACOLO DI BALLETTI

IL PRINCIPE DI LEGNO
Balletto romantico - Soggetto di BELA BALAZS
Musica di BELA BARTOK
Coreografia di AURELIO M. MILLOSS

NOVITÀ PER MILANO
PERSONAGGI E INTERPRETI
La Principessa OLGA AMATI
Il Principe UGO DELL'ARA
Spiriti dell'acqua GIULIANA BARBASCHI - CARLA CASPANI - VERA COLOMBO
Spiriti del fuoco e dei fiori: CORPO DI BALLO
Scena realizzata da ANTONIO MOLINARI

MARSIA
Balletto drammatico - Soggetto di AURELIO M. MILLOSS
Musica di LUIGI DALLAPICCOLA
Coreografia di AURELIO M. MILLOSS

NOVITÀ PER MILANO
PERSONAGGI E INTERPRETI
Marsia UGO DELL'ARA
Le messe Cleo, Urania, Melpomene: TILDE BARONI - ANNA GIANI - GIULIANA OMBRENI
Apollo GIULIO PERUGINI
Le ninfe: LUCIA GALLETTI - DORA RICCI e CORPO DI BALLO FEMMINILE
Gli eroi: CORPO DI BALLO MASCHILE
Scena realizzata da CARLO KUHNA

IL TRICORNO
Soggetto di MARTINEZ SIERRA
Musica di MANUEL DE FALLA
Coreografia di LEONIDA MASSINE

NUOVO ALLESTIMENTO
PERSONAGGI E INTERPRETI
La reginella LUCIANA NOVARO
Il mago UGO DELL'ARA
Il governatore GINO PESSINA EMEREO SPADIELLO
Il piccolo corteggiatore WALTER VENDITTI
I vicini: TILDE BARONI - VERA COLOMBO - GILDA MAIOCCHI - IVAN DESCHÉZ - MASIO PISTONI - ALDO SCARDI e CORPO DI BALLO
Scena realizzata da ANTONIO MOLINARI

NINO SANZOGNO
Mastro Direttore:
Direttore dell'allestimento scenico: NICOLA BENOIS
Capo del servizio macchinari di scena: AURELIO CHIODI - Capo del servizio elettrico e luci: GIULIO LUZZETTI - Capo del servizio Serrano: ARTURO BRAMBELL
Affitti: Ditta E. RANCATI & C. di SORMANI e PIAZZA SORMANI

PREZZI

Poltrone	L. 8000 / compreso	PALCHI: esauriti in abbonamento
Poltroncine	5000 / l'ingresso	Ingresso ai Palchi L. 2500
Poltroncina centrale di 1ª fila di Prima Galleria	L. 1500	compreso l'ingresso
Prima Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso	L. 900	- Ingresso L. 300
Seconda Galleria: Posto numerato compreso l'ingresso	L. 600	- Ingresso L. 150

IN PLATEA NON VI SONO POSTI IN PIEDI
È prescritto l'abito da sera per la Platea e per i Palchi
Ove non fosse diversamente convenuto dal "Din. i Maschi" e gli "Artisti" non possono accedere alle ricorrenze del Pubblico che vengono organizzate in collaborazione alle spese del Teatro.
Per disposizioni preferibili e informazioni visitate agli sportelli di accoglienza e qualsiasi posto della Sala (Platea e Gallerie) non coperto, coperto, pulito, lavato, smaltito e simili.
Per disposizioni del regolamento sulla vigilanza del Teatro il pubblico non lasciare la sala, che, dopo l'incendio, di essere indisciplinato per il teatro.
Il Teatro si apre alle ore 20,15 - La Galleria si apre alle ore 20

Teatro: Scala, de Milão
Estréia: 29 de setembro de 1951

Restreias: Como, Teatro Sociale, 19 de agosto 1952; Milão, Teatro Scala, 17 de setembro 1953.

Direção: Nino Sanzogno

Coreografia: Aurélio M. Milloss
Cenários e Figurinos: Gianni Ratto

Personagens: Marsia (Ugo Dell'Ara), Apolo (Giulio Perugini).

Imagens: croquis (40), croquis cor (6), fotos (3).

1951 - *El Amor Brujo*

HISTÓRICO

Título original: El Amor Brujo

Autor: Manuel de Falla (1876-1946)

Baseado em: uma encomenda da dançarina flamenca Pastora Império para Manuel de Falla, em 1914-15. Originalmente foi composta como uma peça cigana para orquestra de câmara. Em 1925 foi transformada em balé e adaptada para uma completa orquestra sinfônica pelo próprio compositor.

Gênero: Balé, um ato.

Época e local retratados: Andaluzia.

Estréia mundial: 1915, no Teatro Lara, Madri. Com orquestra completa, em 1928.

Enredo: Narra a história de amor entre Candela, uma cigana possuída pelo espírito de um antigo pretendente morto, e Carmelo. Este se disfarça de sombra na "Dança do Fogo", artimanha inventada pelos dois para distrair o fantasma e com um beijo desfazer o feitiço.

HISTÓRICO DA MONTAGEM DE GIANNI RATTO

Teatro: T. de Opera di Roma

Estréia: 1951

Figurinos: Gianni Ratto

1955 - *A Ilha dos Papagaios*

Autor: Sergio Tófano

Direção: Gianni Ratto (Assistente: Fernando Torres)

Elenco: Célia Helena, Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Maria Della Costa, Fabio Sabag e Fernando Torres.

Imagens: 10 croquis (AGR).

1958 - *O Santo e a Porca*

Autor: Ariano Suassuna

Gênero: Comédia farsesca

Direção: Ziembinski

Elenco: Caroba (Cacilda Becker e Cleyde Yáconis), Dodô (Fred Kleemann), Eudoro Vicente (Jorge Chaia), Benona (Kleber Macedo), Pinhão (Walmor Chagas) e Eurico Árabe (Ziembinski).

Imagens: 31 croquis (AGR).

1958 - *Jornada de um Longo Dia para Dentro da Noite*

Autor: Eugene O'Neill

Gênero: Drama

Direção: Ziembinski

Elenco: Mary Cavan Tyrone (Cacilda Becker), James Tyrone Jr (Fred Kleemann), Cathlen (Kleber Macedo), Edmundo Tyrone (Walmor Chagas) e James Tyrone (Ziembinski).

Imagens: 5 croquis (AGR).

1962 – *Il Dibuk*

HISTÓRICO

Título original:

Música: Renato Simoni

Libreto: Lodovico Roola

Baseado em: peça teatral homônima de Scialom An-sky.

Gênero: em um prólogo e três atos.

Época e local retratados:

Estréia mundial: 24 de março de 1934, Teatro Scala, Milão.

Personagens: Reb Sender (de Brinizza), Lea (sua filha), Frade (velha ama de leite de Lea), Hanan (discípulo da escola talmudista), Reb Ezriel (de Miropol, rabino milagroso), o mensageiro, Maier (protegido da Sinagoga de Brinizza), Micael, Gitel e Basia (amigas de Lea), Menasce (o marido), Nachmann (pai de Menasce), primeiro e segundo Batlon, duas mulheres, uma cega, a voz de Nissem (pai de Hanan). Coro: um cantor, talmudistas, companheiros de Sender, mendigos, parentes dos Menasces, hóspedes nupciais, gente de Brinizza e de Miropol, os hebreus da comunidade.

Enredo:

Imagens: 11 croquis pintados e 17 desenhos de figurinos (AGR).

1963 – *César e Cleópatra*

Autor: Bernard Shaw

Tradução: Miroel Silveira

Gênero: Drama.

Direção: Ziembinski

Música: Damiano Cozzella

Elenco: Cacilda Becker, Graça Mello, Raul Cortez, Stênio Garcia.

Imagens: 64 croquis (AGR).

1966 – *O Santo Inquérito*

Autor: Dias Gomes

Gênero: Drama

Direção: Ziembinski

Personagens: Branca (Eva Wilma), Augusto (Vinicius Salvatori), Padre Bernardo (Rubens), Simão (Jaime Barcelos), Notário, Visitador, coro.

Estréia: 23 de setembro de 1966

Imagens: 48 croquis (AGR).

1976 - *Ponto de Partida*

Autor: Gianfrancesco Guarnieri

Gênero: Drama

Direção: Fernando Peixoto

Personagens: Dodô e Camponês (Gianfrancesco Guarnieri), Áida (Martha Overbeck), D. Félix (Othon Bastos), Ainôn e Ferreiro (Sérgio Ricardo) e Maíra (Sônia Loureiro).

Imagens: 27 croquis (AGR).

1977 - *Os Saltimbancos*

Autor: Chico Buarque

Gênero: Musical infantil

Direção: Silney Siqueira

Elenco: Jandira Martins, Taia Peres, Maria Lucia Donato Capuani, João Bourbonnais, Chasserrau, Walter Breda.

1979 - *Lola Moreno*

Autor: Bráulio Pedroso, Geraldo Carneiro e John Neschling

Gênero: Musical

Direção: Antonio Pedro

Direção Musical: John Neschling e Eduardo Álvarez

Assistente de Direção: Lucca de Castro

Coreografia: Tereza de Aquino

Elenco: Lucélia Santos, Ney Latorraca, Grande Otelo, Elza Gomes, Oswaldo Louzada, Betina Viany, Cláudio Mamberti, Julia Miranda, Diogo Vilela, Hileana Menezes, Paulo César Oliveira, Ana Maria Varela, Lucca de Castro, Claudia Costa e Guilherme Karam.

1979 – *Cavalleria Rusticana*

Título original: Cavalleria Rusticana

Autor: Pietro Mascagni

Libreto: G. Targioni-Tozzetti e G. Menasci

Baseado em: na novela homônima de G. Verga.

Gênero: Melodrama, em um ato.

Época e local retratados: Final de 1800, uma aldeia na Sicília, Itália.

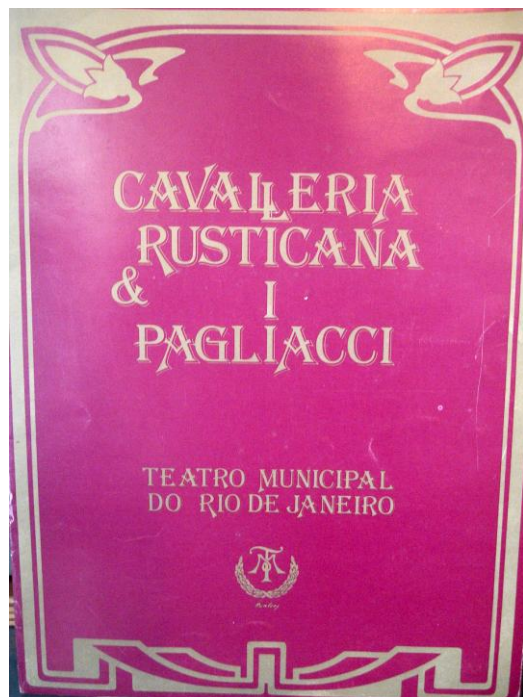
Estréia mundial: 17 de maio de 1890, Teatro Costanzi, Roma.

Enredo: Antes de partir para o serviço militar, Turiddu era prometido de Lola. Porém, quando retorna para o domingo de Páscoa, a encontra casada com Alfio. Depois de tentar se consolar com Santuzza, que é apaixonada por ele, continua a cortejar Lola e tornam-se amantes. Enciumada, Santuzza acaba por denunciar o casal ao marido de Lola. Antes de se bater em duelo com Alfio, Turiddu faz sua mãe, Lucia, prometer que cuidará de Santuzza. Os dois rivais se enfrentam e Turiddu é morto.

Temporada: 09, 11, 13, 15 e 18/11/1979

Regência: David Machado

Direção, Cenários e Figurinos: Gianni Ratto



Personagens:

Turiddu, jovem camponês (Franco Tagliavini / Assis Pacheco)

Santuzza, jovem camponesa (Marvelee Cariaga / Marisa Mariz)

Lucia, mãe de Turiddu (Silea Stopatto / ângela Barros)

Alfio, carroceiro (Fernando Teixeira)

Lola, esposa de Alfio (Maria Lúcia Godoy / Creusa Kost)

Camponesa (Dora Lemos)

Coros: Camponeses, camponesas, religiosos e devotos

1979 - *I Pagliaci*

Título original: I Pagliacci

Autor: Ruggero Leoncavallo, sobre libreto próprio.

Gênero: Drama, em um prólogo e dois quadros.

Época e local retratados: Entre os anos 1865 e 1870, Calábria, perto de Montalto.

Estréia mundial: 01 de maio de 1892, Teatro Dal Verme, Milão.

Enredo: Uma companhia itinerante de comédicos é recebida festivamente pelos habitantes de uma localidade na Calábria. Antes da apresentação em comemoração ao dia da festa do Mezzagosto (meados de agosto), enquanto Canio e alguns atores se dirigem a uma taberna, Tonio, outro ator da companhia, procura Nedda, esposa de Canio, e declara seu amor. Tonio é repellido, mas pouco depois flagra o encontro de Nedda com Sílvio, um habitante local, com quem Nedda mantém um romance, e avisa a Canio. Canio a interroga, mas ela se recusa a dizer o nome do amante. Durante a representação, no papel de Pagliacci, marido de Colombina, que é representada por Nedda, Canio revive a situação da vida real, pois Colombina o trai com o Arlequim. Como a personagem também se recusa a dizer o nome do amante, Canio perde a cabeça e mata Nedda com uma estocada. Sílvio, presente na platéia, pula no palco para socorrer a amante e também é morto por Canio. Depois, ele se dirige ao público e anuncia que a comédia chegou ao final.

Temporada: 09, 11, 13, 15 e 18/11/1979

Regência: David Machado

Direção, Cenários e Figurinos: Gianni Ratto



Personagens:

Tônio, o tolo (na comédia, *Taddeo*) - (Fernando Teixeira / Paulo Fortes)

Cânio, chefe da companhia (na comédia, *Pagliaccio*) - (Sérgio Amorim / Zaccaria Marques)

Um aldeão - (Waldir Ribeiro)

Peppe, comediante (na comédia, *Arlecchino*) - (Sérgio Ferreira / Newton Ferruccini)

Outro aldeão - (Nino Dolenti)

Nedda, atriz e esposa de Cânio (Na comédia, *Colombina*) - Ruth Staerke / Maria Helena Buzelin)

Silvio, camponês (José Roque / Fernando Teixeira)

Camponeses e camponesas -

1979 - *Lo Schiavo*

Música: Antonio Carlos Gomes

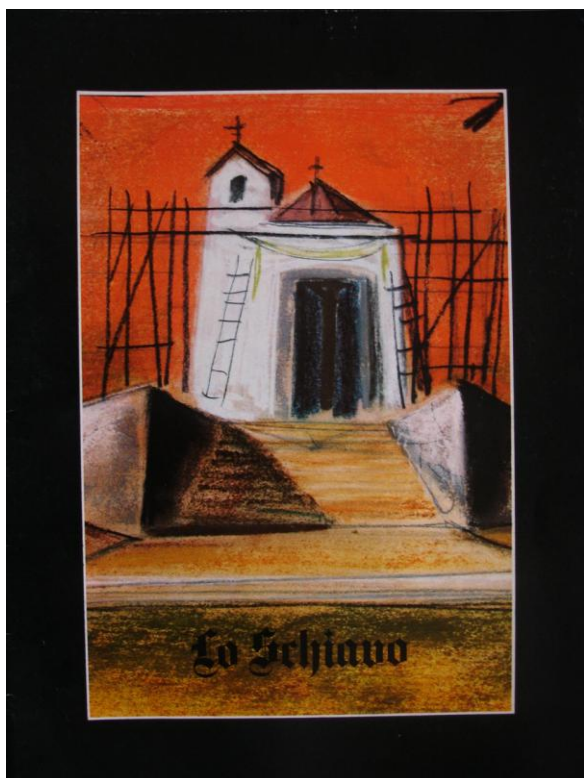
Libreto: Rodolfo Paravicini e A. Taunay

Gênero: Drama, em quatro atos.

Época e local retratados: Em 1567, no Brasil.

Estréia mundial: Londres

Enredo: A ópera narra a história do triângulo amoroso entre os índios tamoios Ilara e Iberê e o nobre Américo, filho do Conde Rodrigo. Américo e Ilara são apaixonados, e quando ela é obrigada pelo Conde a casar-se com Iberê, Américo se revolta e jura vingança. Tempos depois, Iberê é escolhido por Goitacaz como chefe da rebelião contra os portugueses e então Américo cai prisioneiro deles. No encontro entre os três, Iberê é acusado de traição por Américo, mas Ilara revela que Iberê, sabedor de que ela amava o branco, não a tomou como mulher. Iberê, num gesto de altivez e despreendimento, manda que os dois fujam e, quando os índios voltam para executar o prisioneiro, Iberê se mata com um punhal.



HISTÓRICO DA MONTAGEM DE GIANNI RATTO

Teatro: Teatro Leopoldina (PA), Teatro ? (Uruguai) e Theatro Municipal (SP).

Estréia: 31 de julho de 1979

Récitas: 02, 04 e 05/08 (em PA); 21, 23, 25 e 27/09 (em SP).

Regência: David Machado

Direção de Cena, Cenários e Figurinos: Gianni Ratto

Personagens: Conde Rodrigo - donatário português (Zuinglio Faustini), Américo - seu filho (Eduardo Álvares), Ilára - indígena brasileira - serva do Conde (Leila Martins), Condessa de Boissy - dama francesa, habitante de Niterói (Thereza Godoy), Iberê (Fernando Teixeira), Gianfera - feitor da Condessa (Boris Farina), Lion - servo da Condessa (Luis Ramires).

Chefes guerreiros - índios Tamoios: Goitacá (Wilson Carrara), Guaruco (Paulo

Mello), Tapacoá (Decápolis Andrade), Carijó (Luis Ramires), Botocudo (Amílcar Machado), Tupinambá (Zeno Soruco) e Arary (Jandir Grassioli).

Coro: guerreiros selvagens, damas e oficiais franceses, escravos indígenas, peões, capangas, capatazes, servos franceses.

Imagens: 55 croquis de Gianni Ratto (AGR) e 20 fotografias (Acervo Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA). 50 croquis de Luciana Petruccelli. 3 desenhos de Luigi Bertozago para a montagem original.

Equipe Técnico-Artística:

Diretor geral de cenotécnica - Francisco Giacchieri

Chefe do Palco - Antonio Sampaio Campos

Chefe do guarda-roupa - Matilde Godoy Adas

1981 - *Suor Angélica*

Música: Giacomo Puccini (1858-1924)

Libreto: G. Forzano

Gênero: Ópera (1 ato).

Número de personagens: 9.

Número de Coros: 1 (noviças).

Época e local retratados: século XVIII, no claustro de um convento.

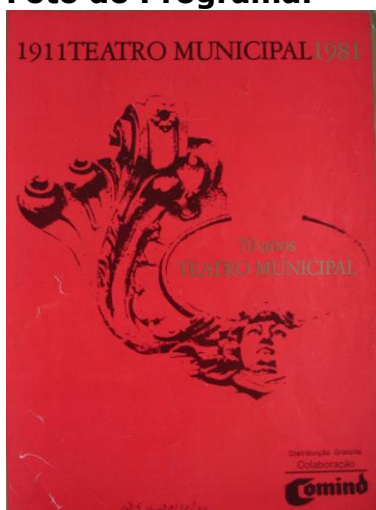
Enredo: Irmã Angélica nasceu em família nobre e entrou no convento por ter provocado o escândalo de ser mãe solteira. Há sete anos recolhida, oscila entre o arrependimento e o desejo de conhecer o filho que lhe foi tomado. Sua tia vem visitá-la para obter uma assinatura e quando perguntada sobre a criança, diz que esta morreu. Desesperada, decide suicidar-se ao preparar uma bebida venenosa. Suplica que não morra em pecado mortal e recebe a visão de Nossa Senhora que se aproxima com uma criança pela mão.

Estréia mundial: Metropolitan Opera House, Nova York, 14/12/1918.

HISTÓRICO NO TM

Temporada: 25 a 29/11/1981.

Foto do Programa:



Personagens: Sórora Angélica (Neyde Thomas e Renata Lucci), A princesa: tia de Angélica (Lenice Prioli e Mariângela Réa), A Abadessa (Esther Caram), A Irmã Zeladora (Marília Siegl e Vânia Soares), A Mestra das Noviças (Hildegard Taborda e Alicia Rubattini), Sórora Genoveva (Assunção de Lucca, Heloísa Baldin e Martha Baschi), Sórora Osmina (Alicia Rubattini e Idemar Oliveira), Sórora Dolcina (Caterina Ruggiero e Vânia de Carli), Irmã Enfermeira (Vânia Soares e Olga Jacevicius), 1ª Irmã Esmoleira (Wilma Valéria e Regina Mesquita), 2ª Irmã Esmoleira (Helena Caggiano e Ana Dilguerian), 1ª Irmã Noviça (Heloísa Baldin e Vera Lucia Pessagno), 2ª Irmã Noviça (Regina Mesquita e Hildegard Taborda), 1ª Irmã Leiga (Annie Lacour), 2ª Irmã Leiga (Olga Jacevicius e Neusa Facin), Outras Irmãs (Vera Guimarães, Clara

Guardini, Sirce Domingues, Maria Bergamo, Sonia Nigro, Terezinha Boschetti, Helena Vial, Irmgard Bianca e Gledys Pierri) / Coral Lírico Municipal / Orquestra Sinfônica Municipal

Ficha Técnica:

Tullio Colacioppo (Regência)

Gianni Ratto (Direção, Cenários e Costumes)

Francisco Giaccheri (Direção Técnica)

Emmerson Eckmann (Assistente de Direção)

A. Campos (Chefia de Palco e Produção)

Carlos Jacchieri (Execução Cenográfica)

Darcy T. Jarussi (Assistente de Produção)

Aristides Tangerino (Chefe Eletricista)

Mathilde Godoy Adas (Chefe Costureira)

Florivaldo Jóia (Chefe Maquinista)

Piero Tricca (Contra-regra)
Arnaldo Moscardini (Maquiagem e Penteados)
Osvaldo Colarusso (Maestro do Coro)
Joaquim Paulo do Espírito Santo, Sérgio Kuhlmann Nogueira e Luiz Fernando Malheiros (Maestros Preparadores)
Túlio Colacioppo (Direção Geral de Preparação Musical)
Fernando José (Confecção de costumes)
Imagens: Fotos: 5 (cor), 3 (PB). Croquis (5)

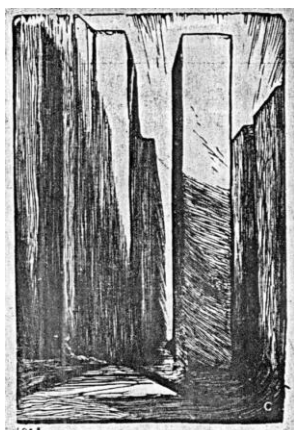
1990 – *Em Busca dos Bons Momentos*

Autor: Paulo Pélico
Gênero: Infantil
Direção: Roberto Lage

1991 – *Lettice e Lotte*

Autor: Peter Shaffer
Gênero: Comédia
Direção: José Renato
Imagens: 17 croquis (AGR).

ANEXO 3. LITOGRAFIA INÉDITA DE CRAIG



Da obra de Gordon Graig a maioria (se bem que muitíssimos são aqueles que o citam ao lado dos grandes nomes do teatro mundial) conhece pouquíssimo ou nada. E isso se deve ao fato de que ele, mais que um prático, sempre foi um teórico. Sua produção de fato é lembrada quase na totalidade pelas cartas, pelos esboços de desenhos, pelos projetos. E, sempre em seus estudos, também nos mais ordinários, nas suas ricas folhas de anotações e detalhes, traz um apuro de gosto, um sinal particularíssimo que deles,

como estas duas xilografias, fez das obras decorativamente completas.

Mas quando do esboço quis passar para a realização, os seus cenários esplendidos ou desabavam ou não podiam ser construídos.



Nem por isso, no entanto, seu valor como um homem de teatro é diminuído. Porque, de fato, opondo corajosamente a cena construída àquela dos fundos pintados, pretendendo que um espetáculo, para ser digno de tal nome, fosse cuidado – além de na representação – também nos mínimos detalhes (ele desenhava até mesmo aquelas particulares que depois na prática ninguém notava) do cenário e do figurino, demolia à base uma mentalidade leviana e mercenária que para se levar a cena qualquer obra teatral se valia do esforço pago dos fabricantes em série de mobiliários e vestimentas.

Todavia foi exatamente este gesto feliz, este gosto refinado, que traduziu os seus entendimentos porque, subsistindo sempre e inegável a sua presença teatral, **nocquero** a um resultado final que o fazia esquecer frequentemente que o efeito cênico somente é obtido e à custa daquele material que se chama pelo codinome de: telões, praticáveis, bastidores, varões, refletores: madeira, papel, luz, etc. etc; e que, no fim das contas, era exatamente esta convenção que, na abertura das cortinas, se destacava, no todo, contra tudo, ofuscando suas sutilezas tonais, o correr feliz do seu lápis, do seu rascunho, de seus pincéis.

GIANNI RATTO

(Litografie inedite di Craig. In *Spettacolo*. ano IV, nº.1, dec.42, p.15.)

(Tradução: Tony Giusti)

ANEXO 4.

I Pagliaci

Uma análise da figura do clown para Frayse-Pereira e a interpretação do Arlequim de Giorgio Strehler.

O psicólogo e pesquisador de crítica genética, João Augusto Frayse-Pereira, traz em um de seus artigos¹¹² a figura do *clown* e do circo em questão para refletir sobre o papel desempenhado pelo artista. Primeiramente, no fim do século XIX, representado por “toda uma ciranda de personagens errantes” que ocupam o imaginário do poeta desta época e que “acabará configurando a identidade do artista no mundo moderno”. Uma reflexão “que reúne pintura, literatura e teatro”.

Nesta época, cabe lembrar, o circo adquire o estatuto de um espetáculo nobre e será tão freqüentado quanto a ópera. E a atenção que os pintores das últimas décadas do século XIX dedicarão ao circo é diferenciada.¹¹³

Pagliacci se passa exatamente entre 1865 e 1870, período bem específico determinado pelo autor Leoncavallo. Mas se pensarmos na figura do *clown*, podemos vê-lo como atemporal e continuar traçando um paralelo com o pensamento de Frayse-Pereira. Passando pelo registro “cronista” ou “moralista” de Degas e Lautrec, pela possibilidade de registro plástico e poético deste “fragmento ainda intacto de um mundo perdido, arcaico, primitivo, um domínio delimitado em que a espontaneidade, a ilusão, os prodígios podiam ainda se manifestar e seduzir”, pela “atração visual exercida sobre o olho, numa época social e historicamente sombria”, o autor segue pensando sobre alguns sentidos que são denunciados por algumas imagens até chegar às figuras de Rouault.

(...) se as figuras de Rouault parecem atemporais, vindas não se sabe donde, para o artista, o clown tem o papel de revelador concreto da condição humana levada à amarga consciência de si: “o artista deve se tornar o ator que se proclama ator”. Na figura do comediante, ele despertará o espectador para a percepção do papel que cada um de nós desempenha na comédia do mundo. Rouault busca nos atingir pelo efeito da relação entre o exterior e o interior. Ele precisa dos artifícios, das roupas e da maquiagem para nos fazer perceber a infinita tristeza da alma, exilada de seu verdadeiro lugar para uma existência errante.¹¹⁴

¹¹² FRAYSE-PEREIRA, João. Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na modernidade. In: CARDOSO, I.; SILVEIRA, P. *Utopia e mal-estar na cultura: perspectivas psicanalíticas*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 49-90.

¹¹³ FRAYSE-PEREIRA, *ibid.*, 1997, p.64.

¹¹⁴ FRAYSE-PEREIRA, *ibid.*, 1997, p.77.

Esta idéia da figura do *clown* nos remete à Commedia Dell'Arte. Não em seu surgimento, mas na "releitura crítica" que teve no século XVIII, quando a literatura teatral seguia os mais variados caminhos, influenciada pelos acontecimentos políticos e sociais da época: Goldoni "com sua capacidade de encontrar seus argumentos nos grandes livros de Vida e Teatro. Vida e sua representação no charmoso círculo dos palcos, um espelho refletindo o mundo real, onde gerações inteiras de atores e espectadores se reconheceram."¹¹⁵

Muitas vezes, este autor é visto sob um clichê cômico e ridículo, mas o Goldoni elaborado, já no século XX, pelo diretor italiano Giorgio Strehler é fundamentalmente humano. "Um homem apaixonado pelo teatro e pelos homens e mulheres que deram vida ao seu trabalho, deixando transparecer em sua obra também as sombras humanas e dramas reais que deviam assombrar o lado secreto de sua história".¹¹⁶

Strehler fundou, com Paolo Grassi, o Piccolo Teatro de Milão em 1947 – primeiro exemplo de teatro estável da Itália – e decide montar o espetáculo *Arlecchino servidor de dois patrões*, de Goldoni, o quarto espetáculo em três meses de criação do novo espaço. Seu desejo com o Piccolo era uma tentativa de inaugurar um teatro com valores absolutamente estéticos, capacitando novos atores, atraindo um público socialmente heterogêneo e dando a capacidade de seu teatro unir a arte ao mundo real, projetando-o ao mundo da arte e da poesia.



Figura 1 – Cena de *Arlecchino, servidor de dois patrões*, em 1947. (APT)

¹¹⁵ GREGORI, Maria Grazia. *Arlecchino e Piccolo Theatre*. In *Arlecchino servitore di due padroni*. Programa de espetáculo – temporada 2001/2002, p.14.

¹¹⁶ STREHLER, Giorgio. *Meu Goldoni*. In *Arlecchino servitore di due padroni*. Programa de espetáculo – temporada 2001/2002.

(...) as acrobacias de Arlecchino sobre o fundo das simples cortinas, pintadas (figura 1) com imediata espontaneidade, comunicam a vivacidade de uma feliz improvisação de direção e de cenário, segundo a intenção escrupulosamente estudada por Strehler e Ratto, envolvendo um “publico imenso, espremido, acotovelado; e atento a cada movimento e a cada ilusão”.¹¹⁷

O *Arlecchino* da primeira montagem de Strehler (1947) aparentemente difere muito dos *clowns* retratados por Picasso, “figuras irremediavelmente solitárias, delgadas, elegantes na postura, lisos na fisionomia, quase que desnudados de toda emoção deformante”. No entanto, este personagem “truqueiro”, travesso, astucioso, surgiu de um novo espaço, de um outro universo, teve sua entrada como uma transgressão dos limites do real, na tentativa de negar um espaço preexistente, com a intenção de que o espectador, “esquecendo-se de si mesmo, pudesse rir de seu próprio peso”.¹¹⁸



Figura 2 – O ator Marcello Moretti interpretando Arlequim, com figurino de Ebe Colciaghi, na primeira montagem do Piccolo Teatro, em 1947. (APT. Foto: Signorelli)

(...) enquanto para algumas pessoas o primeiro Arlecchino tinha o sabor de um delicioso sorvete de morango, outros o definiam como uma pesquisa antropológica. Era, certamente, um maravilhoso parque de diversões impondo o confronto com a máscara, a primeira e provavelmente inconsciente tentativa de Strehler de alcançar o “efeito alienante” (grifo nosso), visível nos cenários de Gianni Ratto: uma plataforma simples, com marcações de piso que os próprios atores mudavam de posição sob os olhares da platéia.¹¹⁹

• Silvio D’Amico a propósito de “Servidor de dois patrões”, riportato *Ivi*, p.54.

¹¹⁷ MORBIO, Vittoria Crespi. *Gianni Ratto alla Scala*. Torino: Umberto Allemandi & C., 2004, p.15.

¹¹⁸ As citações entre aspas deste parágrafo encontram-se em FRAYSE-PEREIRA, *ibid.*, 1997, p.81-82.

¹¹⁹ GREGORI, Maria Grazia. *Arlecchino e Piccolo Theatre*. In *Arlecchino servitore di due padroni*. Programa de espetáculo – temporada 2001/2002, p.14.

“O olhar esposa as coisas visíveis”¹²⁰. Frayse inicia seu texto perguntando a significância desta “afirmação enigmática que aparece em alguns textos de Merleau-Ponty”. É claro que o espaço proposto para o espetáculo não é o vazio total, como bem se vê na figura 1, e mesmo levando-se em consideração que:

O espaço teatral não se limita ao cenário ou ao edifício teatral. Ele é um conjunto vivo e orgânico que resulta do diálogo com a luz, o som, o movimento, a presença humana, que se modifica porque se modificam as relações e intenções através dos diferentes contextos culturais, temporais, históricos e políticos.¹²¹

Mas a simples proposta de uma tela pintada simulando portas que não levam a lugar nenhum e de onde ninguém vem, causa a “sensação” de vazio. Um baú que serve como “porta-tudo”, inclusive como “casa”, também gera essa sensação de “lugar-nenhum”.

(...) considerando-se os “dados dos diferentes sentidos” como qualidades singulares inseparáveis, a salientar mundos separados, vamos admitir que todas elas, sendo maneiras particulares de modular a coisa, comunicam-se entre si por seu núcleo significativo.¹²²

Esta idéia do espaço vazio no teatro seria teorizada pelo encenador francês Peter Brook em livro homônimo:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo. Porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver o puro, virgem, pronto para recebê-la.¹²³

Frayse-Pereira reflete que este nível de interrogação do artista de provocar o novo só existirá se ele for plástico o suficiente para fazer uma acrobacia da própria identidade. Ao longo de sua carreira, Gianni Ratto passará por variadas fases de criação de cenários, passando do realismo à exploração das “traquinarias” técnicas, do naturalismo às descobertas das novas tecnologias. Mas chegará à conclusão de que “Teatro é uma tábua com um ator em cima”.¹²⁴ Não no sentido de que só o que

¹²⁰ FRAYSE-PEREIRA, *ibid.*, 2006, p.159.

¹²¹ ABY COHEN, Miriam. *Cenografia Brasileira século XXI: diálogos possíveis entre a prática e o ensino*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007, p.36. (dissertação de mestrado)

¹²² FRAYSE-PEREIRA, *ibid.*, p.162.

¹²³ BROOK, Peter. *O espaço vazio*, 1999, p.4.

¹²⁴ RATTO, Gianni. In MUNIZ, Rosane. *Vestindo os nus – o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, p.77.

importa seja o ator, mas de que o espetáculo é o conjunto e cada elemento não deve existir se não for com a intenção de causar alguma sensação no espectador, mesmo que sutil ou abstrata, ao colaborar com a idéia a ser apresentada.

Dizia Cézanne que o aveludado, a dureza, a moleza, e até mesmo o odor dos objetos podiam ser vistos. E não porque minha percepção faria a soma dos dados visuais, tácteis, olfativos, nem tampouco a detecção de dados fisicamente já associados no ambiente (uma percepção de associações, portanto), mas porque "percebo de uma maneira indivisa com meu ser total, apreendo uma estrutura única da coisa, uma única maneira de existir que fala ao mesmo tempo a todos os meus sentidos".¹²⁵



*Será que a errância do poeta nada mais é do que uma evasão deste mundo?*¹²⁶

Figura 3 – O Arlequim do diretor Giorgio Strehler, em 1947. (APT)

A importância de cada elemento cênico está em formar um conjunto harmônico no qual a idéia do diretor apareça coesa, mas não genial, já que a genialidade só interessa à individualidade, para Gianni Ratto.

A obra de arte, a verdadeira obra de arte, não precisa de nome nem de assinatura, nem nós temos de nos preocupar com que ela o tenha. A obra de arte muda-se para o anonimato graças ao tempo que destrói a matéria humana que a produziu, salvaguardando todavia o resultado vivo de um labor premeditado, sim, mas basicamente conduzido por um caminho que o próprio artista criador desconhece. As grandes obras eternas não têm nome: "anônimo do século XI", "pintura da escola romana", "música da Corte", "danças populares

¹²⁵ FRAYSE-PEREIRA, *ibid.*, 2006, p.162.

¹²⁶ *ibidem*, 1997, p.63.

irlandesas”, “violino da escola de Cremona”, e assim por diante: quando o nome existe, a tendência é esquecê-lo.¹²⁷

Esta citação de Ratto nos remete a um trecho de Lasch, quando este fala da questão da autoria:

(...) Nessa medida, a pintura como linguagem não é representação. É existência bruta em estado bravio, caótico, inconcluso... por isso, o artista deve suprimir a assinatura pessoal de sua obra. Se pinta um retrato, diz Dubuffet, deve procurar libertá-lo de quaisquer traços pessoais, acatar a impessoalidade da arte.¹²⁸

Para se ter uma idéia das cores provocadas pela cena de Arlecchino, abaixo (figura 4) está o croqui de Gianni Ratto para o cenário da primeira versão deste espetáculo no Piccolo Teatro de Milão, em 1947. Em seguida, dois desenhos para a montagem de 1952 (figura 5), na qual o cenário torna-se mais elaborado. No entanto, a sensação do vazio causada pela estranheza do entrar e sair de lugar nenhum permanece, já que o cenário também é um telão pintado.



Figura 4 – Croqui de Gianni Ratto para cenário de *Arlecchino* (1947).

¹²⁷ Ratto, Gianni. *Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999, p. 23.

¹²⁸ Lasch, C. O mínimo eu. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.131. In Cardoso, I.; Silveira, P. *Utopia e mal-estar na cultura: perspectivas psicanalíticas*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 86.



Figura 5 – Croquis de Gianni Ratto para os três cenários de *Arlecchino* (1952).

Somente em 1952 os cenários de Ratto tornaram-se mais elegantes (figura 6), como uma réplica de um pequeno teatro de comédia do século dezoito, e Arlecchino usou, então, uma máscara com aspectos felinos e pela primeira vez vestiu um figurino estilizado com pequenos triângulos (figura 6).¹²⁹



Figura 6 – O ator Marcello Moretti interpretando Arlequim, na montagem de 1952, que viria ao Brasil em 1954, em turnê latino-americana. (APT)

¹²⁹ GREGORI, Maria Grazia. Arlecchino e Piccolo Theatre. In *Arlecchino servitore di due padroni*. Programa de espetáculo – temporada 2001/2002, p. 14-15.

ANEXO 5.

Anotações de direção de Arlequim na turnê 1954 (que incluiu Buenos Aires, Montevideo, São Paulo, Rio de Janeiro e Veneza)

Reflexões sobre o espetáculo publicadas no programa do espetáculo em ocasião da turnê Latino-Americana de 1954.

UM SINAL DE CONTINUIDADE

Apresentado pela primeira vez no Piccolo Teatro durante seu primeiro ano de vida, *O Servidor de dois patrões de Carlo Goldoni* (por nós depois chamado de *Arlequim servidor de dois patrões*, para indicar mais claramente ao público estrangeiro seu caráter de comédia), tornou-se, pouco a pouco, símbolo da continuidade ideal do nosso trabalho e ao mesmo tempo uma bandeira.

Há sete anos, o nosso Arlequim anunciava na Europa, no fim de uma guerra sangrenta que havia cedido ao inevitável débito de desconforto e desespero para tantos, o reencontro de alguns valores eternos de poesia e ao mesmo tempo de uma mensagem de confiança nos homens, por meio da liberação do riso mais franco, do jogo mais puro. Era o teatro que, com seus atores, retomava (ou tentava retomar) às fontes primitivas de um acontecimento cênico esquecido, por meio de fatos da história, e indicava um caminho de simplicidade, de amor e de solidariedade ao público contemporâneo. Era o teatro que redescobria (se é que assim se pode dizer) uma época gloriosa: A Comédia Dell'Arte, não mais como um fato intelectual, mas como um exercício de vida presente, operante. Este é talvez o ponto que mais claramente distingue o nosso esforço daquele de tantos outros interpretes que haviam precedido o mesmo caminho.

Exatamente neste senso de vitalidade, não literária mas real, neste querer reconstruir idealmente, primeiro entre nós comediantes, um mundo mais solidário – um mundo de uma “companhia” de arte – e depois no “inventar” um jogo de arte que nivela o público, num acordo feliz e abandonado, o nosso trabalho adquirido até então, e mantemos hoje – por contingências em mutações – um valor moral e estético do qual podemos nos orgulhar.

Difícil trabalho esse de voltar atrás no tempo, para nós cômicos contemporâneos, no fabuloso mundo de uma aventura teatral, ligada a uma trama

frágil, história complicada, apoiada sobre o gesto e sobre a palavra do intérprete e portanto diluída nos tempos imemoráveis, há séculos levados ao palco. E um exercício perigoso tentar uma técnica teatral riquíssima de meios expressivos, de ecletismos, de domínios físicos e vocais.

E assim nos encontramos no vazio e tivemos que terminar nossas acrobacias sem rede de proteção. Tivemos portanto que “reinventar” dentro de nós alguma coisa, além da cultura e da história. Neste trabalho duro que sustentou uma veia subterrânea, que acreditávamos quase extinta, para sempre: um abandono itálico ao ritmo, à invenção imediata, ao gesto mímico, à hipérbole das imagens, com um rigor clássico – e fizeram refluir em nós antigos humores que para nós estavam perdidos, entre as gerações teatrais.

Assim, para nós nasceu *Arlequim servidor de dois patrões* e isto para nós quis e quer significar. Mas, além de tudo isso, para o público *Arlequim servidor de dois patrões* é, e deve ser, puro divertimento, que o nosso grande Carlo Goldoni (bem maior em outros lugares que aqui, certo) antes de se encaminhar no difícil caminho da “reforma” quis deixar, a memória de uma época fabulosa e extinta, com um garbo e uma mistura rítmica admiráveis.

Abandonar-se a esta felicidade, sem peso e sem tempo, é tudo aquilo que pedimos a nós mesmos e aqueles que nos escutam. Sabemos que quando tal milagre acontece se inflama, também por um momento, em nosso coração, uma faísca que deixa seu traço indelével de calor e de humanidade.

(Tradução: Tony Giusti)

I – BIBLIOGRAFIA DE AUTORIA DE GIANNI RATTO

1) Livros

- RATTO, Gianni. *A Mochila do Mascate*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. *Antitratado de Cenografia: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Senac São Paulo, 1999.
- _____. *Crônicas Improváveis*. São Paulo: Codex, 2002.
- _____. *Hipocritando*. São Paulo: Bem-Te-Vi Produções, 2004.
- _____. *Noturnos e outros contos fantásticos*. São Paulo: Codex, 2005.

2) Artigos na Itália

- RATTO, Gianni. Anche l' Ambiente è Personaggio. In *Revista Sipario – rivista di teatro e di cinema*. Milão: editrice Ulisse, 1947. nº15, p.10-11.
- _____. Appunti e notizie di Scenografia. In *Revista di Studi Teatrali*, n.1, anno 1, p. 91-93, gennaio-marzo – 1952.
- _____. Architettura e Teatro. In *Il Dramma*. 15 out/ – 1º nov., p. 94-95.
- _____. Invitto alla critica della Scenografia. In *Palcosenico*. p.44, 1947.
- _____. La convenzione drammatica – scenografia e scenografo. In *Il Dramma*, nº 21, 1946-47, p. 58-60.
- _____. La Festa del Paradiso: di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione. In *Spettacolo*. Anno IV. Fev/43. nº XVI.
- _____. Litografie inedite di Craig. In *Spettacolo*. ano IV, nº.1, dec.42, p.15.

3) Artigos no Brasil

- RATTO, Gianni. O Teatro é um filho da mãe que não morre nunca. In *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. Set/out/nov/dez-1999. nº 5. p. 74-91.
- _____. A Terra é azul. In *Revista USP*. Nº42, Set/Out./Nov.- 1990, p.37-42.
- _____. Flávio Império um homem de teatro. *Flávio Império em cena* (programa exposição no Sesc Pompéia), p. 41-47.
- _____. Reflexões sobre a cenografia. In *Revista Habitat*. Jan./fev.- 1954., n.14, p. 40 – 44.

II – BIBLIOGRAFIA SOBRE GIANNI RATTO

1) No Brasil

- CARNEIRO, Carlos Eduardo. *Gianni Ratto: artesão do teatro*. Dissertação (Mestrado). SP: ECA-USP, 2007.
- CARNEIRO, Carlos Eduardo. Mestres da Cenografia: Gianni Ratto. In *Espaço Cenográfico News*. Jun/2006. nº 28, p.12-19.

COURI, Norma. *Gianni Ratto reúne em livro os segredos do ofício de ator*: Com apoio da Bolsa Vitae, o diretor e cenógrafo lança "Hipocritando" em julho. O Estado de S. Paulo. São Paulo, 11 jun. 2001. Caderno 2. p. D1 e D3.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os Nus – o figurino em cena*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004, p.68-82.

2) Na Itália

GIORGIO STREHLER ALLA SCALA – 1947-1997. Milano: Teatro alla Scala, 1998.

GLI SPAZI DELL'INCANTO (Bozzetti e figurini del Piccolo Teatro: 1947-1987). Milano: Edizione Amilcare Pizzi, 1987.

GREGORI, Maria Grazia (org.). *Il Piccolo Teatro di Milano – cinquant'anni di cultura e spettacolo*. Milano: Leonardo Arte, 1997.

IL MAGGIO MUSICALE FIORENTINO. *I Grandi Spettacoli*. Roma: De Luca Editore, 1986. vol. II. p. 204-213.

MELDOLESI, Claudio. La Generazione dei Registi. In *Fondamenti del Teatro Italiano*. Florence: Ed.Sansoni, 1984, p.301-353 et passim.

MORBIO, Vittoria Crespi. *Gianni Ratto alla Scala*. Milano: Umberto Allemandi & C, 2004.

REVISTA SIPARIO – rivista di teatro e di cinema. Milão: editrice Ulisse, 1946-1953.

STREHLER. *Les voies de la Crèatrion Théâtrale*. Éditions du CNRS. Arts du Spectacle. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989. T16.

_____. *Il Lavoro Teatrale 40 Anni di Piccolo Teatro 1947-1955*. Piccolo Teatro di Milano / Teatro d'Europa: Vallardi & Associati Editori, 1987.

III- BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

1) Formação do Teatro Brasileiro:

ALMEIDA, Guilherme de. 315, *rua Major Diogo – uma quase-reportagem*. Diário de São Paulo, 10/10/1948.

BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. SP: Instituto Moreira Salles, 2005.

BIBI FERREIRA UMA VIDA NO PALCO. RJ: Montenegro e Raman Livros, 2003.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil*. 3ªed. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

DURANTE, Domingos. *Palcos Paulistas nos anos 50*. SP: Scortecci, 2005.

GARCIA, Clóvis. *Os Caminhos do Teatro Paulista: O Cruzeiro (1951-1958): A Nação (1963-1964)*. SP: Prêmio, 2006.

GIANNELLA, Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti). *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*. Tese (Doutorado). São Paulo: FFLCH-USP, 1988.

HELIODORA, Bárbara. Cláudia Braga (Org.) *Bárbara Heliodora: escritos sobre teatro..* SP: Perspectiva, 2007.

GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MAGALDI, Sábado, VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Theatro em São Paulo*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 4. ed. São Paulo: Global, 1999.

- MAGALHÃES, Paulo de. *Procópio: História e Efemérides do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, 1979.
- MARX, Warde. *Maria Della Costa: seu teatro, sua vida*. SP: Imprensa Oficial, 2004.
- MATTOS, David José Lessa. *O Espetáculo da cultura paulista: teatro e televisão em São Paulo (décadas de 1940 e 1950)*. São Paulo: Códex, 2002.
- NETO, A. Mercado. *A Crítica Teatral de Alberto D'Aversa no Diário de S. Paulo*. Tese (Mestrado). São Paulo: ECA - USP, 1979.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *Teatro em Progresso: crítica teatral (1954-1964)*. São Paulo: Martins, 1964.
- RAULINO, Berenice. *Ruggero Jacobbi: presença italiana no teatro brasileiro*. SP: Perspectiva; FAPESP, 2002.
- REVISTA DIONYSOS. *Teatro Brasileiro de Comédia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura. Seac-Funarte. Serviço Nacional de Teatro, nº 25. set. 1980.
- SILVA, Armando Sérgio da. *Uma Oficina de Atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. Tese (doutorado) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- VANNUCCI, Alessandra. *Ruggero Jacobbi ou da Transição Necessária: estratégias da modernização teatral no Brasil entre tradição cômica e mercado cultural (década de 1950)*. Dissertação (Mestrado). RJ: Uni-Rio, 2000.

1.1) - Teatro de Revista

- ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: um panorama do teatro de revista no Brasil*. RJ: Funarte, 2004.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. RJ: Nova Fronteira, 1991.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes: editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

2) Cenografia e Indumentária

- ALCÂNTARA, Denise. *A Ópera e seu espaço de representação*. Tese (Mestrado). SP: ECA-USP, 1993.
- AZEVEDO, Elisabeth; VIANA, Fausto. *Breve Manual de Conservação de Trajes Teatrais*, 2006.
- CASTILHO, Kathia. *Moda e Linguagem*. 2ªed.rev. SP: Ed. Anhembi Morumbi, 2004.
- _____; MARTINS, Marcelo M. *Discursos da Moda: semiótica, design e corpo*. SP: Ed. Anhembi Morumbi, 2005.
- CHATAIGNIER, Gilda. *Fio a Fio: tecidos, moda e linguagem*. SP: Estação das Letras, 2006.
- CHIERICHETTI, David. *Edith Head: the life and times of Hollywood's celebrated costume designer*. New York: HarperCollins Books, 2003.
- FERRARA, J.A.; SERRONI, J. C. (Org.). *Cenografia e Indumentária no TBC: 16 anos de história, 1948/1964*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1980.
- GALLERIA DEL COSTUME DI PALAZZO PITTI. *Le collezioni. L'Abito e il Volto. Storie del Costume dal XVIII al XX secolo*. Livorno: sillabe s.r.l., 2005.

- GARAVAGLIA, Renato ed altri. *Il Costume Teatral Tra Realismo e Finzione*. Milano: Edizioni del Teatro alla Scala, 2003.
- GARDIN, Gianni Berengo. *La Fabbrica Scala all'Ansaldo*. Milano: Teatro alla Scala, 2004.
- HOWARD, Pamela. *What's Scenography?* Oxon: Routledge, 2002.
- LE MOSTRE DEL MUSEO TEATRALE ALLA SCALA. *Mozart alla Scala: le opere italiane*. Milano: Museo Teatrale alla Scala, 2006.
- LEVEY, Santina M.; WARDLE, Patrícia. *The Finishing Touch: lace in portraits at Frederiksborg*. Danmark: Det Nationalhistoriske Museum pa Frederiksborg, 1994.
- MUSEU NACIONAL DE BELSA ARTES. *Retrospectiva de Bellá Paes Leme, 1963-1985*. RJ:MNBA, 1985. 56p., il., 35 fot., 22 fot. color. (Catálogo de Exposição)
- PERRELLI, Franco. *Storia della Scenografia: dall'antichità al novecento*. Roma: Carocci editore, 2002.
- SALA PRETA – revista do departamento de artes cênicas – eca-usp. *Cem annos de Theatro: a mecânica theatral e a arte da encenação*. SP: CAC, 2003. nº3, p.182-189.
- THE KYOTO COSTUME INSTITUTE. *La Moda: storia dal XVIII al XX secolo*. Colonia: Taschen, 2005.
- VIANA, Fausto. *O Figurino Através do Trabalho do Ator: Uma Abordagem Prática*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA - USP. 2000.
- _____. *O Figurino das Renovações Cênicas do Século XX: um estudo de sete encenadores*. Tese (Doutorado) São Paulo: ECA - USP. 2004.

3) Geral

- BORDIEU, Pierre. Modos de Produção e Modos de Percepção Artísticos. In *A Economia das Trocas Simbólicas*. SP: Perspectiva, 1974, p. 267-294.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- CARDOSO, I.; SILVEIRA, P. Acrobacias da identidade: o artista e seus duplos na modernidade. In *Utopia e Mal-estar na Cultura: perspectivas psicanalíticas*. SP: Hucitec, 1997, p. 49-90.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CROSS, Milton. *O Livro de Ouro da Ópera: as obras primas do teatro lírico explicadas e ilustradas*. SP: Ediouro, 2002.
- FRAYSE-PEREIRA, João A. O corpo como obra de arte: a unidade do múltiplo. In *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 159-187.
- HARRISON, Charles; FRASCINA, Francis; PERRY, Gill. Arte Moderna Práticas e Debates: Primitivismo, Cubismo, Abstração. Começo do século XX. In *Arte Moderna - Práticas e Debates: Primitivismo, Abstração - Começo do século XX*. SP: Cosac & Naify Edições, p. 46-82.
- JACOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. SP: Cultrix, 1969.
- Le Lieu Théâtral a la Renaissance. (org. Jean Jacquot). Paris: Éditions du centre National de la Recherche Scientifique, 1963.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio. In *Signos*. SP: Martins Fontes, 1991.
- Monografia do Theatro Municipal de São Paulo (publicada e distribuída no dia do espetáculo inaugural em 11 de setembro de 1911).
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. SP: Perspectiva, 1987.

- RABETTI, Beti. *A Entrevista como Documento*. In FOLHETIM. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto. Mai-1999. nº 4. p. 52-56.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.
- SALLES, Cecília A. *Crítica Genética – Uma (nova) Introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- SERRONI, J. C. *Teatros – uma memória do espaço cênico no Brasil*. São Paulo: Senac São Paulo, 2002.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.
- URRY, John. Mudanças Culturais e a Reestruturação do Turismo e Um Olhar sobre a História. In *O Olhar do Turista*. SP: Nobel/SESC, 1996, p. 117-180.

SITES CONSULTADOS

- <http://arquivo.piccoloteatro.org/eurolab/>, várias vezes durante toda a pesquisa.
- http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?function=personalidades_biografia&cd_verbete=752, em 12 de setembro de 2005 às 16h15.
- <http://www.museoattore.it>, em 20 de agosto de 2006, às 10h.
- <http://www.answers.com/topic/alexander-ostrovsky>, em 29/05/2008, às 18h08.
- HAMILTON, Frank. *Tito Gobbi: a partial performance chronology*. Compiled by Frank Hamilton, 2008. <http://frankhamilton.org>.
- JOSÉ, Cardeal-Patriarca. Seguir a Cristo como discípulo, 28/03/04. In http://www.patriarcado-lisboa.pt/vidacatolica/vcnum16/3_05_05%20Catequese%20Quaresmal%2004.doc, em 08/05/08, às 01:41.

ENTREVISTAS REALIZADAS

1) No Brasil

Juiz de Fora: Dona Conceição – costureira (por telefone)

Rio de Janeiro: Kalma Murtinho (em sua casa, na Gávea)

Bellá Paes Leme (em sua casa, em Ipanema)

Antonio Pedro Borges (por telefone)

Ruth Staerke (em sua casa, em Laranjeiras)

Paraty: Maria Della Costa (em sua casa)

São Paulo: Alice Correa (em sua casa, nos Campos Elíseos)

Cleyde Yáconis (por telefone)

Clóvis Garcia (em sua sala, na USP)

Emílio Fontana (em seu escritório, no Arquivo do Estado)

Ieda Vargas – costureira (por telefone)

Maria do Carmo Bauer (em sua casa, na Bela Vista)

2) Na Itália

Gênova: Luciana Petruccelli (em sua casa, em Sori)

Luciano Antonini (em sua casa)

Alessandra Vannucci (em sua casa)

Milão: Maria Grazia Gregori (no Teatro Giorgio Strehler)

Além de várias conversas informais com amigos de Gianni Ratto e outros profissionais que trabalharam ao seu lado.