



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v18i2p57-83

Dossiê: aspectos da cena moderna no Brasil

# Expulsos, como os cômicos italianos do Palais de Bourgogne: missão, peripécias e triste fim do Teatro Novo (Rio de Janeiro, 1968)

*Expeled, as Italians actors from  
Palais de Bourgogne: mission, adventures and  
a sad end for Teatro Novo (Rio de Janeiro, 1968)*

**Alessandra Vannucci**  
**Bruno Moraes Regenthal**

**Alessandra Vannucci**

Docente de Direção Teatral na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ) e de Processos Criativos no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFRJ).

**Bruno Moraes Regenthal**

Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).



## Resumo

A trajetória do Teatro Novo, reconstruída a partir de fontes inéditas do Arquivo Gianni Ratto (SP), implanta no Rio de Janeiro em pleno 1968 um projeto de “teatro estável” que parece capaz de resistir ao autoritarismo do regime, mas é por ele esmagado após oito meses de intensa atividade. Analisamos as ideias que estruturavam o projeto e seus encaminhamentos, com os quais Ratto pretendia consolidar a autossuficiência do empreendimento por meio da produção em equipe, de um espaço polivalente para um repertório eclético que incluía dança e música além do teatro dramático e de um centro de formação permanente, seja da classe artística, seja do público. As discrepâncias entre projeto e práticas são sintomas da possível relevância que o Teatro Novo significou no panorama contra cultural (inclusive motivando seu triste fim) embora seu diferencial e legados tenham sido omitidos até agora nas histórias do teatro e da cultura no Brasil.

**Palavras-chave:** Gianni Ratto, História e historiografia do teatro no Brasil, Teatro Novo.

## Abstract

Teatro Novo trajectory, restored by research in unpublished sources of the Gianni Ratto Archive (SP), fixed a “stable theatre” project in Rio de Janeiro (1968) opposing dictatorship and being closed, after eight months of intense activity. We analyse the implanting ideas and resources, by which Ratto aimed a self-reliable production and a resident team, a multipurpose repertoire that included dance and music besides dramatic theatre, a living school for public as well as artistic class formation. Inconsistencies between project and practices are symptoms of Teatro Novo possible relevance in the counter-cultural panorama although his legacy was ignored, so far, in Brazilian theatre and culture history.

**Keywords:** Gianni Ratto, Modern theatre history and historiography in Brasil, Teatro Novo.

Foi minha única tentativa de teatro *stabile*. Havia teatro-dança, escola de *ballet*, de interpretação e duas companhias fixas dentro do teatro. Era uma universidade teatral, integrando as expressões cênicas. Eu fiz cursos para jovens atores, festival para crianças, teatro de bonecos, etc. e publicamos um pequeno volume de dramaturgia. Foi bem assim

alucinante, muito trabalho, funcionava das oito da manhã até alta madrugada. De repente, acabou. Vieram e fecharam tudo. Um dia a polícia entrou e parou [...] foi um desastre. Nós tínhamos um planejamento de cinco anos sem lucro, já imaginou? Com um primeiro ano bastante rico, um segundo ano já programado, inclusive, com companhias estrangeiras, e acabou.  
(Gianni Ratto<sup>1</sup>)

Há indícios de uma lacuna, marcas de um esquecimento nessas palavras ditas quase 40 anos mais tarde por um velho mestre acolhido como “um mito” quando faz seu ingresso no meio de um ensaio geral, no grande palco de um teatro de ópera destruído por uma bomba durante a guerra e reconstruído na cidade em que aquele mestre havia iniciado a sua formação muitas décadas antes<sup>2</sup>. Gianni Ratto foi cenógrafo, figurinista, encenador e escritor, nascido em 1916 em Milão e criado em Gênova, onde primeiramente despontara sua paixão pelo desenho. Trabalhava como estagiário na *bottega* do arquiteto Mario Labò quando, tal qual aprendiz de feiticeiro, adentrou sem permissão o retiro de Edward G. Craig em Santa Margherita, onde o velho cenógrafo manobrava suas delicadas maquetes vislumbrando movimentos contínuos de paredes de tela (*screens*) pelo espaço cênico, como arquiteturas impermanentes. Quase um século mais tarde, Ratto ainda gostava de atribuir a si mesmo o crédito de “construtor de elementos cênicos especialmente convidado pelo diretor da peça, sr. Gianni Ratto”<sup>3</sup>. A constante referência ao cânone renascentista dos “arquitetos da cena” (Sebastiano Serlio, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio e, finalmente, o próprio Craig) expandia o conceito algo redutivo de ser um “diretor” – alguém metido há pouco, só um século, na milenar tradição dos atores. Foi o século que Ratto viveu, pensando a cena como espaço a ser armado e desarmado a cada montagem e aplicado à resolução de problemas técnicos com a teimosia dos autodidatas. “Comi muito teatro – brincava, aos noventa anos – e fui muito comido, devorado mesmo” (A MOCHILA..., 2005).

1 Entrevista com Alessandra Vannucci, São Paulo, 15 jun. 1997, inédita. Ver também depoimento ao Serviço Nacional de Teatro, Rio de Janeiro, 9 jun. 1976.

2 Por Dario Fo (cf. A MOCHILA..., 2005).

3 No programa de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*. Grupo Opinião, Teatro Maria della Costa (TMDC-SP), 1966.



Do palco o seduzia, por trás das formas que se montam e se derrubam, o espaço vazio: lugar mágico do teatro como, também, do fim do teatro. Não só o inevitável fim dos cenários, que surgem a serviço de uma ideia teatral e se consomem com ela, mas o fim das companhias, dos empreendimentos e edifícios. A idiossincrasia implica um espírito inquieto que pode explicar porque Ratto, que fundou grupos representativos na história teatral de dois países, separou-se deles antes das ideias cristalizarem em estilo, partindo então para novas fundações. Durante a jornada, atravessou algumas vezes o oceano. Foi cenógrafo no Teatro alla Scala e no Piccolo Teatro de Milão desde sua inauguração (1947); dali partiu para ser diretor do Teatro Maria della Costa (1954-1956), que o acolheu ainda em obras, em São Paulo; daí mudou-se para o Teatro Brasileiro de Comédia (1956-1957), do qual saiu para uma temporada na Bahia e na Itália (1958), de onde retornou para integrar o Teatro dos Sete (1958-1965), no Rio de Janeiro. Deste separou-se para trabalhar como *freelancer* na Guanabara, com artistas de outra geração (como Ferreira Gullar, Paulo Pontes, Armando Costa e Oduvaldo Vianna Filho), que lhe tributam o mérito de uma contribuição “imponderável” ao “movimento que ajudou a estabelecer o teatro profissional no Brasil [...] e terminou por dar vida ao Grupo Opinião” (1966-1968)<sup>4</sup>. Em 1968, Ratto (1996, p. 21) concretizou “milagrosamente e racionalmente, graças a uma série de circunstâncias das quais soube aproveitar com paciência e diplomacia” um projeto “longamente acalentado”, ao qual em todas as suas memórias autobiográficas atribuem excepcional relevância, mesmo considerando o breve período de existência e a irrelevância atribuída pela historiografia do período. “Quase ninguém tomou conhecimento do que foi, de como nasceu nem de como foi assassinado o Teatro Novo”, pois em dezembro do ano em que inaugurou, o espaço foi fechado “sem explicações” por um grupo armado que o invadiu:

a passo de carga, pelas duas ruas opostas que davam entrada, obrigando uma ventena de alunos a encostarem, pernas abertas e mãos na parede, enquanto aos berros um comandante atarracado e de cabeça raspada, orgulhoso pelo sucesso da operação, gritava ordens [...] obrigando os jovens [...] a ficarem calados. (Ibid., p. 123)

4 “As razões para Gianni Ratto”, no programa de *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*.

A lacuna historiográfica não procede somente do trágico desfecho que silenciou testemunhas e dispersou acervos, mas de uma assombrosa queda no esquecimento do sonho ao qual Ratto dedicou-se com obstinação (a “paciência e diplomacia” antes citadas), por mais adversas que se apresentassem as condições políticas e inviáveis as econômicas, para implantação de uma estrutura polivalente e “estável” como a descreve. “Até hoje não entendi direito – ainda questionava muitas décadas depois – foi um sonho que se tornou pesadelo” (Ibid., p. 131).

Na trajetória de uma vida, o processo de narração autobiográfica se realiza como ajuste perpétuo entre projetos e fatos mais ou menos pessoais reorganizados, editados, encenados pelo narrador de modo a destacar (mesmo que seja somente para si) uma missão peculiar, um legado no seio da comunidade. No caso de artista, a dimensão introspectiva desse teatrinho da memória pode vir a chocar-se com a versão pública, tantas vezes repetida que escapa ao controle do entrevistado, já sem poder dar conta dos fragmentos soltos que ressurgem, como extravagantes dissonâncias. “Vida de artista, a história de vida se transmuda em versão de vida”, sugere Tânia Brandão (2009, p. 35). O destaque dado por Ratto ao episódio do Teatro Novo é uma dessas idiosincrasias sintomáticas que não declaram os seus agentes (“milagrosamente” se concretiza e “sem explicações” é eliminado do mapa da cidade e de sua história teatral), mas cuja narrativa aponta para razões que podem ser investigadas e podem balizar versões capazes de perturbar a versão pública do contexto nos quais se deram os fatos.

De início, interessa notar que o projeto estrutural do Teatro Novo, como seu fim violento e indesejado, apresenta pontos de coincidência com a ocupação, meio século antes, por Gordon Craig, da Arena Goldoni em Florença (1913), onde o inglês instalara uma escola/laboratório que viria a ser, segundo ele, a *living theatre*<sup>5</sup>: ou seja, uma plataforma expandida de produção em artes, incluindo dispositivos críticos (revista), criativos (artistas ao trabalho nas mais diversas áreas) e pedagógicos (escola). A experiência estava a pleno vapor quando foi bruscamente interrompida no ano seguinte pelo exército italiano preste a entrar em guerra: em dois dias, o “teatro vivente” virou quartel. Caso

5 Assim apresentada em publicação monográfica da revista *The mask* (1913). Ver <<http://bit.ly/2Q2glg7>>.



haja um legado comum às crias de Ratto e de seu mestre Gordon Craig no arco de meio século, ambas fomentadas com a maior persistência e assassinadas no berço, parece sintomática a omissão de ambas da historiografia teatral<sup>6</sup>.

É verdade que o ecletismo com o qual Ratto, ao longo da carreira, se adaptou a contextos produtivos tão diversos como os que listamos antes previne quem quer que seja de atribuir-lhe um espólio. Ele fez palco italiano praticável, telão, arena, passarela, labirinto, galeria. A cada ideia de montagem corresponde nova pesquisa, implicando profundo mergulho que transforma o próprio diretor; aquarelas, maquetes, cenários e edifícios mudam conforme as demandas e a proposta relacional de cada concepção, pois “o ambiente também é personagem”, como argumentava em seus escritos juvenis<sup>7</sup> (RATTO, 1946, 1947a, 1947b). “A cenografia escapa a qualquer consideração da ordem decorativa para se tornar vetor de expressão dramática”: assim se apresentou ao público, em 1954 para ocasião de sua estreia no Brasil<sup>8</sup>. Havia atravessado o oceano, não só em homenagem ao coração navegante (afinal, era genovês) mas também tentado pelo desafio de assumir função geral de diretor/cenógrafo/figurinista no novo teatro da companhia que o convidara (o Teatro Popular de Arte, TPA, de Maria della Costa e Sandro Polloni). Abdicava, porém, do destaque (inédito para um cenógrafo) do qual gozava na Itália, tendo suas concepções espaciais por referência da cena moderna e “dirigida” – ou seja, subtraída ao velho arbítrio dos grandes atores e entregue ao perfeccionismo de jovens encenadores (*registi*), como Giorgio Strehler, no Piccolo Teatro de Milão. Estaria ele (como tentou explicar anos mais tarde) “fugindo de certa involução devida ao sucesso” e buscando “um outro campo de trabalho onde o erotismo teatral estivesse ainda em estado virginal”<sup>9</sup>. Chegando a São Paulo, encontrara um canteiro de obras em vez do prometido teatro; contudo, aquele

6 O Teatro Novo é pouco analisado em trabalhos monográficos sobre Ratto, nem é citado na bibliografia especializada sobre o período. No que diz respeito a Arena Goldoni, o próprio Craig publicou desenhos, mapas e textos (como *Rules for a school for the art of Theatre*, 1913) em edições hoje raríssimas. Agradeço ao prof. Luiz Fernando Ramos pelas preciosas dicas.

7 Cf. “Anche l’ambiente è personaggio”, **Sipario**, n. 15, p. 10, 1947, p. 10; “Architettura e teatro”, **Il Dramma**, n. 23-24, 15 out. 1946; “Invito alla critica della scenografia”, **Palcoscenico**, n. 54, 1947. Para uma leitura analítica desses ensaios, cf. VANNUCCI, 2014, p. 233-236.

8 Programa de *O canto da cotovia*, de J. Anouilh, do Teatro Popular da Arte (TPA) no TMD-C-SP, 1954.

9 Entrevista com Alessandra Vannucci, 15.6.1997.

espaço vazio lhe pareceu “um edifício aberto a todas as possibilidades, um potencial de futuro que somente o futuro poderá confirmar”<sup>10</sup>.

Certo pioneirismo definiu, para ele, rotas alternativas ao percurso de seguro sucesso que na década de 1950 aportava os compatriotas recém-chegados ao barracão italiano do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC); exceção feita para Ruggero Jacobbi, o qual, posicionando-se à margem do coro, se pôs a acompanhar como crítico as empreitadas de Ratto, valorizando o “cheiro de luta” (JACOBBI, 1954 apud VANNUCCI, 2004, p. 61-63) que delas emanava. Na primeira – construir uma casa nova e uma estética moderna para o Teatro Popular de Arte que inaugurava, em São Paulo, o Teatro Maria della Costa –, Jacobbi reconhecia “uma concepção ampla e democrática da vida que representa exceção em nosso meio teatral” (Ibid.). Concepção em que Jacobbi se espelhava e na qual Ratto encontraria “perfeitamente seu lugar”: ambos forjados, como eram, pela experiência política da estruturação do Piccolo Teatro como serviço público, gestado e usufruído por cidadãos de Milão. Um ano depois, Jacobbi saudaria tom de paródia épica (*Habemus pontificem!*) a parceria (nesta altura muito ousada) entre um diretor e um autor à altura de seu pioneirismo: Jorge Andrade. Com isso “a renovação chega ao único resultado capaz de garantir a sua permanência e definir seu sentido: a criação de um autor absolutamente nacional e ao mesmo tempo perfeitamente enquadrado dentro da situação histórica e estética deste pós-guerra” (JACOBBI, 1955 apud VANNUCCI, Op. cit., 2004, p. 118).

Apesar de não garantir a permanência do Ratto no TPA (saiu em 1956) nem da própria companhia, que ia fechar definitivamente a cortina pouco mais de uma década mais tarde, o “sentido” apontado por Jacobbi norteava as travessias do colega “Desde que cheguei ao Brasil”, declara Ratto (Op. cit., 1996, p. 122), “sempre desejei, entre outras coisas, formar uma companhia teatral destinada exclusivamente a representar autores brasileiros”. Uma viagem que o levaria de volta a Milão, passando pelo Nordeste onde ficou um ano (1958) lecionando na Escola de Teatro da Bahia, tem seu curso invertido por um segundo atravessamento transoceânico e uma retomada daquele “sentido”. Em 1959, vencido pela implacável boa vontade dos “fernandos”

---

<sup>10</sup> Ibid.

(Fernanda Montenegro e Fernando Torres)<sup>11</sup> que o bombardeavam de propostas de repertório, Ratto retornou ao Rio de Janeiro com ideia de montar *O mambembe* para comemoração dos 50 anos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, palco para o qual a peça havia sido pensada nas ambições do autor (Artur de Azevedo) que tanto lutara para a sua construção como “casa” das companhias nacionais “mambembes” (falecido em 1908, não chegaria a vê-lo inaugurado). A estreia do *Mambembe* no Municipal (1959) sacudiu a cidade: o público uivava, cantava, chorava; na hora das palmas, clamou para que o elenco voltasse ao palco inúmeras vezes. A *burleta* exigia oitenta intérpretes, entre atores e bailarinos; sua extensa produção só havia sido possível com apoio do Teatro Municipal que forneceu figurinos, cenários e corpo de baile. “A luta deles é a nossa” clamava o diretor no programa. A nova companhia (Teatro dos Sete) teria um projeto qualitativo de repertório que valorizava a dramaturgia nacional, seja no formato de antigas glórias caídas no esquecimento como o próprio *Mambembe* ou *Ciúmes de um pedestre*, de Martins Pena (escrita e produzida na década de 30 do século XIX) e seja no formato de novidades, apresentando a atualidade, como *Cristo proclamado* de Francisco Pereira da Silva (autor revelado em 1960 no concurso de dramaturgia promovido pela companhia). E teria um plano de expansão de público, que se via desafiado, nos programas das peças, por questionários mapeando seu gosto, demandas, conhecimentos teatrais; e ainda poderia fruir da mesma peça, adaptada ao meio audiovisual, nos pioneiros programas de teleteatro (como o Grande Teatro Tupi) que a companhia protagonizava.

Entre os Sete, Ratto entendia a direção como uma função de estruturação geral e política dos objetivos e recursos da companhia que trazia estampado no nome uma ideia de equipe, sem estrelas e sem primazia; era tão coerente neste ponto que em 1965 justificou a saída por divergências na definição do repertório<sup>12</sup>.

11 Correspondência no Instituto Gianni Ratto, São Paulo. Para uma análise, cf. VANNUCCI, Op. cit., 2014, p. 240-41.

12 Endividados e dependendo financeiramente da TV Tupi, os colegas em 1966 optaram por montar um Feydeau que segundo o diretor “não cabia” (apud BRANDÃO, 2002, p. 197) no repertório qualitativo da companhia. Ratto abandonou o posto e foi montar um Feydeau contratado pela Tônia Carrero, alegando ser totalmente outra coisa – uma prestação profissional.

Levaria consigo algumas estratégias. Em 1968, uma curiosa negociação com Paulo Ferraz, dono dos estaleiros Mauá e esposo da primeira bailarina do Municipal, Regina Ferraz, sugeriu ao Ratto tentar novamente a tática de expansão pioneira e de apoio institucional que havia consagrado a triunfal estreia dos Sete. Acomodado no sofá do casal, o diretor expôs sua ideia de estrutura estável polivalente na qual se fizesse teatro, música, literatura e artes plásticas e ouviu a proposta de dirigir, em vez disso, uma companhia de balé que o empresário ia administrar. Entendeu que o desafio era maior, pois não havia tradição de grupos de dança no país, a não ser os corpos fixos dos teatros municipais ou elencos ocasionais, como para as celebrações do IV Centenário da Cidade de São Paulo (1954). Tratar-se-ia de desenvolver formas contemporâneas na linguagem dançada e expandir para outras linguagens cênicas, projetar um espaço versátil e formar uma plateia interessada. E não poderia demorar muito, pois o coreógrafo afro-americano Artur Mitchell, uma das estrelas do New York City Ballet, já se encontrava no Rio, a convite do consulado americano.

Ratto convocou o carnavalesco Fernando Pamplona, já diretor do setor de cenografia do Municipal. Deram voltas pela cidade em busca de uma sala para locação; desistiram da zona sul por causa dos valores inflados; por fim, acharam um teatro à venda na Lapa, com lotação de mil lugares entre plateia, balcões, frisas, saguões e dependências e “quase completamente abandonado e sujo” (RATTO, Op. cit., 1996, p. 125). Sob o letreiro de Teatro Republica, a casa vinha sobrevivendo com “bailes de carnavais e magras apresentações de revista” (Ibid.) em rua mal afamada<sup>13</sup> não distante da praça Tiradentes, que durante um século e meio havia capitalizado as plateias das revistas e dos cabarés. Os novos gestores prometeram sua reinauguração para meados de 1968, com letreiro Teatro Novo.

O nome sugere, de imediato, uma atitude de promoção das novidades tecnológicas de que o teatro promete se equipar: 1.003 poltronas, acústica planejada, ar-condicionado em todos os ambientes, comando de luz e som eletrônico em cabine isolada, livraria, bar, biblioteca e loja de discos; no palco, 220 refletores, varas de luz exclusivas e pano de fundo contrapesado; na sala

---

<sup>13</sup> A rua Gomes Freire. O prédio foi adquirido pelo Ministério da Educação (MEC) e hospeda a TV Educativa.

de ensaio, ambulatório médico e camarins para 50 artistas<sup>14</sup>. Ao lado disso, o atributo “novo” assimila conceitos apropriados pela esquerda na urgência de “reivindicar para si a exclusividade de representar uma nova cultura nacional-popular capaz de revelar as clivagens sociais ocultadas pela ordem dominante e, ao mesmo tempo, reinventar a nação” (GARCIA, 2015, p. 246). Era o que o manifesto do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE, 1962) resumia no grito de guerra “novo é o Povo”<sup>15</sup>. Havia se chamado de Teatro Novo, em 1961-1962, um grupo com base no Teatro Maison de France e com intuito de realizar ali “novo programa cultural e artístico” sob o comando de Martim Gonçalves, junto ao qual Ratto trabalhara na Escola de Teatro da Bahia. Nos mesmos anos, movido por intenções experimentais, um Teatro Jovem se apresentava em salas da cidade, frequentemente impedido pela censura federal; tanto que Luiza Barreto Leite certa hora desabafou que alguém lá do Planalto estaria “querendo fechar tudo quanto é teatro novo” (LEITE, 1962, p. 6). Comparando os grupos, a atriz (em função de crítica) descrevia este último como disposto a se arriscar bem mais do que o primeiro, montando autores novos – o que garantiria pelo menos a liberdade de “errar por própria conta” (Ibid.). Em 1968, Barreto Leite teria o desgosto de ver censurada, já próxima a estreia pelo Teatro Jovem, a peça *Xadrez especial*, de Alfredo Gerhardt, premiada no Primeiro Seminário de Dramaturgia Carioca que ela mesma havia idealizado sob os auspícios da Secretaria de Turismo do Estado. A peça, “como todo o teatro novo no Brasil”, possuía, segundo seu diretor, uma “estrutura de participação” (CENSURA PROIBE..., 1968, p. 7). Outro grupo que tenta existir na cidade no mesmo ano, chamado Comunidade (parceria entre Paulo Affonso Grisolli, Amir Haddad, Tite de Lemos e Marcos Flaksman), comungava atores e espectadores na sala do Museu de Arte Moderna (MAM) que lhe havia sido concedida por sede.

Enquanto isso, o panorama paulista apresentava ambientes perturbados seja pelas investidas estéticas de Zé Celso (que dirigiu *Rei da vela*, 1967, e *Roda viva*, 1968, no qual o espaço da plateia era invadido pelo coro através de uma passarela, com energia agressiva de combate), seja pelo

---

14 A listagem é veiculada em publicações do próprio teatro (convites e programas) e na imprensa.

15 Por Carlos Martins. Cf. BUARQUE DE HOLLANDA, 1981; MOSTAÇO, 2016.

experimentalismo espacial de Victor Garcia (que a convite da Ruth Escobar montou *Cemitério de automóveis*, 1968, no qual cadeiras giratórias deixavam espectadores à mercê de qualquer ação fosse acontecer em volta). Em 1968, Augusto Boal (novamente à convite da Ruth Escobar) montou a *Primeira Feira Paulista de Opinião* com textos de jovens dramaturgos oriundos do Arena, provocados (assim como o público) pelo tema “O que pensa você do Brasil de hoje?” O tema desdobrava, no programa da peça, em uma convocação para que a nova geração agitada por tendências estéticas tão diversas se juntasse diante do “maniqueísmo do governo;” pois, segundo Boal, já nada valia “auto-flagelar-se, exortar plateias ausentes ou vestir-se de arco-íris e cantar chiquita bacana e outras bananas. Necessário, agora, é dizer a verdade como é. E como dizê-la?”<sup>16</sup>.

A ideia de “novo” em 1968 expressava, ao que parece, vontades de derubar fronteiras entre artistas e público, abdicando do legado elitista de gerações anteriores cuja produção, especialmente na fase de modernização da cena (dita Renovação, na década de 1950), havia sido financiada pelo consumo de um público prevalentemente burguês e por investimentos de mecenadas particulares, com raro apoio de instituições públicas. De modo que, para a geração que com menos de 30 anos encarava a instauração do regime autoritário, a renúncia em pleitear qualquer sustentação por parte de poderes hegemônicos, públicos ou privados, significaria também se pôr em busca de “novos” modos de produção visando alcançar um “novo” público e realizar uma segunda renovação, de circulação nacional-popular. Mesmo que contra hegemônico, porém, o movimento de 1968 estava longe de ser consensual, encetando intenso embate entre representações. A questão sobre qual seria a tradição da nação (o “Brasil de hoje”) e quais as suas bandeiras provocava violentas polarizações entre artistas e missões fanáticas entre espectadores: como aquela que, não bastasse a censura, instigava cidadãos a interromper peças e depredar teatros (foi o caso de *Roda viva*, assassinada pelo Comando de Caça aos Comunistas; já a *Feira*, liberada pela censura mediante 87 cortes e apresentada na íntegra por desobediência civil, foi interrompida pela polícia mesmo).

<sup>16</sup> Em “O que pensa você da arte de esquerda?,” no programa da *Primeira Feira Paulista de Opinião*, Teatro Ruth Escobar, São Paulo, 1968.



Ratto (apud BARRETO LEITE, 1968b, p. 10) se esquivava de polêmicas ao desejar a

completa integração entre as artes no contexto da cultura nacional, colocando-as ao alcance do público na forma mais acessível, sem que por isso seja necessário fazer concessões; ampliar a faixa de espectadores através de universidades, escolas, fábricas; abrir um diálogo com todos que queiram participar do nosso trabalho<sup>17</sup>.

O combinado com Ferraz era para que “as entradas fossem mantidas ao alcance de todos os bolsos” (RATTO, Op. cit. 1996, p. 129) pois, após um período de implantação de consenso que implicaria na inclusão de classes subalternas, “começaríamos a ter lucros financeiros [...] e no decorrer de três anos conseguiríamos criar um público amplo e diferenciado que frequentaria regularmente nossa sala” (Ibid., p. 127). Contando com a posse do edifício, que para um quase-arquiteto significava uma inusitada liberdade de articulação espacial, o programa previa “ter todos os espaços disponíveis ativos a partir das oito da manhã até meia-noite”; sendo assim, “o potencial era enorme” (Ibid., p. 126).

O corpo de baile já ensaiava no pátio coberto, alto e amplo o suficiente para caber os *grands jetés* de cinquenta bailarinos quando, sob o comando do Pamplona, a equipe da reforma trocou os forros do teatro, rebaixando o teto para garantir o isolamento acústico, e instalava a cabine com equipamento de luz e som, um estúdio de gravação, a sala de ensaios e o escritório. Ratto rascunhava propostas, regulamentos, editais, contas, contatos, contratos, ideias de repertório e provocações por vezes sintéticas, como “coerência, coerência, coerência”, e por vezes, provocadoras, como a que vem sob o título: “são as seguintes, ao meu ver, as possibilidades que se apresentam”, seguido por articulado cronograma contando com 24 horas de atividade diária. A hipotética pauta permanente expandia os compromissos: para além de ofícios normais (ensaio, aula, leitura dramática e sessões de “teatro no teatro”, ou seja, peças montadas pela companhia e apresentados ao público na sala do Teatro Novo), também constam vastas demandas provocadoras, como “teatro no morro, na penitenciária, no circo, no porão” e ainda “no aterro, nas igrejas, na

---

<sup>17</sup> Publicado no *Jornal do Commercio*, 2 jun. 1968, p. 4.

praia, na escadaria do Municipal, nos bancos? Uma previsão de agenda para a primeira temporada do Teatro Novo distribui processos de criação de quatro espetáculos no arco de quatro meses, com ensaios simultâneos de elencos diferentes. Iniciativas práticas encaminhadas pelo diretor artístico (Ratto) ao diretor técnico (Pamplona), contando com o respaldo da produtora (Tatiana Memória), podiam contar com certa receptividade do diretor geral (Ferraz) desde que não acarretassem rombos no orçamento. Assim, abriu-se logo (em março) um concurso para jovens instrumentistas e (em abril) um teste de seleção para atores jovens e dispostos a participar de um curso intensivo de interpretação que o diretor em pessoa conduziria, visando montar um ou dois espetáculos. Lançou-se nos jornais (em agosto) um seminário de dramaturgia no qual autores teriam suas peças lidas e comentadas por júri popular, sem caráter competitivo, mas com a promessa de as duas melhores entrarem para o repertório do Teatro Novo.

A equipe conseguiu respeitar a alucinada agenda e inaugurar o teatro em junho de 1968, com programação da Companhia de Ballet (contando com 30 integrantes, 18 “emprestados” do corpo de baile do Teatro Municipal e 12 estagiários) lançando duas estreias mundiais: *Rythmometron*, na qual “um compositor (Marlos Nobre)<sup>18</sup> e um coreógrafo (Mitchell) constroem estruturas sonoras e desenhos especiais” a partir de ritmos brasileiros, e *Afirmção*, em que os mesmos aproximam as raízes afro das duas Américas, na “atmosfera obsessiva dos berimbau e dos atabaques” (como explica o programa). Um concerto da Orquestra Sinfônica Brasileira (sob regência de Isaac Karab-tchevsky com a pianista solista Magdalena Tagliaferro) precedeu o balé em noite de gala que contou com a prelação do embaixador Paschoal Carlos Magno. Reavivando a memória de integrante da renovação teatral, que justamente Carlos Magno havia fomentado na cidade 30 anos antes, Barreto Leite elogiou a política de mecenato que encontrava em Paulo Ferraz seu novo herói e sob o título triunfal de “Abram alas para o Teatro Novo”, desejou-lhe “ser eterno e formar gerações e gerações de artistas” (JORNAL DO COM-MERCIO apud LEITE, 1968a, p. 5). Notou que, afinal, o Piccolo Teatro já havia passado a casa dos 20 anos e das 125 peças, sendo um teatro municipal,

<sup>18</sup> Integrante do Grupo Música Nova, assim como Edino Kruger, Reginaldo de Carvalho e Jorge Antunes, que constam em sucessivos programas.

enquanto “o nosso é particular”, o que sob a ótica dela e da geração moderna talvez aparentasse ser vantagem. Durante os sucessivos dois meses, os jornais não pararam de informar feitos do Teatro Novo: mais quatro peças de dança ensaiadas, com coreografias de Artur Mitchell, Tatiana Leskova, Eugenia Fedorovna, Jorge Siqueira, Gerry Maretski; dois grupos internacionais convidados (Teatro em Negro da Checoslováquia e Teatro Mimos da Polônia); um ciclo de leituras oferecido por Barbara Heliodora na livraria da Civilização Brasileira, lotada de espectadores curiosos que ali perambulavam depois das peças, até depois da meia-noite. A TV Tupi transmitiu ao vivo o Festival da Canção Popular, comandado por Aroldo Costa, em que ao grupo Samba da Vida (com Paulo Moura e Paulinho da Viola) se juntavam convidados do calibre de Ari Toledo, Baden Powell, Nara Leão, Milton Nascimento e Elis Regina (esta ficou tão entusiasmada com o equipamento acústico do Teatro Novo que quis prolongar temporada em duas semanas, durante as quais dobrou-se a lotação). Na primeira semana de julho, quando estreou o segundo balé, enquanto as passeatas de estudantes e operários tumultuavam a avenida Rio Branco, o teatro já era ponto da juventude. E justamente na juventude e suas revoltas se inspirava *Ritual das trevas*, nova criação do Mitchell com música “vibrante” de Piero Piccioni que ficaria em cartaz toda sexta-feira, sendo “pela sua violência não recomendado para crianças” segundo Barreto Leite, embora “para a dança ainda não há censura” (LEITE, 1968c, p. 10). Noutro dia da semana apresentava-se *A mandrágora*, de Maquiavel, primeira peça criada por operários da fábrica Flexa Carioca, em São Cristóvão (um grupo de amadores que havia recebido treinamento vocal durante dois meses antes de enfrentar a grande sala do Teatro Novo). Ainda rolou, em julho, o III Festival de Marionetes e Fantoche, do qual participaram nove grupos especializados, entre os quais o de Pedro & Ilo (o argentino Ilo Krugli) e o de Virginia Valli. O regime de rodízio permitiria uma oferta ampla para plateias diferenciadas, mesmo ausente a companhia de balé (em turnê por Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre).

Anotações disparatadas preenchiam cadernos e mais cadernos do diretor<sup>19</sup>, nos quais soluções possíveis sobrepõem-se às projeções e articulações

---

19 Conservados no Instituto Gianni Ratto (IGR), São Paulo, e gentilmente postos à disposição da pesquisa.

teóricas são atravessadas por instruções técnicas. Sem constituir prova do que chegou a ser realizado, mas sim da complexidade de relações de produção necessárias para cumprir as metas, tais fontes desenham a vasta paisagem do trabalho de diretor, como Ratto o compreendia. Ideias pipocam entre rascunhos de ensaios, de produção, de seleção do elenco, rabiscadas nas margens da página, ora pontuais, ora poéticas, expandindo a cena em suas múltiplas dimensões de atuação, dramaturgia, música, iluminação, coreografia e cenografia, entendida (conforme ensinaria Craig, como imaginava Wagner) como arquitetura. Ratto definia suas ambições na plataforma híbrida do *teatro total*, uma referência que precisava ser atualizada<sup>20</sup>. As anotações são redigidas em italiano, sugerindo um diálogo consigo mesmo já que nenhum parceiro (nem Tatiana, que de Ratto nesta fase tornou-se companheira) compartilhava a língua; são traduzidas só quando viram instruções concretas que precisam ser divulgadas. Há duas versões (uma rascunhada, outra datilografada) dos regulamentos do Concurso para Jovens Instrumentistas e do Primeiro Seminário de Dramaturgia. As variações são sintomáticas de uma tendência a escapar de aparelhamentos ideológicos: no rascunho, o Seminário de Dramaturgia tem por objetivo “uma dramaturgia livre, dentro de uma linguagem que corresponda à nossa realidade”, enquanto na versão divulgada essa última frase é substituída por “dentro do processo histórico do Brasil”. Como segundo ponto do mesmo regulamento, consta obrigação (ausente no rascunho) de apresentar a peça “sob o verdadeiro nome do autor, sendo excluído qualquer pseudônimo, sigla ou anonimato”, por obrigação de lei. A censura era ameaça persistente, que Ratto encarava com truques miméticos, como ironias e paráfrases, para evitar represálias sem renunciar a atitudes libertárias. Mesmo em documentos oficiais, assinava-se com pseudônimos com Jean Rat e John Mouse; quando houvesse insistência no pedido de explicações, mandava o censor telefonar ao autor – segundo o caso, Gorki, Sófocles ou Jarry.

20 “Toda vez que toquei no assunto, fui contestado: isto de Teatro Total é critério operístico. O teatro, seja lírico ou dramático, é um cadinho em que linguagens diferentes se fundem para criar uma forma de expressão que mais nada tem a ver com os valores originais. Música, pintura, arquitetura, luz, adereços fornecem um instrumental que o espetáculo manipula de modo único e total” (RATTO, 1996, p. 154).

A dança, enquanto muda, garantiria uma plataforma expressiva não submetida à censura; Ratto, porém, não estava disposto a despolitizar a formação dos bailarinos, na qual incluiu estudos de interpretação dramática, estética e história da arte, pois aqueles corpos em cena promoveriam o “denominador comum da integração entre linguagens,” como anotado em uma das folhas do caderno preto dedicado ao processo seletivo. Desde as motivações do fazer arte até detalhes da formação e do currículo, os candidatos eram observados em suas habilidades e preferências e suas respostas sublinhadas quando mostrassem maior transdisciplinaridade entre canto, música, dança e artes marciais. Dos mais de 200 candidatos, foram selecionados 16 entre atores e atrizes (entre os quais Marco Nanini) e dez estagiários (em função de assistente de direção, de cenografia etc.) e logo começaram os ensaios para montagem de duas peças, das quais uma infantil<sup>21</sup> com estreia prevista para o final de agosto, quando voltaria a companhia de dança da turnê no Sul. Neste segundo programa, constam os balés *Os comediantes*, com música de Kabelewiski, coreografia da Tatiana Leskova (russa, formada em Paris e radicada no Brasil desde 1944) e figurinos de Arlindo Rodrigues; o novo balé é descrito como “livre transposição de um enredo de *Commedia dell’Arte*, na alegria esfuziante de trajes fantasiosos”. Ao lado, cinco novas criações do coreógrafo residente (Mitchell) com mais cinco de colegas (o argentino Ismael Guiser, já radicado no Brasil, e John Cranko, sul-africano, diretor do Stuttgart Ballet, no qual Márcia Haydée era primeira bailarina). Ratto assinava cenários de *Ouverture*, em que “a tradição da valsa brasileira liga-se idealmente, através de uma imagem atualizada, com a grande tradição da dança clássica” e de *Vitória Régia*, lenda amazônica musicada por Heitor Villa-Lobos. São anunciadas coreografias a partir de textos literários de autores brasileiros, como *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e *Vou-me embora para Pasárgada*, de Manuel Bandeira, configurando propósito inédito no panorama da dança brasileira da década. Nas ambições do diretor, seria pela articulação entre Grupo de Música Nova, Companhia Dramática Nova, Seminário de Dramaturgia e Companhia Brasileira de Ballet que o “enorme potencial” da

---

21 Ensaçou-se *Guerras de alecrim e manjerona*, de António José da Silva (já montada por Ratto em 1957 no Teatro Nacional de Comédia), porém só *O pequeno príncipe*, de Saint-Exupéry, chegaria a ser apresentado em dezembro de 1968.

ideia viria à luz no edifício que ressurgia das cinzas do República. A ambição de Ratto era montar, no ano seguinte, dois musicais que engajariam todos os corpos artísticos e técnicos do teatro e conversariam melhor com o gosto tradicional dos frequentadores do bairro:

A passagem pelo Rio do Pablo Neruda [...] me deu oportunidade de pedir ao poeta chileno que me concedesse os direitos de montar uma saga dramática, um autêntico musical de sua autoria. Direitos concedidos [...]. Também tinha convidado Millôr Fernandez para que escrevesse o texto para um musical que eu queria fazer sobre a Lapa, bairro de boêmios e compositores populares. (RATTO, Op. cit., 1996, p. 129)

O formato do musical realizaria na prática a integração entre linguagens, ao mesmo tempo interpretando o espírito do lugar e o gosto do público tradicional do bairro; o projeto estético poderia se concretizar sem renunciar ao intuito comercial. A formação de público tornou-se tarefa urgente. Jovens de qualquer classe e mesmo “impreparados” deviam ser atraídos com preços acessíveis<sup>22</sup> no propósito de “democratizar a diversão [...] sem nada conceder ao fácil e ao falsamente popular” (como anotado em folha solta contendo uma espécie de declaração programática). A dança, por tratar-se da única formação profissional disponível desde o início do TN e, também, contando com um público cativo, seria plataforma bem ao propósito, no desafio de alcançar qualidade e sucesso ao mesmo tempo.

Queremos que o ballet volte a ter as plateias que merece e que venha a merecer as plateias de amanhã para as quais pretendemos trabalhar através de programações sistemáticas. Queremos popularizar sem vulgarizar, devolvendo à cultura sua significação mais profunda, expressão como ela é dos valores mais ricos da sensibilidade e do espírito dos povos dos quais pertence. Não queremos erudição assim como recusamos o diletantismo; queremos o experimental como resultante de uma experiência em constante evolução e procuramos nos colocar à vanguarda de um movimento evitando, todavia, os hermetismos e as modas. (Ibid)

---

<sup>22</sup> Durante sua única temporada, o TN manteve ingressos a 2 cruzeiros para estudantes, para a programação de dança e de teatro; a inteira custava 8 cruzeiros para o teatro e 4 para a dança (o ingresso do cinema naquele ano valia 3.80)



O Teatro Novo seria “novo não só no nome, mas no corpo e na alma”, declarou Barreto Leite ao ilustrar imagens dos atléticos bailarinos da companhia Merce Cunningham a qual na primeira semana de agosto de 1968 apresentou no Teatro Novo três coreografias marcadas por estética híbrida e expandida, realizadas em parceria com artistas-ícones da contracultura nova-iorquina: (1) *Rain forest* (música de David Tudor, cenários de Andy Warhol); (2) *Scramble* (música de Toshio Ichinaka, cenários de Frank Stella); e (3) *How to pass, kick, fall and run* (música e texto de John Cage, cenário de Jasper Johns). Um concorrido debate com produtores e artistas, residentes no Brasil e estrangeiros (Cage presente), celebrou a fusão entre artistas transdisciplinares e transnacionais projetando a dança – linguagem até então frequentemente tachada de alienada pelos jovens engajados – na vanguarda das vanguardas teatrais<sup>23</sup>. Mesmo que só por um instante, naquele julho de 1968 o sonho do Ratto capitalizou o imbatível carma da arte que ressurgiu como fênix quando reprimida: “quanto mais teatros fecham, mais abrem”, constatava atônita Barreto Leite (JORNAL..., 1968, p. 10).

A Companhia Dramática estreou em fins de agosto. O título (*Ralé*, de Gorki) ecoava dramaticamente a trajetória do Piccolo Teatro que, 21 anos antes, iniciara em Milão com o mesmo (lá chamado *L'albergo dei poveri*) pelo mesmo consagrado cenógrafo (Gianni Ratto, aqui também diretor e tradutor)<sup>24</sup>. Aquele “drama das criaturas que alguma vez já foram humanas” homenageava o centenário de nascimento do autor que assim o descrevia em 1901. Parte do texto havia sido musicado (por Geni Marcondes) e gravado (pela voz de Elis Regina, com acompanhamento de uma sanfona) de modo que a versão MPB do Gorki foi lançada em compacto na noite de estreia. A divulgação estampou nos anúncios a frase “ralé é gente” pichada em cima do verbete “ralé” do dicionário, em que a classe subalterna é definida como “camada

23 A temporada impactou Maria Esther Stockler a qual, com José Agrippino de Paula, apresentaria *Rito do amor selvagem* no II Festival de Dança de São Paulo (1969) sob esta influência.

24 Ratto havia interpretado genialmente as limitações do palco do Piccolo, sem coxias e com mínima boca de cena, criando um espaço nivelado e praticável, através de escadas, que visualizava a “descida” dos personagens até os últimos degraus da escada social. O mesmo texto, com título de *Ralé*, havia sido montado no TBC (1951) pela direção de Flaminio Bollini, que também tinha passagem pelo Piccolo Teatro; mas a montagem paulista não foi vista por Ratto e não viajou ao Rio.

inferior da sociedade.” Uma resenha (SCHAFFMANN, 1968, p. 3) enaltece a habilidade do diretor italiano em fazer arte com uma velharia russa em que a miséria é apresentada com “promiscuidade enervante” e uma única saída, a vodca, é apontada para fim da infelicidade da classe subalterna. Tentando evitar o prejuízo de uma recepção equivocada<sup>25</sup>, Ratto lançou mão de todo recurso para formação de plateia: cursos de cultura teatral (ministrados por Barbara Heliodora) e, no lugar do programa, um libreto cuja publicação foi apoiada pelo Correio da Manhã, contendo a peça comentada por Otto Maria Carpeaux, Antonio Houaiss, Waldir Ayala, Clarice Lispector, José Lino Grunewald, além do próprio diretor. A publicação seria um piloto da revista “de alto nível” e circulação internacional que o TN pretendia lançar em breve. Juntamente com todos os detalhes técnicos da sala e do urdimento, Ratto descreve a revista na carta ao diretor do Piccolo Teatro, Paolo Grassi<sup>26</sup>, que começa: “Caro Paolo, após muitos anos de trabalho, até que enfim tenho um teatro [...] feio e com uma fama duvidosa, mas um Teatro [...] Me foi dada a chance de dirigir este barracão e o faço com o entusiasmo, a coragem e o amor de sempre e, porque não, uma certa experiência.” O que o move é colocar o TN à disposição “de companhias estrangeiras que, passando pelo Rio, não seriam mais obrigadas a depender do Municipal [...] Te comunico isso, porque creio estar em débito contigo; e porque, se amanhã o Piccolo vier ao Rio, eu ficaria feliz se escolhesse o meu teatro”

A montagem de *Ralé* atraiu um fluxo de público que devia dobrar o quarteirão (mais de 12.000 espectadores em cinco semanas de cartaz), principalmente jovens que se multiplicavam pelo boca a boca. Ratto jubilava. “O jovem tem maior possibilidade de comunicação” disse em entrevista (apud MACIEL, 1968), justificando estar apresentando atores ainda inexperientes (entre os quais Marco Nanini, no papel de Alioska e Ivan Setta, no papel de Vaska) mas cujo espírito de turma valorizava a característica coral do texto. Alcançar este público novo significava também criar novas linguagens que produziam

---

25 Em 1960, para representar a política da fome no sertão do Piauí (no *Cristo proclamado*) Ratto havia optado por uma economia de meios que, entendida como exibição da miséria, havia afastado a plateia do Teatro Copacabana, contribuindo ao declínio econômico do Teatro dos Sete.

26 Só a minuta no IGR, em italiano, tradução minha. Escreveu também a Jacques Lecoq e Joseph Svoboda.

seus próprios circuitos; e o TN era, nesta altura, a sala melhor equipada no Rio para hospedar grupos como o Oficina (esperado para 1969 com *Galileu Galilei*). Visando incluir no movimento o público baiano, para o qual Ratto era referência do teatro que se fazia no eixo das capitais, a Companhia Dramática viajou para apresentar *Ralé* no Teatro Castro Alves, retornando em novembro. Neste ínterim, durante uma aula de jornalismo da qual participavam bailarinos e estagiários, ministrada por profissionais do Correio da Manhã, pessoas armadas identificadas como agentes do Departamento de Ordem Política e Social (Dops) invadiram o teatro, só se retirando após conversa de Ferraz com o secretário de Segurança. A notícia, veiculada na primeira página pelos jornais (em 8.10.1968), foi associada a fatos análogos como a invasão do Pedro II pela polícia militar e a bomba estourada no Teatro Opinião semanas antes; daí para a frente, o Teatro Novo simplesmente sumiu dos comentários, enquanto os tijolinhos apresentam a programação de balé (*Afirmção e Ritual das trevas*) e a crônica política registrava, como se nada tivesse acontecido, a resistível ascensão do regime rumo à decretação do AI-5.

Duas semanas mais tarde, o Jornal do Commercio publicou uma matéria a título “Ballet, cultura e violência” na qual Luiza Barreto Leite (1968d, p. 3) questionava: “Ballet tem palavrão? Ballet tem música subversiva? Porque este ódio todo contra o teatro?” e denunciava que ignotos “fanáticos, alucinados a mando não se sabe de quem e por que” estariam depredando teatros sem serem perseguidos enquanto “em compensação, interdita-se casas de espetáculo por censura.” Tentando cativar o leitor, elogiava a afirmação de uma cultura jovem, acessível e popular como ousadia que não devia ser reprimida: “Só pode ser isto: cultura e estudantes se tornaram palavras malditas, símbolos de todos os crimes contra a ordem constituída e um espetáculo que fala em ambas, mesmo que seja pura abstração como é hábito no ballet, soa subversivo” (Ibid., p. 3).

O teatro cumpriu a agenda prevista até o Natal e fechou (publicamente, para reformas) em janeiro e fevereiro, prometendo reabrir em março de 1969 com o Primeiro Festival Interamericano de Música sob a direção Claudio Santoro e apoio do Itamaraty, que garantiria a participação de compositores de

todos os países latino-americanos<sup>27</sup>. Foi anunciada a estreia do *Ubu rei*, de Alfred Jarry. De abril a setembro, fatos escandalosos, como o conclamado “sumiço” do corpo de baile do Teatro Municipal<sup>28</sup> e a tentativa de suicídio do Paulo Ferraz, ocupam notas polêmicas sobre o TN nos jornais; ora descrito como abandonado ou ocupado por uma empresa de iluminação, é dado por “extinto”; só no ano seguinte volta a ser brevemente noticiado como palco, no caso, da controversa versão paulista do musical *Hair*, dirigida por Ademar Guerra o qual, após muita negociação, conseguiu liberar a cena de nu integral sob condição que durasse um único minuto. Clama-se pela intervenção do governo que adquiere o edifício e o tire definitivamente do circuito; a narrativa vem cancelando da memória dos leitores o sentido da empreitada do TN naquele espaço “remodelado pelo industrial que, num gesto romântico de extraordinário idealismo infelizmente mal compreendido, nele empregou vultuosa soma, mudou-lhe nome, mas não chegou a pô-lo em funcionamento” (ABREU, 1970, p. 4).

Após o trágico desfecho, iniciava-se o apagamento do legado. A ideia de teatro “estável” que Ratto tentara concretizar nos precisos parâmetros de “continuidade de repertório, experimentação permanente, educação do público” como a descreve décadas mais tarde<sup>29</sup>, é substituída por projeção fetichista do heroísmo burguês encarnado, neste caso, no “idealismo mal compreendido” do mecenas Paulo Ferraz; em outros, no destino infeliz de outros mecenas arruinados por suas criaturas, como Franco Zampari (do TBC) e Sandro Polloni (do TPA). A tocante narrativa do infeliz destino do empresário metido a mecenas e por isso fadado à ruína implica consequências desproporcionais ao fato de “incentivar um grupo e um teatro novo”, como “pagar com a vida a dedicação a uma arte que não era a sua” (Ibid.). Na época, Ratto gastou poucas palavras sobre os fatos: declarou que o empresário, após a

---

27 Cinco concertos de “música jovem de vanguarda” com participação da Orquestra Sinfônica Brasileira, da Orquestra do Teatro Municipal e do Quarteto de Cordas do Rio são realizados em março na sala Cecília Meirelles, “promovidos pelo Teatro Novo”.

28 Teria a instituição contratado alunos de escola de dança para substituir os profissionais, segundo polêmica que atinge o diretor do Teatro Municipal, Antonio Vieira de Mello, questionado sobre o paradeiro dos 4 milhões de cruzeiros mensais que teria recebido de Ferraz pelo empréstimo. A assessoria do teatro explicou a saída dos bailarinos como licença sem vencimentos e quantificou a compensação em 15 bolsas que Ferraz teria pago para os estagiários se aperfeiçoarem.

29 Assim a descreve na entrevista com Alessandra Vanucci, São Paulo, 15.6.1997, inédita.

invasão do teatro, mandou cancelar atividades presentes e futuras por causa de “força maior”; honrou todos os compromissos contratuais, inclusive devolvendo o corpo de baile (do qual a esposa fazia parte) ao Municipal; subiu na lancha e lançou-se ao mar, sendo salvo pelo marinheiro que o acompanhava. Comentou:

Eu tinha muito respeito por ele [...] um homem cuja cultura estava acima da banalidade, cuja visão ia além do imediato. Não sei qual a postura dele em relação à ditadura pois ele tinha tido a inteligência de não falar de política comigo. Cada um na sua, cada um respeitando o outro e seu silêncio. (RATTO, Op. cit., 1996, p. 131)

Do *Ubu*, cuja estreia se deu a 7 de setembro (1969) no Teatro Maison de France, três dias em cartaz, a historiografia teatral perdeu o rastro. A notícia foi veiculada quase que em código, sem tijolinho, somente por uma chamada bombástica (*Morte ao Ubu! Cuidado Ubu vem aí! Ubu é ódio!*) e por uma corrente que mandava o leitor encaminhar sete cópias da denúncia de que aquele rei “sórdido e vingativo, assassinou nobres e magistrados, cobrou impostos exorbitantes aos pobres e camponeses” (AQUI..., 1969a, 2º cad. p. 3); uma corrente mandava o leitor encaminhar sete cópias da divulgação; se não o fizesse, “sua vida se arrasará, seus negócios serão desfeitos e seus caminhos se fecharão até você conhecer pessoalmente Ubu” (Ibid.). O elenco que Barreto Leite (1969c, p. 6) descreve como “uma das equipes mais entusiasmados e bem formada de nossa vanguarda teatral” contava com atores de macacão preto<sup>30</sup> manipulando fantoches de madeira, alumínio e pano de altura variável (alguns centímetros até dois metros) desenhados e construídos por Ilo Krugli. Havia estandartes sintetizando exércitos, classes sociais e até mares e tempestades, de “grande efeito visual” (Ibid). O tom fantástico, porém, não prevalecia: “através das lutas do pai Ubu para conquistar o reino de Poronha, o aspecto de farsa, de irreverência vai se transformando numa visão terrivelmente crítica da nossa sociedade”, comentou outro crítico (MENDONÇA, 1969, p. 9). A sátira tinha alvo, pois aquele homem “grosseiro, barrigudo e mau caráter” (Ibid., p. 9) representava sem ambiguidade a palermice feita tirania e

30 Ivan Setta e Maria Francisca nos papéis principais; além de Ilo Krugli, Cecília Conde, que também assina trilha sonora.

suas trágicas consequências; mesmo golpista, traidor e “demagogo que [...] não cumpre as promessas [...] silencia juízes e tesoureiros” (Ibid., p. 9) ainda assim, Pai Ubu era “popular”. Seu grotesco reinado era um absurdo (O REINADO..., 1969, p. 10); já que as mais cínicas tiradas arrancavam gargalhadas da plateia jovem, familiarizada com o humor inconsequente de Jarry, por meio de Beckett e Ionesco. Dirigindo-se a ela, Ratto apelava no programa: “Nossa companhia é jovem, tanto pela idade tanto pelo espírito que a anima, e *Ubu* é uma peça jovem. Ela atravessa os tempos guardando o frescor, a mordacidade, a irreverência e o humor satírico de que foi impregnada desde que uma turma de colegiais a imaginou”

Na mesma temporada, o Oficina apresentava *Na selva das cidades*, sua segunda montagem brechtiniana (após Galileu) na qual a plateia era implicada na inusitada experiência de um acontecimento autodestrutivo, pois diuturnamente destruía-se o cenário/arquitetura realizado por Lina Bo Bardi como um ringue de boxe em um lixão. O *happening* dava trabalho: assistir à peça, escreveu Michalski (1985, p. 40) “não é divertir-se: é suar a camisa” pois seria necessário “penetrar na convenção de um crispado e histérico universo de imagens”. Na comparação entre montagens, notava-se um “excesso de controle” na proposta de Ratto, “tão disciplinado que nem seu temperamento italiano o liberta: [...] faltou a abertura total da consciência que nos levaria à inconsciência” (LEITE, Op. cit., 1969c, p. 6). A montagem seguinte do Oficina, *Três irmãs* de Tchecov, assumindo como temas meta-teatrais os conflitos intestinos da própria companhia, a falta de perspectiva da geração, a morte do teatro, daria argumentos para desenvolver este novo caminho de criatividade “da consciência para a inconsciência” como uma devastação necessária que a mesma crítica descreve por “quebrar a louça todinha como único meio de adquirir nova” (LEITE, 1973, p. 11). Como já em *Gracias Señor* (1971), ao público não restaria se não se inteirar dos dilemas do grupo através de experiências sensoriais de sabor ritualístico e sentido por vezes hermético; ali, no espaço dos acontecimentos, um possível alcance do estado libertário se daria em modalidade menos engajada (mais inconsciente, mesmo que grupal) das que haviam movido, até 1968, as intenções contra hegemônicas dos novos grupos.

Em 1972, o encerramento das atividades, antes do Arena (por invasão do teatro, prisão de integrantes e exílio de Boal) e depois do Oficina (por motivos similares, aos quais soma-se a saída voluntária da maioria dos integrantes do núcleo inicial) marcou o declínio do movimento de renovação que Yan Michalski em 1975 considerava “uma página virada,” sendo que “nenhum dos diretores protagonistas continua atuante” (MICHALSKI, 1976, p. 56).

Em 1970, *Ubu* fez curta temporada em São Paulo com apoio da Comissão Estadual de Teatro. Recusada a pauta do Serviço Social do Comércio (Sesc) Anchieta, que exigia censura prévia, Ratto montou a peça no Teatro Itália, no Instituto Italiano di Cultura, sob a direção de Edoardo Bizzarri, o qual “teve de fazer os mais acrobáticos malabarismos para evitar que [...] fôssemos expulsos como os comédicos italianos do Palais de Bourgogne” (RATTO, Op. cit., 1996, p. 133). A temporada popular no Teatro João Caetano não atraiu público; o hotel (na mesma avenida São João) botou a trupe para fora retendo as bagagens; só ficou lá a produtora, Tatiana Memória, até conseguir quitar as dívidas, enfrentando sucessivos adiamentos no pagamento da subvenção prometida. Esgotado pela sensação de “recesso de capacidade criativa [...] sentindo-se tolhido, incapacitado” (apud MICHALSKI, 1982, p. 40), Ratto largou projetos, amizades, compromissos e se mandou para Ponta Negra. Entre mar e lagoa, pescando e falando com o cachorro, escapando às visitas, foi ficando quase que um ano, até Flávio Rangel chegar e convencê-lo a fazer os cenários de *Abelardo e Heloisa*. Isso “deu início a recuperação” – ou seja, uma radical virada na compreensão do ofício.

Uma nova postura diante do teatro firmou-se em mim, passando por espetáculos importantes nos quais [...] o resultado qualitativo passou a ser menos fundamental. Como estrangeiro, não podia participar da vida política do país; dei-me conta da necessidade de participar de seu processo cultural. Valores universais como direitos humanos independentem de nacionalidades: você não pode assistir passivamente ao que se passa a sua volta. (Ibid.)

Voltaria aos palcos como diretor em 1975, com um musical (*Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, com Bibi Ferreira) que estreou em Copacabana (Teatro Tereza Rachel) e seguiu temporada na praça Tiradentes. O público que tumultuava a bilheteria do Carlos Gomes vinha da zona norte e

vibrava com a personagem da Bibi Ferreira, uma medeia meio grega meio brasileira, favelada e macumbeira, oprimida pelo rei e pelo marido traidor; e vibrava não somente pela apropriação ao contexto popular-nacional, mas principalmente porque reconhecia ali uma luta de classe. “O problema da Joana acontece muito”, comentava uma espectadora na saída, “eu moro num lugar igual ao da peça: isso aí daria a maior briga lá em casa” (RANGEL, 1976, p. 9). Comparando reações deste novo público com opiniões formadas da plateia da zona sul, era gritante a identificação deste outro espectador com aquela trama trágica diante da qual “não ri de alegria, mas ri de sua própria tragédia” (RANGEL, *Ibid.*, p. 10). A razão daquela que Sábado Magaldi descreve como “das mais calorosas ovações já registradas em nossos palcos” estaria na “façanha de apresentar uma tragédia da vida brasileira” (MAGALDI, 1976, p. 56) na qual o mecanismo da opressão social é exposto com tamanha clareza que não se esgota no ímpeto da paixão desencadeada. No programa, Fernando Peixoto destacava características formais do texto que poderiam proporcionar tal percepção épica da realidade, como uma “conquista inalienável da dramaturgia nacional popular brasileira”. Ao lado, no mesmo programa, um mais do que lacônico Ratto dizia-se dedicado ao ofício de pôr em cena a palavra da forma mais direta possível; todo tipo de técnica, por mais aparentemente complexa, serviria ao objetivo de uma relação descomplicada entre artistas e espectadores:

Explicar um espetáculo é inútil: ele vive no palco e se não passa a ribalta, os esclarecimentos pouco servem. Além do mais, cada espectador tem o direito de interpretá-lo segundo seu ponto de vista. Portanto nós, como os antigos comediantes no prólogo de suas peças, só podemos pedir a clemência desta distinta plateia.

Em entrevista sucessiva (NESPOLI, 2001), admitiu com modesta grandeza:

Incentivei o aspecto folhetinesco, em detrimento do político. Orientei o espetáculo para o grande drama cotidiano, da vida e da morte. Os puristas políticos da esquerda podem ter achado que amenizei a peça. Fiz isso. Foi uma opção racional e benéfica para todos. Não há nenhum heroísmo nisso. Simplesmente evitei esbarrar na censura.

## Referências bibliográficas

- ABREU, M. Em prol do Teatro Nacional da Ópera. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 19 fev. 1970, p. 4.
- A MOCHILA do mascate. Direção: Gabriela Greeb. Roteiro: Antonia Ratto e Gabriela Greeb. São Paulo: Homemadefilms, 2005. 1 bobina cinematográfica (73 min.), son., color., 35 mm. Disponível em: <<http://bit.ly/2AS4XDw>>. Acesso em: 6 dez. 2018.
- BRANDÃO, T. **A máquina de repetir ou a fábrica de estrelas**: Teatro dos Sete. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Uma empresa e seus segredos**: Companhia Maria della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H. **Impressões de viagem**: Vanguarda e desbunde (1960/70). São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CENSURA proíbe peça premiada pelo governo. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 12 set. 1968, p. 7.
- GARCIA, T. C. O nacional-popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos 1960: uma análise comparativa do Manifesto do Centro Popular de Cultura e do Manifiesto del Nuevo Cancionero. In: EGG, A.; FREITAS, A.; KAMINSKI, R. **Arte e política no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- JACOBBI, R. O milagre da Rua Paim. **Folha da Noite**, São Paulo, 3 nov. 1954.
- \_\_\_\_\_. A moratória. **Folha da Noite**, São Paulo, 9 mai. 1955.
- LEITE, L. B. Próximas estreias. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 28 set. 1962, p. 6.
- \_\_\_\_\_. Abram alas para o Teatro Novo. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 16 jun. 1968a, p. 5.
- \_\_\_\_\_. Movimento aqui e lá. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1968b, p. 10.
- \_\_\_\_\_. Teatros são fechados? Teatros se inauguram. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 17 jul. 1968c, p. 10.
- \_\_\_\_\_. Estreia sem censura. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 25 jul. 1968c., p. 10.
- \_\_\_\_\_. Ballet, cultura e violência. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 23 out. 1968d. 2º cad. p. 3.
- \_\_\_\_\_. Aqui e na Inglaterra. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 3 set. 1969a, 2º cad. p. 3
- \_\_\_\_\_. Ubu Rei está aqui: cuidado! **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 7 set. 1969b, p. 10.
- \_\_\_\_\_. Ubu Rei está entre nós. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 21 set. 1969c, p. 6.

- LEITE, L. B. As três irmãs no Glaucio Gil. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 18 fev. 1973, 2º cad. p. 11.
- MACIEL, L. C. Ratto e o trabalho em equipe. **O Paíz**, Rio de Janeiro, 3 set. 1968.
- MAGALDI, S. Uma ovação para a tragédia brasileira. **Jornal da Tarde**, 30 jan. 1976, p. 56.
- MENDONÇA, C. Atores e bonecos na corte do Ubu-Rei. **Folha da Tarde**, São Paulo, p. 4, 5 jul. 1969.
- MICHALSKI, Y. Período de transição. **Anuário da Associação Carioca de Críticos Teatrais**, Rio de Janeiro, n. 75, 1976.
- \_\_\_\_\_. O prazer de trabalhar cada vez mais. Entrevistado: Gianni Ratto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 ago. 1982, p. 7.
- \_\_\_\_\_. **O teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MOSTAÇO, E. **Teatro e política: arena, oficina e opinião**. São Paulo: Annablume, 2016.
- NESPOLI, B. Peça propiciou catarse coletiva nos anos 70. Entrevistado: Gianni Ratto. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 1 ago. 2001.
- O REINADO de Ubu é absurdo. **Veja**, São Paulo, n. 44, p. 61, 9 jul. 1969.
- RANGEL, M. L. Um público mais próximo de Jasão e da correição monetária. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 9-10, 30 jun. 1976.
- RATTO, G. Architettura e teatro. **Il Dramma**, Torino, n. 23-24, p. 94, 15 out. 1946.
- \_\_\_\_\_. Anche l'ambiente è personaggio. **Sipario**, Milano, n. 15, p. 10-11, 1947a.
- \_\_\_\_\_. Invito alla critica della scenografia. **Palcoscenico**, Ravenna, n. 54, p. 44, 1947b.
- \_\_\_\_\_. **Depoimento ao Serviço Nacional de Teatro**, Rio de Janeiro, 9 jun. 1976. Arquivo Funarte, Rio de Janeiro, pasta Gianni Ratto.
- \_\_\_\_\_. **A mochila do mascate**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- SCHAFFMANN, E. A ralé. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 2º cad. p. 3, 6 set. 1968.
- THE MASK. Florence: Arena Goldoni, 1913. Disponível em: <<http://bit.ly/2BTU8mg>>. Acesso em: 6 dez. 2018.
- VANNUCCI, A. **Crítica da razão teatral: o teatro visto por Ruggero Jacobbi**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. **A missão italiana: histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Recebido em 02/10/2018  
Aprovado em 12/12/2018  
Publicado em 29/12/2018