

**Subsídios para a história do ator no Brasil:
pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de
interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular
e projeto moderno¹**

Beti Rabetti
(*Maria de Lourdes Rabetti*)
UNI-RIO

[...] ninguém negará a Dulcina de Moraes um enorme talento de intérprete; falta-lhe porém, escola — “handicap” que nem mesmo o seu entranhado amor pelo teatro é capaz de suprir.
(Paulo Mendonça 1953: 529 - 530)

[Dulcina] traz consigo, estreitamente ligada, uma grande arte da história dos artistas que vinham da Europa para as Américas, através de uma família que, talvez, há 10 gerações, foi sempre dedicada à arte teatral. Tinha que ser artista. Estava no sangue.
(Bricio de Abreu 1963: 161)

¹ A versão original deste texto, e que data de 1984, resultou de uma proposta de pesquisa feita pelo então CeNACEn (Centro Nacional de Estudos das Artes Cênicas), do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACen), do Rio de Janeiro, quando ali eu trabalhava, ao lado de Tania Brandão e de José Eudes, junto ao Setor de Documentação e Pesquisa. Destinado a um catálogo que acompanharia a reabertura do Teatro Dulcina — antigo Teatro Regina, inaugurado pela Companhia Dulcina-Odilon, em 1939, à Rua Álvaro Alvim, no centro da cidade do Rio de Janeiro — após obras de restauração e renovação dirigidas pelo arquiteto cênico Robson Gonçalves. O catálogo não foi, no entanto, publicado e a este texto, sucessivamente manuseado por colegas de trabalho e alunos, em âmbito acadêmico, e por atores profissionais, sempre foi “cobrada” uma circulação mais ampla, menos por sua qualidade, com certeza, e mais em função da escassez de publicações destinadas ao estudo da interpretação teatral no Brasil. Após estes anos, e com pequenos ajustes (prioritariamente de ordem conceitual), incluí-lo nesta edição da “Revista do Lume” (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp), significa, para mim, atender a dois aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, acredito poder contribuir para enfatizar o caráter das pesquisas que no Lume se desenvolvem, qual seja, o de desenvolver metodologias e técnicas voltadas para o trabalho do ator. Em segundo lugar, porque quero acreditar poder estar atendendo minimamente a um convite que me foi feito por Luís Otávio Burnier, em janeiro de 1991, para que eu viesse a integrar o Lume, nele desenvolvendo uma linha de pesquisa sobre a “história do ator brasileiro”. Aproveito ainda esta oportunidade para dedicá-lo a todos os que, durante mais de uma década, sempre me incentivaram a publicá-lo.

Dentre os inúmeros problemas historiográficos que se colocam para a definição de um campo para a história do teatro (mesmo que num final de século notadamente voltado para as questões gerais do *transculturalismo* e mais específicas da *interdisciplinaridade*), o âmbito do trabalho *atorial* em teatro (interpretação, atuação, presença cênica do ator) enfrenta particularidades inquietantes, e que podem contribuir para o quadro geral de um campo de estudos que se pretende ainda constituir disciplina com contornos, conceitos e métodos mais definidos.

Do conjunto documental que a história passada torna disponível para o historiador do teatro, sobressai indiscutivelmente uma massa de indícios. A cena, objeto da arte teatral por excelência, instaura-se exatamente na condição de sua frágil efemeridade, gerando fontes documentais que — dado o inconsistente e fluido caráter do objeto espetacular, destinado a só se compor integralmente mediante as injunções momentâneas de cada público receptor — são sempre registros infíeis a uma totalidade artística que se dá apenas enquanto uma cena ocorre.

No interior deste quadro de problemas que se colocam para a história do teatro, a arte do ator, no entanto, apresenta problemas particulares, pois é crivada por uma dimensão de física unicidade e, sobretudo, por um especial sentido de presença “humana” que ele injeta inevitavelmente na relação que se estabelece entre a obra de arte teatral cenicamente construída, num palco ou não, e a *leitura interferente* do espectador. Presença que nem mesmo a atritante materialidade conceitual da cena contemporânea conseguiu plenamente deslocar, ou desfocar. A arte do ator, portanto, enquanto objeto de análise, solicita ao historiador do teatro percorrer os vieses de fontes documentais muito peculiares, deslocar-se em meio a uma insuperável *distância* que entre ele e o fato *performático* permanece e que, por sucessivas camadas de interpretações de outra ordem, o estudioso só tende a ampliar. É como se lhe bastasse, como tarefa historiográfica, o exercício de uma constante e infinita prescrição indagadora, sempre tangenciada pelo risco de incorrer em *superinterpretação*.¹

1 Para a verificação de oportunas discussões em torno da interpretação no campo das “ciências humanas”, remeto às discussões ocorridas no âmbito das Conferências e do Seminário Tanner de 1990. In Eco, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

O presente texto, que apenas parcialmente revê sua versão de 1984, está longe de enfrentar com profundidade problemas historiográficos tais como os acima apontados, e que foram aqui apenas indicados, à guisa de introdução a algumas das questões metodológicas decorrentes do estágio atual de minha investigação em torno da história do teatro cômico popular no Brasil¹. Este texto, na verdade, foi escrito no bojo de meu envolvimento com questões de modernidade e ruptura teatral, discutidas em minha tese de doutoramento junto ao Departamento de História da Universidade de São Paulo, assim como em cursos realizados na Escola de Comunicações e Artes da mesma instituição durante a década de 1980.² Na medida em que naquele momento eu pretendia discutir justamente o significado da chamada *renovação* ocorrida no interior do processo de montagem do “moderno teatro brasileiro”, acreditava que este ensaio — dedicado a estudar o *modo de interpretar* de uma atriz “modelar” de um momento considerado de “transição” — poderia contribuir para a compreensão de um processo histórico teatral mais amplo.

Por utilizar como fonte de análise exclusivamente a documentação colhida em textos de crítica jornalística, reunidos em livro ou não, e naquele início da década de 1980 disponíveis no Setor de Documentação e Pesquisa do CeNACen, este ensaio pode

Como contribuição fundamental para a ampliação das reflexões em torno da possibilidade do estudo histórico de artes performáticas cito Zumthor, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

¹ O Curso de Mestrado em Teatro do Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio) articula-se em linhas de pesquisa dentre as quais a denominada Teatro e Cultura Popular (1991) abriga o projeto “*Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*” (1995) por mim coordenado e destinado, em sua primeira etapa, a analisar os mecanismos cômicos operados por Ariano Suassuna em sua dramaturgia, no âmbito da interseção “erudito” e “popular”. No interior deste projeto “integrado” (parcialmente financiado pelo CNPq, pela CAPES e pela FAPERJ) atuam pesquisadores mestrandos e alunos da graduação da Escola de Teatro da mesma instituição. Vale lembrar ainda, que o projeto vem procurando estabelecer intercâmbios institucionais, tal como o proposto para o Lume. Para maiores informações remeto a Rabetti, Beti e Andrade, Elza de (org.). *Cadernos de Pesquisa em Teatro - Ensaios*. nº 3 “*Um estudo sobre o cômico: o teatro popular no Brasil entre ritos e festas*”. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes; Programa de Pós-Graduação; Escola de Teatro, setembro de 1997.

² Refiro-me aos cursos ministrados pelos professores Sábato Magaldi e José Eduardo Vendramini. O texto final da pesquisa levou o título *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*. São Paulo : Universidade de São Paulo, 1988. Tese (Doutoramento em Ciências Humanas). Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1988. (inédita)

configurar-se hoje como síntese dos próprios problemas historiográficos que apontei inicialmente. Por sua vez, ao indicar alguns de seus elementos e ao propor também uma reflexão em torno de uma maneira de interpretar em parte enfeixada nos moldes de um teatro considerado “digestivo” e “de diversão”, pode oferecer também subsídios para a teoria e história do que vem sendo denominado *teatro cômico popular* no Brasil.

O “caso Dulcina” oferece matéria privilegiada para o estudo histórico da interpretação no Brasil por ocorrer numa etapa fundamental da história geral do nosso teatro. Trata-se, como foi dito, de um período de marcada transição para o que já é convenção chamar “moderno teatro brasileiro” e, neste sentido, a tentativa, se não de *recuperação*, de *diálogo* com um modo de interpretar determinado, pode contribuir para o ajuste de alguns parâmetros e para a discussão de juízos valorativos que, tendo emergido numa conjuntura histórica e cultural concreta e específica, continuam, no entanto, a nortear, como modelos ideais, exercícios argumentativos que mal disfarçam pretensões analíticas normativas.

Para a estrutura e o trajeto do *modo de interpretar* da atriz Dulcina de Moraes, como se verá, as características predominantes foram as de *persistência* e *continuidade*. As *atualizações* em direção ao “moderno”, Dulcina as procurou operar no nível organizativo de sua companhia teatral onde empreendeu medidas *inovadoras*, muitas vezes traduzidas em repertório de bons textos dramáticos, em montagens apuradas e, sobretudo, mediante o papel que, a partir de determinado momento, a até então atriz e chefe de companhia, passou a desempenhar, como “diretora artística”.

“Caras e Bocas”, com Muita Sinceridade

Dulcina de Moraes é atriz membro daquele grupo de atores chamados *filhos da arte*, nascidos “em trânsito”, em meio a viagens de tantos *mambembeiros* que, no próprio exercício do palco, realizam o aprendizado básico para a constituição de acervos técnicos pessoais (com elementos colhidos substancialmente em tradições teatrais populares e cômicas de longuíssima tradição) e destinados a, no próprio espaço do palco, sofrer um contínuo processamento atorial de aperfeiçoamento. Mais que referência ideológica, a ser utilizada para fazer frutificar fantasias em torno de uma felicidade possível apenas num mítico *tempo de origem*, estes primeiros traços contextuais, em

meio a outros que serão vistos a seguir, importam como *índices* que *imprimem* na arte teatral da época características e sentidos singulares, a partir, também, de sua pertinência ao modo de interpretar predominante do ator brasileiro no período.

Dulcina nasce em meio a uma viagem teatral da família Morais (Átila e Conchita), família onde vida e arte há muito se confundem. Ponto de partida determinante, e que lhe permitirá continuar enfatizando, durante todo seu trajeto: “minha casa foi minha escola, meus pais foram meus primeiros mestres. Nem todos podem ter tanta sorte”.¹

O delineamento da moldura *nascimento e formação no palco* irá compor-se também como contorno orientador de um primeiro conjunto crítico jornalístico que detecta e procura destacar, em suas iniciais experiências no palco elementos como “talento inato”, “autodidatismo”, “aderência do personagem à atriz”. É assim que para suas primeiras atuações são observadas: “sua vocação para o palco”, em *Travessuras de Berta*; “boa disposição para o palco”, em *O discípulo amado*; “essa vibração que só possuem os que nascem artistas”, em *Lua cheia*.² Concluir que tais considerações podem decorrer apenas de uma percepção crítica ainda inicial sobre a jovem atriz não se sustentaria, no entanto, diante do fato de que os “dotes” de Dulcina continuariam, ainda por muito tempo, sendo associados ao seu “natural talento”, fundamentado em sua indelével origem “no seio da arte”.

Logo em seguida, e principalmente diante de seu trabalho na Companhia de Leopoldo Fróes, os registros críticos ainda seriam tecidos por considerações amalhadas nos fios de suas “intrínsecas qualidades artísticas”. É interessante observar que, mesmo quando alguma sua interpretação possa ter pecado *por excesso*, o defeito de

¹ Palavras ditas em entrevista ao Jornal de Brasília. Brasília, 13 de junho de 1981. p. 5. Que uma necessária alternativa devesse se colocar para os “menos afortunados”, tinha clareza Dulcina que, em 1956, concretizou seu projeto de criação da Fundação Brasileira de Teatro, na cidade do Rio de Janeiro, cuja escola foi freqüentada por tantos nomes ligados à moderna cena brasileira.

² “*Travessuras de Berta*”, de Antônio Guimarães e “*O discípulo amado*”, de Armando Gonzaga foram encenadas na temporada de 1923, no Trianon, pela Companhia Brasileira de Comédias, empresa de Viriato Correia, Oduvaldo Viana e N. Viggiani. “*Lua cheia*”, de André Birabau, com tradução de Antônio Guimarães, foi encenada na temporada de 1925, pela Companhia Leopoldo Fróes, no Teatro São José do Rio de Janeiro. Para “*Lua cheia*”, Nunes (1956: 175) reporta ainda estas palavras escritas em 1925: “Seu principal defeito é a preocupação constante de representar bem, acentuando todas as marcas e articulando com demasiada clareza, batendo bem as sílabas. Tem no entanto emoção, compreensão do valor de cada momento, [...]”.

variação continua sendo debitado a uma espécie de *incontida natureza*, pertinente a uma carreira para a qual *se nasce eleito*.

Assim, se em agosto de 1925 — logo após a temporada de *Lua cheia*, em comentário à sua atuação em *O pulo do gato*, de Batista Júnior, na mesma Companhia de Leopoldo Fróes — se diz que “Dulcina ascende rapidamente. Fez uma dama galã com sincera intuição”; se observa também uma interpretação “enfática”, através da qual a atriz “vinca demais as intenções”. No início dos anos ‘30, diante de seu trabalho na Companhia Mesquitinha, já lhe é observada a exigência de maior controle, para domínio de sua exuberante naturalidade, em prol de um equilíbrio que também já se considera possível a uma atriz não mais iniciante e que já tivera a oportunidade, inclusive, de se exercitar em grandes temporadas tais como as possibilitadas pelo Teatro São José da empresa Paschoal Segreto, da cidade do Rio de Janeiro.

Durante a década de 1920 e ainda no início dos anos ‘30 Dulcina de Moraes atua em várias companhias, apresentando-se primordialmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, e percorrendo também várias outras cidades do país. Apresenta-se a Companhia Leopoldo Fróes, em 1926, em Buenos Aires e Montevideu. Em 1932, no entanto, seu nome já aparece dando nome à Companhia Dulcina de Moraes - Manuel Durães até que, em 1934, apresenta-se no Rio de Janeiro com a companhia que já leva seu nome, *Companhia Dulcina-Oduvaldo-Odilon*. Finalmente, no início de 1935, constitui-se a Companhia Dulcina - Odilon. Tais desdobramentos e/ou deslocamentos, pode-se dizer, anunciam a busca de uma estrutura organizativa mais estável, à qual se começa a associar também a necessidade de sedes menos temporárias. De fato, encabeçando a Companhia Dulcina-Oduvaldo - Odilon, a atriz inaugura um teatro na cidade do Rio de Janeiro, o Teatro Rival.

Diante da atuação de Dulcina nos espetáculos desta primeira temporada em nova sede teatral, permanece o mesmo quadro basilar de referências críticas, as quais, no entanto, começam a associar determinadas características interpretativas da atriz a um conceito de *sinceridade* que pretenderá constituir-se patente de seu trabalho atorial posterior. Dulcina de Moraes intérprete se apresenta, com sua companhia e no novo teatro, com mais um dado de referência diferenciado em relação ao trajeto até então realizado. É que nesta companhia, e para esta temporada, os “dotes” ao mesmo tempo

naturais e artísticos de Dulcina intérprete teriam experimentado uma espécie de burilamento: resultante inicialmente de um ato de consciência da própria atriz e, logo a seguir, da intervenção de um diretor artístico.

Assim se refere a todo este processo Mário Nunes:

Venho acompanhando o evolver do talento de Dulcina desde quando, menina ainda, apareceu em cena pela primeira vez. A vivacidade de seu temperamento que, de início, a prejudicou, pois que a impelia ao exagero, era indício seguro de sinceridade e, mais do que isso, as alvíssaras de um feitio próprio. Soube, todavia, a pouco e pouco, reprimir, e sem se desvirtuar, conservou o nervosismo, mas tornou-o consciente e expressivo, marca excelente de sua personalidade que, dia a dia, se afirmava e se impunha. (Nunes 1937: 93-94) (grifo nosso)

A seguir o depoimento, de caráter biográfico evolutivo, de Mário Nunes, atento observador de nossos atores nas primeiras décadas deste século. A natureza da atriz, com características de vivacidade e exagero, passa a compor uma marca de atuação que poderia ter adquirido dimensões negativas se não tivesse sido tratada tecnicamente por sua intervenção consciente e controlada, que lhe permitirá ajustar seu *temperamento* a um modo de interpretar através do qual seu *natural* “nervosismo” pode alcançar estatuto artístico “expressivo”.

No entanto, que apenas a ação pessoal e consciente da atriz fosse insuficiente, não só para o processo de aperfeiçoamento técnico do acervo de intérprete já conquistado, mas também para as suas possíveis tentativas de uma reelaboração (ou atualização) atenta aos novos cânones de interpretação que paulatinamente iam se colocando aos atores da época, testemunha o mesmo Mário Nunes, no registro em que não se exime, inclusive, de evocar o efeito pedagógico de seu ofício crítico sobre a atriz:

Há dois anos talvez, ou mais, predisse-lhe brilhante futuro, lamentando que não tivesse ainda encontrado o empresário, doublé de diretor artístico, para a revelar ao nosso público, que já a aplaudira, então, sem se aperceber integralmente de seu valor. Dulcina posta em

evidência, tornada bandeira, trabalhada por Oduvaldo, nesta memorável temporada do Rival, atingiu a posição mais alta que em nosso meio uma atriz pode alcançar. (Nunes 1937: 96)

A primeira temporada da Companhia no Teatro Rival conta, de fato, com a presença marcante de Oduvaldo Viana, seja por sua preparação do espetáculo *Amor*, texto de sua autoria e que fora inicialmente apresentado em São Paulo; seja pela montagem de ainda outro texto seu, *A canção da felicidade*; seja por sua presença também como tradutor de *O último Lord*, de Hugo Falena e de *A bela e a fera*, de Bernard Shaw. Observando as qualidades artísticas relevadas e comentadas pelos registros críticos aos espetáculos da temporada, o que irá sobressair, no entanto, será menos o acúmulo de funções de Oduvaldo Viana (e que poderia fazer lembrar a tradição de atuação *capocomica* na qual uma única figura se torna empresário e dono da companhia, primeiro ator e, por vezes, “ensaiador”), que a apurada e qualificada participação do autor dramático como diretor de cena e intérpretes. O que valeria a pena destacar ainda é que este qualificado acúmulo de funções apresentado pela atuação de Oduvaldo Viana (como autor, tradutor e ensaiador) pode configurar-se também como exemplar da eficaz e inquietante circulação estabelecida, ainda que temporariamente, entre cultura erudita e cultura popular, ou entre cultura tradicional e cultura moderna, e realizada no interior de uma experiência teatral da “velha guarda dos profissionais”.

Mas — cabe ainda perguntar, para atender aos objetivos específicos deste ensaio — que indícios poderiam sugerir a respeito da interpretação de Dulcina de Moraes nesta etapa de seu trajeto atorial, o texto e a montagem de *Amor* de Oduvaldo Viana pela Companhia Dulcina - Oduvaldo - Odilon no Teatro Rival?

Segundo Viotti (1988: 180), “a peça foi, sem a menor dúvida, um dos maiores sucessos do teatro no Rio e no Brasil, se levarmos em conta a população da cidade na época. Ficou em cartaz 98 dias consecutivos, alcançando mais de duzentas apresentações. Dulcina a conservou em seu repertório por muitos anos”.

O palco do Teatro Rival, subdividido em diferentes espaços ao longo de sua extensão horizontal, mesmo permitindo a tradicional frontalidade à italiana, se constitui em foco de atenções e observações de público e crítica, por suas características “modernas”, inovadoras,

associadas ao fato de possibilitarem uma apresentação “variada e simultânea”.

A cena é um “*passepourtout* com cinco *plateaux*”, indica Oduvaldo Viana na rubrica inicial de sua peça (1934).¹ O trabalho interpretativo da atriz — neste espaço que solicita rápidos deslocamentos, associados, no entanto, a tempos diversos (faz-se uso do *flash-back*) — *teria sido levado* a se realizar com menos detalhamento e por mais alongadas e sutis nuances: dimensões de interpretação mais concordes com *transições* que não se esgotam na autonomia da relação ator/personagem, mas que se apresentam vinculadas a instâncias temporais e espaciais que envolvem a construção do personagem e sua interpretação num sentido maior e que só a cena, como um todo, pode imprimir e expressar.

O conjunto das descrições e dos comentários críticos do trabalho atorial de Dulcina para este período revela que, obtido o controle possível, a atriz passa a operar uma *máscara expressiva* (gestual e vocal, de postura e movimento) que encontra lugar numa *temporária articulação*: entre sua tradicional e pessoal *variabilidade* interpretativa, intermediada pela forte impressão de sua presença no palco, e sua disponível *maleabilidade* voltada a apreender e a expressar as *várias correlações* que se estabelecem numa cena em que a *figura virtuosa do grande ator* deve se constituir tão somente como *um dos elementos* do jogo; jogo cênico que só em sua totalidade constrói e expressa sentidos e qualidades artísticas. A seguir os

¹ Viana, Oduvaldo. Amor, 1934, p.1. (Exemplar datilografado: Setor de Documentação do Cenacen). Mereceria um estudo mais aprofundado não apenas a particularidade da escrita dramática de Oduvaldo Viana, que no início da década de 1930 recorre a recortes e discontinuidades, como também a natureza da relação existente entre determinados componentes operados pela interpretação dos atores da chamada “geração do ator”, aí incluída a “geração Trianon”, da cidade do Rio de Janeiro, e a expansão do cinematógrafo entre nós. Para o trajeto de Dulcina de Moraes, este dado parece colocar-se de maneira inquietante. Bastaria lembrar sua atuação em temporadas teatrais, cujos repertórios buscam “originais” em produções cinematográficas norte-americanas. Não deixa de ser importante lembrar que a viagem de Dulcina e Odilon a Nova Iorque, em 1937, possibilita alimentar a comparação, que já se vinha fazendo freqüente, entre o trabalho de Claudette Colbert e sua “sósia” brasileira. É de 1941 o filme “*24 horas de sonho*”, argumento do importante dramaturgo Joracy Camargo, direção de Chianca Garcia, produzido pela Cinédia e estrelado por Dulcina, Odilon, Conchita e Aristóteles Penna. A atuação cinematográfica deste último, aliás, foi considerada, na época, “um dos maiores roubos” que o cinema teria feito ao teatro brasileiro. Viotti (1988: 184) nos diz que “quando lançada em São Paulo, “*Amor*” era apresentada como uma ‘comédia-filme’, mas na edição da Civilização Brasileira de 1934, é “uma sátira em três atos e 38 quadros”.

registros, teríamos Dulcina “detalhando o tipo com segurança”, em *Amor*, de Oduvaldo Viana; revelando “nuanças difíceis”, em *Ela e Eu*, de Beer e Verneuil; variando “atitudes e inflexões de versos”, em *O último Lord*, de Hugo Falena. E, o que me parece mais significativo, essa mesma *máscara*, decorrente de um complexo de *variações*, por vezes comparável a projetos atoriais de convencional âmbito naturalista, passa a ser considerada, pelo mesmo conjunto de interpretações críticas, também como *maleável* adequação ao sentido maior de uma cena permeada por inúmeras articulações. Chega-se mesmo a soerguer essa *máscara* como peculiar componente interpretativo (percebido, como vimos, em seu alto teor de *sinceridade*) de uma atriz que transporta — colocando-as em oferta ao espetáculo — suas mais íntimas e singulares características para o espaço público do palco. Que, no entanto, uma equilibrada articulação entre o peso de sua tradição interpretativa pessoal e o seu reenquadramento como elemento de um jogo cênico mais amplo fosse de difícil alcance, continuam a indicar os registros críticos do final da década de 1930:

Joga nesta plenitude, Dulcina, com preciosos predicados: o primeiro é a sinceridade, a verdade de sua representação decorrente de seu temperamento de exceção, que a todos os momentos se patenteia e vigorosamente se esculpe nos gestos, nas maneiras, nas inflexões de voz, no modo de externar paixões sentimentais, tudo se refletindo na máscara expressiva. (Nunes 1937: 97) (grifo nosso)

Assim, em meio ao tradicional discurso de louvor que persiste na reiteração de seu “talento inato” (vibrações fortes, presença marcante), e as novas veredas que começam a insinuar proposições para que, através do estudo, a atriz venha a alcançar “controle expressivo” (para obter mais ajustes de variabilidade, maleabilidade e transições), Dulcina de Moraes vai procurando reelaborar seu acervo interpretativo, construindo paulatinamente uma *marca* na qual a crítica continuaria observando “artificialismos”, sugerindo-lhe, a partir de determinado momento, a escolha de “personagens adequados” para o que poderia vir a se definir, finalmente, como *estilo natural da atriz*.

Vale notar como as palavras de João Luzo, ainda em comentário à temporada de 1934, espelham o esforço de análise para a compreensão do componente “artificialismo” no contexto geral da

“sinceridade” atorial, através do qual a vida e a obra interpretativa da atriz continuam a se confundir:

A arte está em você como elemento ingênito, essencial de sua pessoa; e ninguém lhe tire, que mata. Dulcina de Moraes nasceu comediante como outras pessoas nascem louras ou robustas, ou tímidas ou de mau gênio. Quer saber de uma coisa? No nosso curto e tão espaçado convívio, mais de uma vez notei em você, fora do palco, certa afetação, desculpe, certo artificialismo. Ao passo que encarnando qualquer personagem você pode chegar à naturalidade perfeita, à absoluta sinceridade. Quer dizer: é na vida que você, às vezes, exagera a caracterização, se afasta do papel; e é dentro dos seus papéis que você, realmente, vive! (Luzo: 1934, apud Nunes 1956: 122-123)

Instituindo assim uma espécie de naturalização dos laços existentes entre a *figura* da atriz e sua *arte interpretativa*, e tendo que enfrentar ainda a questão do “artificialismo”, João Luzo chega a subverter as qualificações, dispensando à vida aquelas convenções que Dulcina expressaria no palco e compreendendo a “afetação”, ainda esta vez, como um dote natural a favor da mulher que, ocupando o palco como atriz, e assim mediada pela arte, não é nem mais nem menos “natural” ou “artificial” que na própria vida.

Ocorre que a vida também é pródiga em “tipos” e, diante da variabilidade contida nesta ordem natural das coisas — e para ir atendendo a um projeto de teatro que se propõe, cada vez mais claramente, suscitar “impressão de vida”— passa a se colocar para Dulcina uma exigência de cada vez mais adequados atos de *escolha* — mediante a observação da galeria de tipos oferecida pelo universo literário dramático — dentre aqueles personagens que, construídos no “mundo do teatro”, estejam mais *em acordo* com seus “dotes naturais” de atriz.

No entanto, ao que indicam os documentos em análise, a presença marcante — acima do tom acordado como razoável — de suas características pessoais, mesmo com consciência e atenção ao necessário controle, continuaria *invadindo*, com grande margem de evidência (e conseqüente efeito) mesmo seus personagens mais *afins*. A dar crédito, portanto, aos registros críticos do sucessivo trajeto de

trabalho da atriz, os papéis dramáticos *mais acordados* que Dulcina passa a enfrentar apresentam a tendência a se conformarem como locais propícios para a *inscrição, prevalentemente atorial*, de uma série de enfáticos movimentos vocais e gestuais. Intervenções da atriz, inclinadas ao estabelecimento de destacados recortes, do escandir de isoladas palavras ou de inteiras falas, de bem delineadas ondulações, mas suficientemente testadas e aprovadas por seu público fiel, e cuidadosamente resguardadas em seu repertório de intérprete, sempre disponíveis, portanto, a serem acionados para quaisquer personagens. E que, no entanto, começam a ser apreciados como efeitos demasiadamente aparentes (“trejeitos”), a expressarem, *através de personagens* que resultam *pretextos* (com os quais a atriz não se identificaria inteira e efetivamente e, portanto, em relação aos quais manteria sempre uma distância determinada) suas excelentes qualidades, extremamente pessoais.¹

Um outro comentário, ainda de 1937, e de especial observador, diretor teatral, assim nos informa sobre o trabalho da atriz:

De resto, não só física como artisticamente, esta galante atriz não parece indicada para desempenhar papéis de mocinhas ingênuas, embora alegres, buliçosas, brincalhonas. Ora, para se meter na pele dessas ingênuas, Dulcina de Moraes faz boquinhas, trejeito, momices e inflexiona com “voz de cabeça”. Enfim, reproduz uma série de pequenos defeitos, pouco agradáveis ao público, e que, como expressão de arte,

¹ É interessante observar como, no jogo imposto por esta distância — com o passar do tempo e com o definitivo estabelecimento de novos parâmetros condutores e critérios avaliativos para o teatro brasileiro — a atriz foi paulatinamente inserindo variáveis atoriais sugeridas por repertório especialmente destinado a possibilitar uma romântica relação entre intérprete e público, tal como a que solicita ao ator exprimir-se (em ato tão estético quanto mercadológico) com “sangue, suor e lágrimas”. É ainda como, em seus relatos aos meios de comunicação, muitas vezes, a atriz colaborou para envolver o seu discurso sobre sua interpretação com a moldura da história do seu trajeto de atriz onde o determinismo da interseção vida e arte acabou por ditar sempre a última palavra. Em 1981, em entrevista ao jornal O Globo, do Rio de Janeiro, ao ser interpelada sobre a criação de seus personagens, a atriz responderia: criar uma personagem é a mesma coisa que amar um novo amigo. É preciso toda uma fase de conhecimento, de descoberta do outro. E você cria uma personagem a partir dos momentos de vida que o autor escolhe para identificá-la. Ela lhe dá os momentos e você dá o seu sangue, os seus nervos, a sua emoção. Você dá vida a momentos de outro ser. Esta é a arte de interpretar. (grifo nosso). In. Marinho, Flavio. O Globo, 20 de agosto de 1981. p.3. (Segundo Caderno)

não significam coisa alguma. O artista deve manifestar por conjunto de gestos apropriados, pela expressão oral e por uma mímica adequada, todos os sentimentos ou emoções que representa, de maneira a dar uma absoluta impressão de vida. Não deve representar jamais com afetação, se o papel não tiver propositadamente esse traço indicado pelo autor. Em Dulcina de Moraes, a altura, o vigor dos contornos, o brilho ardente do olhar, a voz quente que imprime uma forte vibração ao diálogo, são qualidades admiráveis para uma dama-galã, para o que se convencionou chamar, em gíria teatral, papel de coquete. Nesses papéis é que se nos afigura que a elegante atriz tem traçada a sua carreira artística [...]. (Vitorino 1937, apud Abreu 1963: 165-167) (grifo nosso)

Torna-se admirável, neste documento, (de extrema importância, dentre os registros jornalísticos de que se dispunha à época da redação deste ensaio) a acuidade com que seu autor, Eduardo Vitorino, procura observar, definir e listar as instâncias específicas da arte atorial, exercitando-se na articulação de seus vários componentes (figura do ator, dados interpretativos ou de atuação e características de papéis e de personagens) para, ao final, indicar à atriz a possibilidade de enfrentar com maior êxito uma interessante *correlação* que, aos seus olhos, seria para ela a mais favorável. Correlação que Eduardo Vitorino traduz numa equação montada na equivalência por ele estabelecida entre “atriz elegante” - “dama-galã” - “papel de coquete”.

No entanto, o mesmo registro crítico permite verificar ainda, por entre o uso das esclarecedoras expressões acima reportadas, algo mais que catálogos classificatórios, pertencentes, aliás, a uma longa tradição da arte do ator. É que o documento crítico já se apresenta pontuado também por outros interessantes indícios, que viriam a ser cada vez mais objetivados no suceder daqueles anos, até que se articulassem num verdadeiro projeto para uma *interpretação moderna*: interpretação de “conjunto”, destinada a dar uma “absoluta impressão de vida”, através de uma *crível representação* de “sentimentos” e “emoções”, a partir, essencialmente, da *leitura* disponibilizada a um ato de fidelidade ao “traço indicado pelo autor”. Projeto, portanto, que vai se insinuando em meio à interpretação da crítica sobre o *modo de*

interpretar predominante do ator teatral pertencente ao período que a história viria posteriormente a denominar “geração de atores”¹.

Compõe-se, portanto, o projeto moderno, de uma perspectiva que também se constrói a partir da observação da realidade imediata que se quer transformar. Em decorrência, trata-se também de uma “geração de atores” que estaria destinada, em princípio, a naufragar diante das vagas renovadoras que procuravam alocar na “velha-guarda” um profissionalismo que é observado e interpretado muitas vezes apenas pelo ângulo de seu caráter comercial e “popular” e que, por isso mesmo, é entendido como desprovido de anseios culturais. O fato é que todo um lastro interpretativo de mais amplo respiro e de mais longa duração, a partir de então, começa a ser observado e compreendido no restrito espectro de um “hábito” (ou “costume”) que, arraigado e impermeável ao moderno, deveria ser *ultrapassado*, ou adequadamente acondicionado nos compartimentos do folclore, devidamente etiquetados como acervos do pitoresco. Em meio a este movimento de remoções, Dulcina de Moraes procura encontrar um lugar de singular preservação.

¹ Insiste-se na expressão 'modo de interpretar' porque seu pressuposto é o de uma perspectiva histórico / cultural que não almeja elencar os traços característicos da interpretação de um ou mais atores para circunscrevê-los em estilo ou escola. As variáveis que entram em jogo na busca por um modo de interpretar, ao ampliarem os círculos de correlações e conexões entre diferentes ordens (ou faixas culturais), extrapolam o arco delimitado (e vicioso) de um “estilismo” que termina por fazer equivaler uma estreita relação de similaridade entre “gênero dramático” - “estilo de interpretação”. Em síntese, acredita-se que, para a história do ator, procurar fazer com que o modo se sobreponha ao gênero e ao estilo, permita ampliar o espaço da análise na medida em que dificulta avaliações valorativas e normatizadoras. Por sua vez, vale lembrar que a expressão “geração do ator” é tradicionalmente acionada, no campo da história do teatro brasileiro, para indicar a proeminência de seu papel na produção teatral das grandes cidades brasileiras no período entre-guerras. Referencia-se fundamentalmente no estudo já clássico de Magaldi, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, que nomeia o capítulo — destinado a compreender a relação que se estabelece entre a dramaturgia de Viriato Correia, Oduvaldo Viana, Luiz Peixoto, Joracy Camargo, dentre outros, e toda uma geração de grandes atores, dentre os quais figurariam com destaque Procópio Ferreira e Dulcina de Moraes — *Dramaturgia para Atores*. São Paulo: Difel, 1962; Rio de Janeiro: SNT; FuNArte; MEC: 1977; São Paulo: Global: 1997. Vale observar ainda que uma retomada dos estudos históricos do teatro brasileiro produzido nas primeiras décadas deste século vem sendo empreendida, contribuindo também para sua revisão analítica, através de pesquisas acadêmicas tais como as que geraram os trabalhos de Chiaradia, Maria Filomena Vilela. A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a “menina dos olhos” de Paschoal Segreto. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro. (Dissertação) Mestrado em Teatro; Programa de Pós-Graduação; Centro de Letras e Artes, novembro de 1997; e de Silva, Daniel Marques da. “Precisa arte e engenho até...”: contribuição para o estudo da composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro. (Dissertação) Mestrado em Teatro; Programa de Pós-Graduação; Centro de Letras e Artes, março de 1998.

Como foi dito, Dulcina intérprete emerge e marca sua presença justamente no quadro geral de um modo de interpretar do ator que orienta a própria concepção da arte cênica do período. Com esta tradição às costas e diante das novas exigências renovadoras, Dulcina experimenta a possibilidade de criar um lugar assentado sobre um ponto de conciliação. Para poder observar este especial e delicado lugar (de extremado risco) e, enquanto tal, procurar compreendê-lo, acredito ser necessário estabelecer um diálogo de caráter histórico que não se compatibilize de antemão com os cânones do moderno, os quais, em última instância, acabam por nortear toda análise pelos critérios do “antigo” e do “novo”, definindo para os dois pólos uma relação de oposição.

A tentar seguir este direcionamento, no mesmo registro de Eduardo Vitorino, talvez se possa encontrar, por trás de uma apreciação crítica valorativa — que adjetiva a interpretação de Dulcina com “momices”, “boquinhos”, “trejeitos” e “voz de cabeça” — componentes substanciais de um *modo de interpretar* assentado, justamente, na exposição do acervo técnico do ator, numa cena em que sua presença é determinada substancialmente por seu próprio virtuosismo e por seu intenso contato com o público consumidor de uma arte teatral que então empreende suas tentativas para arrematar um mercado em temporária expansão.

Talvez se deva recorrer, também, e para nos auxiliar a alcançar minimamente a ordem da análise, à temporária suspensão de critérios exclusivamente literários, ou estritamente artísticos, para então *compreender* o sentido e os mecanismos orientadores da arte do ator dentro de um *modo de produção teatral* específico, estruturado em companhias de pequeno porte, gerenciadas pelo empresário/primeiro ator, e destinadas, numa escala de porte razoável, a oferecer o produto espetacular ao consumo popular das classes médias urbanas que estariam passando a apreender também a atividade teatral como lazer e diversão.

Neste quadro, portanto, a *sinceridade* do variar e detalhar nuances no gestual, na dicção e na máscara facial de Dulcina de Moraes teria sido determinada prioritariamente, e para a maior parte de seu trajeto de intérprete, não pela procura de uma *verdade* contida em personagens inteira e regularmente desenhados pelo autor dramático, mas decorreria da inserção de sua arte atorial num quadro cênico (histórico e cultural) que se compõe em torno de sua nuclear *presença*

de intérprete como parâmetro definidor do sucesso de uma arte cênica à qual socorre uma platéia ansiosa por admirar e reconhecer *na atriz* um código interpretativo (estético e sociológico¹) que se reafirma a cada atuação.

Não é casual, portanto, que a descrição da bagagem técnica da atriz feita por Eduardo Vitorino tenha-se completado com aquela do aparato físico: também este é parte integrante de um código de interpretação que se coloca no mercado da arte, fundamentalmente, através da compra e venda da presença e do exposto trabalho do ator, aí compreendido explicitamente o seu esforço (e desgaste) físico, sensível e emocional dedicado à tarefa artística.

Neste sentido, a “altura”, o “vigor dos contornos”, o “brilho ardente dos olhos”, a “voz quente” da atriz Dulcina de Moraes são, *em primeira instância*, outros tantos componentes de seu modo de atuar nos palcos de uma época em que sua presença cênica se afirma, como foi visto, através da *totalidade arte / vida*; totalidade que terminaria por se recompor em mito, com resistência suficiente para garantir-lhe a travessia de boa parte da história (aí incluída a do teatro moderno) da arte cênica no Brasil.

Dulcina de Moraes, em 1939, inaugura ainda outro teatro na cidade do Rio de Janeiro, na rua Álvaro Alvim e próximo ao Rival. O Teatro Regina, após alguns anos adquirido pela atriz, passa a denominar-se, finalmente, Teatro Dulcina. A nova sede estável lhe permite outros tantos empreendimentos marcantes, sempre afirmativos de seu modo de interpretar. Modo de interpretar que se a atriz não cria ou nomeia, lhe permite conquistar a estabilidade, possível no período, em Companhia e Teatro privados. Através destes, e com temporários apoios do Estado, Dulcina de Moraes, com sua presença e interpretação, contribui para a constituição, mesmo que temporária, de um regular consumo de teatro na cidade do Rio de Janeiro.

A Histórica Chuva e Namoros Intelectuais

Em 1945, numa *temporada oficial* do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, ocorrida com apoio e subvenção do Ministro Capanema, a Companhia Dulcina-Odilon apresenta a montagem de *Chuva (Rain)*, de

¹ Entrou para a memória do teatro, infelizmente mais como dado pitoresco que como objeto de análise, o fato de a atriz Dulcina de Moraes, pelos figurinos que operou em cena, ter ditado moda pelas cidades.

John Colton e Clemence Randolph, adaptação do conto homônimo de William Somerset Maugham:1932), peça traduzida, a convite dos atores, por Genolino Amado.

A montagem, considerada “histórica”, passa a se constituir em novo ponto de referência da carreira da atriz, chegando a ser alçada como um dos principais marcos da entrada de sua companhia no projeto de modernização teatral. A ênfase dos registros críticos e de alguns ensaios historiográficos recai na qualidade cenográfica inventiva, que permite fazer chover “o tempo inteiro” em cena; na idéia de conjunto que orienta a montagem e na interpretação da personagem Sadie Thompson, considerada uma das mais significativas e oportunas da carreira da atriz Dulcina de Moraes. Em 1946, quando a companhia apresenta *Chuva* em Buenos Aires, com enorme sucesso, a revista *Anhembi* releva como dado que considera “uma particularidade [...] digna da maior atenção, [...] o fato de ter sido o primeiro embaixador do novo teatro brasileiro no exterior, e de não nos ter envergonhado”. (*Anhembi* 1953 nº 29: 324)

Para o comentário de Dulcina intérprete, o quadro referencial do registro crítico, mesmo que em apreciação positiva, permanece o mesmo:

Sua arte amadureceu, com os anos, e volta como atriz de verdadeira categoria, mostrando temperamento, fibra, capacidade para a explosão dramática... e, ainda, a maleabilidade singular, para passar de um estado de ânimo a outro, com riqueza de matizes nos detalhes; ação natural e livre, dicção clara e expressiva. [...] Caracterizou exteriormente a figura com linhas ondulantes, coloridas, - e a foi detalhando com sutileza, ao definir seu espírito. (Anhembi 1953 nº 29: 324) (grifo nosso)

Chuva torna-se carro de batalha da Companhia Dulcina-Odilon, tendo feito parte de seu repertório por quinze anos, sempre incluído em temporadas especiais (quase sempre oficiais e subvencionadas) que ocorrem nos inícios dos anos '50. Temporadas também conhecidas como *Temporadas para Intelectuais*, onde são destacadas a impecabilidade das montagens, as invenções cenográficas (diante do predomínio da ambientação “gabinete”) e, sobretudo, a qualidade do

repertório literário dramático que elenca autores do porte de Shaw, Lorca e D'Annunzio, dentre outros.

Para além do diálogo com o conjunto de indícios colhidos nos registros críticos, julgou-se oportuno realizar uma mais pormenorizada leitura do texto dramático *Chuva*, tal como traduzido por Genolino Amado, a pedido dos atores da companhia. Através de uma leitura voltada não apenas para as indicações explícitas das rubricas, mas que procurou por indícios que poderiam sobrevir da observação da construção e do desenvolvimento do personagem feminino desempenhado por Dulcina, em meio à trama da inteira peça, sobressaiu um imponente leque de possibilidades provocadoramente abertas para a atuação de uma atriz com repertório interpretativo longamente preparado, codificado e dominado, e enquanto tal apreciado pelo público, como o de Dulcina de Moraes.

É que, na construção dramática de Sadie Thompson, garantida a possibilidade de expressão de nuances, de variabilidade dos sentimentos, de maleabilidade da máscara facial, apresentam-se todas estas, no entanto, cuidadosamente distentadas e contextualizadas num conjunto de relações que se distribuem pelo inteiro trajeto do personagem a ser percorrido pela intérprete. É possível concluir que tal fato teria permitido ao tradicional e precioso acervo de detalhes e inflexões virtuosas da atriz — em lugar da contundência de minúcias, do teor enfático circunscrito em pequenas partituras gestuais ou no escandir de palavras e frases — esparramar-se pelo leito fluido no qual se embebe um personagem inteiramente emaranhado nas intensas e conflitantes relações tecidas pela peça.

Que, no entanto e ao final, o desempenho de tal personagem por Dulcina não tenha interferido substancialmente em seu acervo interpretativo de mais longa duração, parecem querer nos indicar as palavras com que Bricio de Abreu resume sua apreciação geral sobre a atriz, já em 1952:

[...] Dulcina, primeira atriz do teatro brasileiro, posto que alcançou pelo brilho extraordinário de muitas interpretações famosas, conservou, entretanto, se não aumentou-os, alguns dos defeitos apontados por Eduardo Vitorino. Mas as suas qualidades extraordinárias, superando os defeitos, fizeram dela a

nossa maior e melhor atriz. (Abreu 1963: 167) (grifo nosso)

É que ocorrem — neste tão pequeno arco de tempo, se comparado à longa tradição popular na qual se embebe o acervo interpretativo trabalhado pela atriz — transformações teatrais radicalmente centradas em torno de um ideal de rupturas. O ímpeto modernizador iniciado por “amadores” do teatro, universitários ou não, particularmente visível nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, alcançara seu apogeu e a sua mais concreta possibilidade de existência estável através da Fundação Brasileira de Comédia, em São Paulo, para a qual Franco Zampari importaria uma série de diretores estrangeiros com a finalidade de atuarem como encenadores, função que previa a direção de nossos atores, junto ao Teatro Brasileiro de Comédia. Função, vale lembrar, considerada nova entre nós. Este verdadeiro empreendimento empresarial, que organizaria de modo razoavelmente sistemático e contínuo a produção de apuradas montagens de textos altamente qualificados do repertório dramático mundial, permitiria temporariamente, e por vezes de maneira ainda frágil, realizar a sonhada continuidade de um trabalho teatral profissional voltado para objetivos culturais de maior porte. Procurando atender a estes requisitos, acreditava-se, o teatro brasileiro conseguiria realizar o projeto de entrada para o “mundo da arte” e passaria a ser considerado, finalmente, como parte integrante da “grande cultura”¹.

Deste processo, a Companhia Dulcina-Odilon procura tomar parte, como já foi visto, demarcando seu intuito em temporadas teatrais especialmente destinadas a enfatizar tal fim, através, basicamente: da escolha de repertório de bons textos estrangeiros, tal como um Shaw; da contratação de cenógrafos experientes e renomados; com a paulatina afirmação de Dulcina de Moraes como *diretora artística* da companhia, seguida de sua assinatura na direção de espetáculos:

*Dissemos que se trata de um ponto de referência.
Nada mais justo: “Chuva” está para os nossos velhos*

¹ Que este processo tenha sofrido mutações, contradições e desvios de rota, pode-se atestar, por exemplo, através da análise empreendida por GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho. O Teatro Brasileiro de Comédia - 1948-1964*. São Paulo: Perspectiva, 1986 (Estudos, 90). A respeito das relações entre propósitos teatrais modernizadores e determinismo de instâncias culturais mais amplas, me permito remeter a Rabetti, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). História do teatro como história da cultura: ideários e trajetões de uma arte entre rupturas e tradições. In. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, nº 2, outubro de 1998: 27-36.

grupos profissionais como “Vestido de Noiva” está para os novos. É o início de uma fase de recuperação, e primeiro esforço bem sucedido para colocar o teatro brasileiro, de formas completamente esgotadas — colocá-lo “up to date”. E se “Vestido de Noiva” foi o coroamento do grande trabalho renovador dos amadores e dos profissionais novos da década de quarenta, “Chuva” foi o ponto verdadeiramente alto — atingido, mais ou menos na mesma época, pelos bem intencionados da velha guarda. A sua primeira apresentação constituiu êxito colossal e merecidíssimo. Era, por assim dizer, a primeira vez que se via peça tão bem montada. E não era somente a chuva, caindo de fato o tempo inteiro, que impressionava: era tudo, desde o virtuosismo técnico até a interpretação e a direção. (Anhembi 1953 nº 29: 324)

Com estas palavras, *Anhembi* — que, assim como o monumental trabalho crítico jornalístico realizado por Décio de Almeida Prado¹, se constitui em importante bastião do projeto modernizador do nosso teatro dos anos ‘50, com a particularidade de que, como depositário mensal de críticas aos espetáculos, no espaço de uma revista, procura imprimir um caráter mais ensaístico aos registros comentados das atividades teatrais (a sessão, ocupada por Paulo Mendonça, chama-se *Teatro em 30 dias*) — anuncia para o trabalho de Dulcina, como diretora artística, um especial ponto de interseção em meio à predominante oposição que tende a ser estabelecida entre “velha guarda” e “jovens inovadores”.

No entanto, para o mesmo ano de 1953, e ao comentar outro espetáculo, a revista *Anhembi* percebe despontarem, negativamente, os mesmos “velhos” limites, considerados enfim intransponíveis, que se colocam para o acervo atorial, tradicional e popular de Dulcina de Moraes. Para a apresentação de *A doce inimiga*, em São Paulo, seu registro nos diz:

Em “A doce inimiga” manifestaram-se uma vez mais as falhas decorrentes das limitações acima referidas.

¹ Não é o caso de elencar aqui toda a obra de Décio de Almeida Prado nesta direção. Citaria apenas, como síntese exemplar, *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva; EdUSP, 1988. (Coleção Debates, 211)

Sobretudo na interpretação: Dulcina deixou-se levar — e arrastou consigo o resto do elenco (com exceção do velho Manuel Pera) — para a caricatura das personagens de André-Paul Antoine, personagens que comportavam tratamento muito mais sutil, muito mais delicado, e que certamente seria o escolhido se a atriz tivesse penetrado mais fundo nas intenções do autor e na atmosfera da peça. A sua “Annette” foi composta com as cores mais vivas e sugestivas, mas tendendo sempre para o vermelho e o amarelo - o que acabou resultando em monotonia. Da figura eminentemente “feminina” imaginada por André-Paul Antoine sobraram apenas o estabamento dos gestos e a fluência verbal, perdidos, porém, numa avalanche de trejeitos artificiais e de inflexões forçadas. (Anhembí 1953 nº 27: 530) (grifo nosso)

Atuação Persistente e História em Ato

Dulcina de Moraes, atriz de teatro no Brasil, permanece como *modelo* de um modo de interpretar que antecede, acompanha e ultrapassa os caminhos abertos pela renovação em prol de um “teatro moderno”. Evidentemente, seu repertório atorial continua passível de apreciações críticas assentadas em critérios impostos pela hegemonia da modernidade como projeto de teatro; apreciações que, ainda hoje, despontam em inúmeras reflexões sobre a nossa cena atual, sobretudo naquelas mais preocupadas com a decifração dos *ismos*. E que, por vezes, ao se debruçarem sobre o teatro passado, descuidam das necessárias articulações histórico-culturais mais amplas que terminam por descartar os parâmetros contextuais específicos que orientam os “casos” em questão.

Se, de um modo geral, os estudos históricos do teatro no Brasil ainda necessitam aprofundar pensamentos e práticas que atendem para suas especificidades conceituais e metodológicas, no conjunto da memória teatral disponível, o resgate da história da interpretação insiste em se configurar como setor que se defronta de forma mais crucial com problemas da “arte efêmera”, problemas diante dos quais toda documentação é *parcial* e, portanto, insuficiente.

No entanto, acredita-se que este ensaio pôde demonstrar que foram justamente os limites que se colocam para um estudo histórico

— *mediado* pela interlocução com o exercício interpretativo da crítica sobre importante atriz da primeira metade do século XX no Brasil — a revelarem que o exercício historiográfico aplicado ao campo da arte teatral pode se realizar como tarefa que é resgate e diálogo. Um resgate/diálogo que, atravessado pelo *documento/ruído* (também este altamente significativo) produzido pelos observadores diretos do objeto, vai se dando na exigência de decomposição e recomposição de sucessivas camadas de interpretações de outra ordem. A compreensão destas camadas como documentos informativos e como interlocutores históricos é que tornou possível a percepção de diferentes modos de interpretar (de críticos e de atores) colados em quadros teatrais enfiados por contextos históricos e culturais sucessiva ou simultaneamente diferenciados. A percepção deste acúmulo de camadas de interpretações permitiu ver que os comentários sobre os fenômenos cênicos observados participavam de projetos que iriam se articular em propostas para novos modos (modernos) de interpretação para o ator brasileiro.

O problema que hoje se coloca para o historiador do teatro daquele período, portanto, ainda deve comportar a pergunta sobre em que medida a mesma leitura feita pelos olhos do projeto renovador, contemporâneo ao fenômeno atorial em questão (e que produziu as fontes documentais substanciais nas quais o estudioso de hoje deve se basear), se traduziu, em seguida, no estabelecimento de conceitos definitivos para a orientação da interpretação do ator no Brasil; conceitos estabelecidos, no entanto, a partir de uma *intenção de ruptura* com a tradição atorial anterior.

Descontextualizar, extirpar raízes e obstruir interlocuções culturais através das quais se fundam estes conceitos (assim como de quaisquer outros) é impor normas ou categorias que, com pretensões de abstrata universalidade, querem regra o que é expropriação de singularidades. Por sua vez, acreditar que a renovação teatral moderna realizou integralmente seu projeto de ruptura é fechar os olhos para tantas faixas de produção teatral que continuam a fazer perdurar veios de mais longa tradição.

É certo que o projeto de modernização extrapolou o âmbito exclusivamente cultural e artístico e correspondeu a trajetórias básicas pelas quais passava a sociedade, a política e a economia brasileira daqueles eufóricos anos. Assim como é certo não terem sido esgotadas também as produções cênicas ainda centradas na figura

efetivamente nuclear do ator (com o sentido estético, o suporte técnico e o efeito de sociabilidade que circundam o fato), ou mesmo naquelas já transfiguradas pelo folclórico *in memoriam* de um tão ingênuo quanto inexistente *bom tempo antigo* (por vezes capturado através dos vestígios pitorescos de uma desgastada aura dos velhos gênios que nosso teatro contemporâneo não mais poderia gerar).

Para o caso discutido neste ensaio, vale a pena deter rapidamente o olhar sobre o início dos anos '80. Exatamente em 1981, na peça *O melhor dos pecados*, que Sergio Viotti escreve para a atriz Dulcina de Moraes, a diretora Bibi Ferreira trabalha com o que os registros críticos dos jornais denominaram *códigos cristalizados*.

Para os objetivos deste ensaio importa relevar que a montagem de 1981 encontra no quadro interpretativo tradicional de Dulcina um interessante espaço de criação artística. Importa relevar que no exercício *atualizador* propiciado pela *cena em ato*, um dado histórico (da atuação de Dulcina) adquire estatuto expressivo e se transforma em especial componente orientador da concepção de um novo espetáculo. Mais ainda, a nova concepção cênica, ao atribuir a um marco interpretativo da atriz o papel de intróito ao espetáculo, faz da tradição ponto de partida, e não *tabula rasa*:

As luzes da platéia se apagam. Do palco, ainda às escuras, ouve-se uma sonora gargalhada. Imediatamente reconhecida pelo público, o teatro vem abaixo, numa ovação consagradora [...]. Dulcina não fala apenas com a boca; ela vai da ponta dos pés à ponta dos fios de cabelos, realçando, como poucas, o guarda-roupa assinado por Clodovil. Tudo nela é movimento. Os olhos se viram e reviram, enquanto as mãos se mexem de tal forma que deixariam Carmem Miranda rubra [...]. Muitos poderão achar que se trata de uma linha de interpretação ultrapassada, demodée [...] Fica difícil não se deixar encantar por seu charme discreto. (O Globo 1981: 3)¹

A “gargalhada” ouvida pela platéia ansiosa e comovida — tal como a de Dulcina/Sadie na *Chuva* de 1945 — é aplaudida intensamente e demonstra, para além do que poderia vir a ser

¹ Marinho, Flávio. Dulcina de Moraes. In. op.cit.

observado apenas como *retomada* após *intervalo* de aproximadamente trinta anos, a persistente *vitalidade* (e não cristalização) de um código atorial, solidamente estabelecido entre ator e público, e colocado no palco como elemento de uma nova composição teatral. Código atorial transformado em signo cênico; exemplo do qual, a história do teatro não pode regozijar-se com frequência:

Ao final deste texto — que experimentou em sua própria escrita os problemas referentes à persistência e à atualização — espera-se ter subsidiado temática e metodologicamente a hipótese de que para o modo de interpretar, ou de atuar, da atriz Dulcina de Moraes não se tratou apenas de um certo “natural” virtuosismo atorial que, suspenso acima de quaisquer repertórios técnicos e embebidos na confusão arte/vida, continuaria a provocar *efeito fascinatório* pela *curiosidade de seu folclore*. Ao contrário, por tudo o que este ensaio procurou colocar em questão (ou como questão), concluiu-se que, mais uma vez, e passadas algumas décadas, teve-se, em 1981 — através da imediata revalidação da presença de *um modo de interpretar* por Dulcina de Moraes e Bibi Ferreira novamente colocado em ato — a verificação da vitalidade social de uma persistência cultural pela cena presentificada. Cena que, ao *atualizar*, traduzindo em novos signos espetaculares um tempo do palco em que a presença do ator e a interpretação de personagens se articulavam sem denegar uma das partes do jogo, *revelou*, para além de toda lembrança ou comemoração, uma forma de interpretar que ainda permanece *legível* no teatro de hoje.

Assim, se nas encruzilhadas que se colocavam para o processo de montagem do moderno teatro brasileiro, a interpretação de Dulcina de Moraes não pôde ou não quis seguir inteiramente as pegadas das propostas teatrais renovadoras, adquire significado especial o fato de seu trajeto — compreendido no quadro geral de mais longa duração do teatro brasileiro — revelar a possibilidade de que a nossa cena se configure também, e talvez paradoxalmente, como espaço onde justamente o efêmero trabalho do ator se consubstancia como elemento de permanência no interior de uma arte cênica extremamente vulnerável ao esquecimento. Isto tudo em país onde, apesar do empenho antropofágico de tanto *oswaldismo*, a *desmemória* finca seu pé nos colocando em atitude *sempre* disponível ao desapego de tradições, *sempre* predisposta a entender que o novo, em termos artísticos/culturais, deve fazer seu berço em campo arrasado; atitude

que nos condena à perversa tarefa de desconstrução histórica como condição para o alcance da *atualidade*.

Bibliografia Citada

Abreu, Bricio. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.

Mendonça, Paulo. "Teatro em 30 dias". In. *Revista Anhembi*. nº 27, São Paulo: fevereiro de 1953; nº 29, abril de 1953.

Nunes, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: SNT, 1956. (4v)

Viotti, Sérgio. *Dulcina: primeiros tempos (1908-1937)*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988. (Coleção Memória)

Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) é historiadora do teatro, dramaturgista e tradutora.

Professora adjunta do Departamento de Teoria do Teatro e do Curso de Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio).