



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**DULCINA DE MORAES: DA PERSONAGEM CONSTRUÍDA À  
CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM**

**(MESTRADO)**

**RAISSA GREGORI FARIA NEVES**

**Brasília- 2019**

**DULCINA DE MORAES: DA PERSONAGEM CONSTRUÍDA À  
CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT) da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura na Linha de Pesquisa em Literatura e Outras Artes. Sob orientação do Professor Dr. André Luis Gomes.

**Brasília, 2019**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura. Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes

Defendida e aprovada em 05 de agosto de 2019

Banca examinadora formada pelos professores:

---

Prof. Dr. André Luis Gomes

UnB/POSLIT

---

Profa. Dra. Glória Magalhães

UnB/POSLIT

---

Prof. Dr. Fernando Villar

UnB/CEN

---

Prof. Dr. João Vianney

UnB/POSLIT

**Para meu avô, Henrique Gregori Netto (*in memoriam*),  
para minha filha, Cecília Gregori Toledo.**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor André Luís Gomes, meu orientador e amigo, que me puxou pela mão e me conduziu para realizar este trabalho.

Aos professores que compõem a banca de defesa desta dissertação e que influenciaram toda a sua trajetória: Fenando Villar, Glória Magalhães, Erivelto Carvalho.

Aos meus amigos colegas de grupo de estudos, André Aires, Bárbara Figueira, Thaís Costa, que estiveram na travessia junto comigo, realizando tanto - congressos, ensaios, peças de teatro, viagens, textos – da burocracia aos risos.

Ao meu amigo Bruno Nadai, pelo suporte sempre, exemplo de pesquisador e professor, cuja amizade há tantos anos, atravessando tantas escolas, é um convite à curiosidade profunda pelo mundo.

À minha amiga Lila Foster, pelo estímulo do rigor, exemplo de pesquisadora e professora, amiga tão necessária em assuntos de ser mulher, de ser artista, por anos e cidades, e que ainda revisou este texto.

Às companheiras da batalha F.B.T., Maria Thereza Bosi Magalhães, Paula Jacobson, Christiane Ramirez.

Às Vivendonas, pelas mãos e pelos corações, sem as quais nada em Brasília seria possível, em especial, Daniela Goulart, Daniela Miranda, Katia Lima, Tatiana Sabadini e Vanessa Alves.

Ao professor, mestre e amigo irretocável, Luiz Henrique Lopes dos Santos.

À minha mãe, Rosana Gregori, e à minha avó, Maria José Gregori, as primeiras e maiores professoras.

Aos meus mestres Cleyde Yáconis e Antunes Filho.

À Biblioteca Central dos estudantes da UnB, templo sagrado de estudos.

À CAPES e a FAP-DF.

Ao Sérgio e à Dulcina e à Fundação Brasileira de Teatro.

Meus mais sinceros agradecimentos. Sem todos vocês este trabalho nunca aconteceria.

## RESUMO

A presente dissertação apresenta uma pesquisa sobre a figura histórica Dulcina de Moraes, atriz brasileira e empresária das artes, a partir da perspectiva de análise literária como apresentada em sua biografia **Dulcina e o teatro de seu tempo**, escrita por Sérgio Viotti. A investigação da personagem acaba por envolver uma análise da figura do autor e sua relação com a biografada, o que interfere diretamente na imagem construída pelo narrador da obra em relação à atriz. Como contraponto a esta imagem da personagem na biografia, apresentamos os próprios discursos de Dulcina encontrados em seu acervo na Fundação Brasileira de Teatro em manuscritos nunca antes publicados. Por fim, a análise da personagem resulta em uma peça teatral original que fabula o encontro da pesquisadora com a personagem e questões recorrentes do artista brasileiro ao longo da nossa história do teatro.

Palavras-chave: Dulcina de Moraes; biografia; ficção; teatro; criação dramaturgica.

## ABSTRACT

This dissertation presents a research on the historical figure, the Brazilian actress and businesswoman of the arts, Dulcina de Moraes from the perspective of literary analysis as presented in her biography **Dulcina e o teatro de seu tempo**, written by Sérgio Viotti. The investigation of the character ends up involving an analysis of the figure of the author and its relation with the biografed, which directly interferes with the image constructed by the author of the work in relation to the actress. As a counterpoint to this image of the character in the biography, we present Dulcina's own discourses found in her archival collection at the Brazilian Theater Foundation in manuscripts never before published. Finally, the analysis of the character results in an original play that fabulates the meeting of the researcher with the character and recurring issues of the Brazilian artist throughout our history of theater.

Keywords: Dulcina de Moraes; biography, fiction; theater; dramaturgical creation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - Literatura, História e Ficção: a biografia de uma atriz-personagem .....	17
1.1 Biografia: gênero híbrido .....	26
CAPÍTULO 2 - Dulcina, personagem de Viotti .....	31
2.1 Estrutura da obra .....	31
2.2 Narração e construção da personagem nos capítulos <i>Os Anos</i> .....	34
2.2.1 A crítica através da obra Dulcina e o teatro de seu tempo: apontamentos sobre a atriz-personagem .....	37
2.2.2 Estilo Dulcina e algumas considerações sobre a arte contemporânea do ator .....	39
2.2.3 Dulcina, o teatro brasileiro e o subdesenvolvimento .....	42
2.3 Narração e construção da personagem nos capítulos Brasília .....	51
2.4 Dulcina personagem de Viotti .....	66
CAPÍTULO 3 - Discursos de Dulcina: outros discursos da personagem e a mitologia da diva .....	68
CAPÍTULO 4 - A peça: Dulcina me disse – um acerto de contas com o teatro brasileiro .....	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	99
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	108
ANEXOS .....	110
1. Imagens do Original datilografado de Viotti entregue à Dulcina que encontra-se no acervo da Fundação Brasileira de Teatro, em Brasília .....	110
2. Quadro de Daniel Tixier descrito em Dulcina e o teatro de seu tempo .....	113
3. Discursos manuscritos encontrados no acervo da Fundação Brasileira de Teatro .....	114
3.1 Discurso de encerramento do primeiro ano letivo da escola de Teatro (1956).....	114
3.2 Discurso de encerramento do primeiro FAN-Festival de Amadores Nacionais (1957) .....	115
3.3 Primeira aula do curso de dramatização para professores (1957).....	116
3.4 Discurso de encerramento do primeiro congresso brasileiro de ensino de teatro (1959) .....	118
3.5 Discurso do término de mandato em sessão ordinária da Assembleia Geral da FBT (1968) .....	119
3.6 Fragmento de discurso Abertura da Faculdade de Artes em Brasília (1981).....	120
4. Matérias de jornal encontradas no site da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro .....	121
5. Regulamentação das profissões de artistas e técnicos em espetáculos e diversões .....	123

## INTRODUÇÃO

Possivelmente o melhor caminho para apresentar qualquer estudo seja indicando o seu propósito. No caso da presente dissertação pode-se dizer que, como tantas, o que motivou a pesquisa foi, inicialmente, uma paixão, ou algumas: a paixão pelo Teatro, a paixão pelos atores, a paixão pela paixão dos atores pela atuação e, finalmente, a paixão por Dulcina de Moraes, uma atriz que reúne em sua figura todos estes propósitos, pois foi completamente devota ao Teatro e ao ofício da atuação.

O ímpeto passional de Dulcina pelas artes fez dela um mito do teatro brasileiro, principalmente no Rio de Janeiro (estado natal) e no Distrito Federal (onde viveu da maturidade até sua morte) e espalhou entre os artistas daqui a semente do seu sonho, concretizado na estrutura da Fundação Brasileira de Teatro, que mantém a faculdade e um teatro que levam seu nome. Contudo, com o constante renovar das gerações, e com uma historiografia desinteressada em entender qualquer aspecto do teatro nacional considerado como anterior à modernização da linguagem no país, atribuída a montagem de **Vestido de noiva**, em 1943, permanece uma imagem de Dulcina que encerra uma mitologia caricatural de diva desvairada, que resiste entre boa parte de seus discípulos póstumos e ofusca sua contribuição efetiva ao Teatro Brasileiro. Além da Fundação por ela arduamente erigida, pensar Dulcina é olhar para a memória das raízes do nosso teatro, bem como de uma ontologia do ofício do ator, que envolva ética, metodologia e história.

Quando comecei a estudar a vida e a obra de Dulcina, o que me moveu foi uma profunda identificação com uma atriz, que, em tempos já idos do teatro brasileiro, teve de se desdobrar como artista e empresária, como educadora e empreendedora, para solidificar as bases de um Teatro no qual ela acreditava, no interior da precariedade do fomento às artes de um país subdesenvolvido e na periferia do império, historicamente, seja qual fossem nossas metrópoles. Sempre às voltas com dificuldades impostas pelo nosso precário mercado cultural, mas sempre com grandes sonhos e com um sem número de realizações pouco celebradas pela nossa historiografia teatral, a figura de Dulcina sintetizava para mim a jornada simultaneamente apaixonada e desvalorizada de todo artista brasileiro. Recém chegada em Brasília, quando do início desta pesquisa, meu único documento, minha única fonte de acesso à Dulcina, fosse ao mito fosse ao fato, era a biografia, escrita por Sérgio Viotti (2000), **Dulcina e o Teatro do seu tempo**.

A intimidade com que Viotti, o biógrafo, mas, principalmente amigo, discípulo, colega e admirador, fala de Dulcina me tomou como nos toma um romance. Eu me emocionei e me identifiquei com o fascínio do narrador diante da personagem. Este narrador, ao mesmo tempo autor e personagem da obra, que me conduzia a, como ele, ser arrebatado pela Dulcina por ele construída. Sob este efeito me fascinei pela ideia de analisar aquela atriz como uma personagem de Viotti. Mas, ao mesmo tempo, sua forma de desenhar em suas letras aquela atriz simultaneamente sacrificada e pragmática, obnubilada pela história dos atores e do teatro, seja pela fragilidade do tema, seja por uma falsa perspectiva de superação da linguagem e do significado de Dulcina, descortinou para mim uma personagem histórica de luta, de batalhas por políticas públicas de cultura, por um forte desejo de organização de categoria, de uma atriz com uma perspectiva muito mais moderna de entendimento do ator como trabalhador que me interessava muito mais do que simplesmente olhar para Dulcina como o mito, a lenda, o sonho, a diva.

A Dulcina que se erigiu em mim era uma personagem, a protagonista da fábula de uma biografia. Eu buscava portanto encontrar a verdade de uma ficção verdadeira. Parecia um nó complicado de se desatar no interior dos parâmetros da pesquisa. Minha formação, híbrida, que articula um bacharelado em Filosofia com a formação e o trabalho de atriz e de professora e preparadora de atores. Esta formação híbrida orienta de princípio minha perspectiva enquanto pesquisadora que não encontra grandes reservas em operar com as verdades artística e simbólica, com a verdade poética, ficcional. Na intimidade da minha subjetividade, aquém da academia, a busca da Verdade sempre me apareceu como mais eficiente quão mais simbolicamente se estruturasse, e se arrogar a dizer a verdade do mundo com a positividade da Ciência sempre me pareceu algo quase pouco científico, da ordem do ficcional.

Tratar da biografia da atriz pelas operações da ficção nesta dissertação foi a maneira encontrada para poder estruturar um pouco uma defesa do valor da arte na disputa com a ciência. E essa defesa conseguiu se viabilizar aqui na discussão entre Literatura e História e na relação do gênero biográfico com a ficção. Buscamos uma verdade de Dulcina não seria dada apenas pela sua historicidade, mas sua historicidade nos ofertaria seu valor dentro da construção literária-artística de seu biógrafo.

No curso do desenvolvimento dessa dissertação algo muito determinante aconteceu afetando a perspectiva da pesquisa. Fato ocorrido fora da programação, o sonho de Dulcina acabou por recair sob a minha tutela. Eu, como Viotti, passei a guardar intimidade com a personagem, me sentir amiga de Dulcina. Não só por que conhecesse sua história, através da

narrativa deste autor-narrador, mas porque me aconteceu de vir a ser responsável pelo desdobramento prático de seu sonho, da gestão de seu legado, ocupando o cargo que Dulcina ocupou e ocupa ainda *in memoriam*, como presidente da Fundação Brasileira de Teatro.

Com isso o grau de identificação com a personagem foi levado à flor dos nervos. Lidar com as contas, as legislações, os ofícios e os processos, a manutenção, a zeladoria, funcionários, folha de pagamentos, impostos, vazamentos de água, fornecimento de luz e todas as mil demandas da FBT, que ocupa um edifício de mais de 5.000 metros quadrados no centro de Brasília. O “drama” de Dulcina passou a ser diretamente vivenciado por mim, me colocando num jogo simbólico de, enquanto eu interpretava uma personagem de uma pesquisa, uma personagem real, eu também exercia na realidade seu papel.

Somando-se a este aspecto de identificação mais abstrato e psicológico, algo bastante material veio a ficar sob meus cuidados: o acervo de Dulcina - seus móveis, fotos, prêmios e figurinos, mas também seus manuscritos, discursos e aulas proferidos. Ao mesmo tempo que isso me implicou de maneira incestuosa em meu próprio objeto, prejudicando o distanciamento que convém a um pesquisador; me muni de maior propriedade para falar de sua construção e sua personagem Dulcina, como também o autor. E me muni para construir a(s) personagem(s) que recontarão Dulcina na parte dramaturgica desta dissertação<sup>1</sup>.

Estando na Fundação Brasileira de Teatro desde o final de 2017, assumi a luta sobre a conservação e preservação do acervo de Dulcina, tombado como patrimônio do GDF pelo decreto de número 28.518, de 07 de Dezembro de 2007. Fui autorizada também como pesquisadora a estudar seus discursos, na maior parte deles manuscritos, dentre aulas, pronunciamentos e diário (este que só tive acesso a uma reprodução digitada e parcial) e a letra de Dulcina me foi ofertada como poesia concreta da personagem e também sua literatura como seu *organum*, seu pensamento, o construto de sua filosofia e sua pedagogia do ator. Um corpus de pensamentos redigidos por ela, que passaram a não ser ignorados nesta pesquisa.

De modo que, o que resulta desta dissertação, não é crítica literária, não é história, mas também não é literatura. São alguns postulados de uma história e ontologia do ator no Brasil. Alguns postulados sobre personagem e criação de personagem. Alguns postulados sobre o estatuto cognoscitivo da ficção. É uma proposta de adaptação livre da biografia de Dulcina redigida por Viotti para texto teatral, que compreende minha própria experiência de encontro com a personagem. Postulados que se derivam da observação da vivência de uma atriz brasileira exemplar, através de sua própria voz expressa em seus manuscritos, do desenho de

---

<sup>1</sup> O motivo da ambiguidade no número de personagens pode ser melhor compreendido na leitura da peça cujo formato é de monólogo.

sua voz, da narratividade de sua vivência, redigida por Sérgio Viotti e do desenho que se fez a partir da minha própria e autoral experiência de pesquisa. Não seria correto não alertar ao leitor que irá se deparar com algo da minha subjetividade nesta dissertação, como, aliás, eu acredito, seja impossível de acontecer com qualquer pesquisador. Resta descrever como e onde enxergo que acontece esta operação e meus caminhos de aproximação com o objeto.

Sigo a ordem da estruturação metodológica na apresentação dos capítulos que foi a ordem cronológica desta aproximação. O primeiro capítulo do trabalho é dedicado ao olhar da literatura e da história para a relação ficção x verdade e no gênero biográfico personagem x pessoa. O segundo à personagem Dulcina e minha interpretação desta personagem na obra de Viotti. O terceiro aos discursos manuscritos de Dulcina encontrados no acervo da fundação. O quarto capítulo apresenta minha construção da personagem Dulcina em um texto dramático. E por fim as considerações finais sobre este processo de dramaturgização de **Dulcina e o teatro de seu tempo**, sobre as várias construções de Dulcina “personagemnalizada”, sobre o hibridismo como conceito expressivo da contemporaneidade. A presente pesquisa se propõe a considerar como fundamentação teórica ensaios sobre personagens, literatura, história, biografia, e ficção, tendo principalmente encontrado suporte nos ensaios que compõem livro **A Personagem de Ficção** de Antonio Candido, Anatol Rosenfeld, Décio de Almeida Prado e Paulo Emílio Salles Gomes, no historiador François Dosse e nos críticos literários Beth Brait e Luiz Costa Lima, mas recorrendo também a outros autores.

O sonho de Dulcina é parte do imaginário do Distrito Federal, e sua realização na Fundação Brasileira de Teatro que mantém o teatro e a faculdade que levam seu nome é patrimônio cultural da cidade. Entretanto, nem o sonho e nem as contribuições efetivas desta atriz na História do Teatro Brasileira são suficientemente conhecidos pela imensa massa de fazedores de teatro deste país. Lembro-me de ter ouvido pela primeira vez o seu nome pela boca de outra grande representante desta categoria, Cleyde Yáconis, que foi minha mestra e me concedeu minha “galharufa”<sup>2</sup>, ou seja, a minha primeira diretora como atriz profissional, dizia que graças à luta de Dulcina a profissão de atriz havia se distinguido da prostituição na regulamentação da legislação trabalhista brasileira. Em tempos em que a categoria teatral discute justamente a ameaça de não-obrigatoriedade do chamado “D.R.T”, o registro de profissional para exercício da profissão de ator (ou demais artistas cênicos) advinda da Ação de Descumprimento de Preceito Fundamental (ADPF) 293, ajuizada pela Procuradoria Geral

---

<sup>2</sup> A galharufa é um objeto concedido por um ator mais experiente a um ator que estreia, como um gesto de boa sorte, de amadrinhamento.

da República (PGR), e as sérias consequências para os trabalhadores da categoria caso essa ação seja aprovada pelo Supremo Tribunal Federal, lembrar do acúmulo histórico desta luta é fundamental. A sùmula do sonho de Dulcina, para além de toda a mistificação do ofício, é a dignificação da profissão e do profissional de teatro.

Dar voz à Dulcina, fazer ecoar o grito do seu sonho é, portanto, algo além do sonho, é dar visibilidade à história da luta política de uma categoria, uma categoria responsável pelo Teatro no Brasil, bem que sofre com a efemeridade de seu objeto, com a cultura de curta memória do povo brasileiro, mas também com certa injustiça ideológica de seus estudiosos desinteressados com o que se realizou em termos de linguagem teatral anterior à modernização pelo TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, em São Paulo; pelo Os Comediantes no Rio de Janeiro e as iniciativas engajadas de investigação da identidade nacional, através do teatro que lida com o panorama da ditadura militar do CPC - Centro Popular de Cultura e Arena.

Dulcina é filha e neta de atores, nasce em meio a uma turnê dos pais, casa-se com outro ator com quem constrói a Cia. Dulcina-Odilon. O período glorioso como atriz de Dulcina surge no contexto das grandes companhias produzidas por seus primeiros-atores, mas ela cria-se num contexto ainda anterior, de teatro mambembe. Após este período de grandes montagens, ela volta a sua atenção e o seu patrimônio à educação e organização da categoria teatral através da Fundação Brasileira de Teatro, que além da Academia Brasileira de Teatro (que mais tarde se transformará na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes em Brasília) deveria manter também a Associação Brasileira de Teatro (projeto que, infelizmente, não vigorou), unindo todos os artistas do país na articulação de suas lutas e produções artísticas.

Dulcina, injustamente já tratada por muitos como obsoleta, como artista de posição política questionável que negociou com militares, em verdade empreendeu uma luta política pela categoria como poucos. Graças a ela os trabalhadores de teatro conseguiram direito à folga semanal às segundas-feiras. Foi a pioneira em idealizar e realizar temporadas com preços populares, visando a formação de público, dosando uma programação de espetáculos de linguagem mais ligeira e popular, mas também sendo a primeira a montar clássicos de grandes autores como Garcia Lorca e Bernard Shaw no país. Promoveu festivais de teatro amador, premiações, concursos para novos atores até dedicar boa parte do fim de sua vida à construção de um dos mais importantes polos teatral e de artes do Distrito Federal, com uma faculdade de artes que ainda é referência neste país, apesar de todas as avassaladoras dificuldades financeiras que acompanharam diferentes momentos da instituição.

Dentre as preciosidades do acervo de Dulcina está um relatório entregue ao Ministério do Trabalho sobre a Regulamentação das Profissões de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões (que consta dos anexos) e da criação do CONFATE- Conselho Federal de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, datado de 1976, dois anos antes de entrar em vigor a Lei 6.533/1978 e do Decreto 82.385/1978, que até hoje regulamentam a profissão no país. Neste documento a informação é de que data de 1928 a primeira “tentativa governamental de disciplinamento da matéria”, através do Decreto Legislativo 5.492 de 16 de Julho daquele ano. Em suma, há muito para se jogar luz nos alicerces da nossa história.

Finalmente devo dizer sobre a minha chegada à Fundação Brasileira de Teatro. Da forma mais sucinta, após um período de três anos de intervenção judicial junto ao Ministério Público, a última interventora de uma série, Débora Aquino, estruturou o processo de recomposição do Conselho de Curadores, a instância de maior de observação das atividades da Fundação como previsto em estatuto. Publicou-se um edital aos interessados no qual me inscrevi e fui aprovada. Em uma etapa seguinte instaurou-se um processo eleitoral junto a funcionários, professores e estudantes em que doze nomes foram eleitos como conselheiros e três suplentes. Isto aconteceu em Novembro de 2017. Fui eleita em votação pelo conselho como vice-presidente e, em Maio de 2018, com a ocasião da renúncia da então presidente Karita Pascolato houve nova eleição pelo conselho, em que assumi a presidência da Fundação Brasileira de Teatro, cargo que em honras está concedido em caráter perpétuo à atriz Dulcina de Moraes.

Meu primeiro olhar à personagem Dulcina formou-se através da literatura, pela leitura de sua biografia. Ter acesso aos documentos contidos no acervo da Fundação Brasileira de Teatro trouxe um novo impacto e transformou este olhar e, por fim, estar no cotidiano do funcionamento da Fundação trouxe ainda uma nova perspectiva à pesquisa. Terminada a pesquisa me preparei para encenar o texto dramaturgico aqui gerado e abandonarei o olhar literário, passarei a olhar a personagem Dulcina de atriz para atriz. Este trabalho faz um caminho da história à ficção, através da literatura, para falar de teatro. E está encharcado de experiência, de contingência, de vida.

Querer fazer ecoar a voz, as falas mesmas de Dulcina, é se colocar numa luta de tradição pela nossa cultura e realidade histórica. É a pretenciosa e humilde tentativa de restabelecer à história das artes no país alguns de seus capítulos negligenciados. A escolha de perspectiva de olhar a biografia desta grande atriz à luz de conceitos da ficção é um caminho metodológico mas é, também, a escolha de honrar uma artista através das leis da sua ciência:

a Arte. E que esta escolha de caminho investigativo, via ficção e análise da construção estética da personagem, de modo algum visa relegar ao campo apenas do imaginário sua contribuição efetiva e imensa às artes neste país, muito pelo contrário.

## CAPÍTULO 1 - Literatura, História e Ficção: a biografia de uma atriz-personagem

O principal objeto referencial desta dissertação é a análise da obra **Dulcina e o teatro de seu tempo**, biografia da atriz Dulcina de Moraes, escrita por Sergio Viotti, publicada no Rio de Janeiro, no ano 2000. Se ao escolhermos analisar este livro estamos à procura de quem foi Dulcina de Moraes, estamos à procura também de entender que possibilidades reais de aproximação com Dulcina a obra pode nos oferecer. Partimos da hipótese de que uma biografia é um gênero da Literatura e que categorias de análise literárias podem ser empregadas para a análise de Dulcina enquanto uma personagem literária, como uma categoria do universo ficcional, para além de sua existência enquanto figura histórica. Nessa medida, não há como abrir a trilha para essa frente de análise sem examinarmos, para aquém da obra, na tensão das searas entre Literatura e História, os conceitos de Biografia, Personagem e de Ficção. É preciso estabelecer de que forma estes conceitos se relacionam e, assim, verificarmos a possibilidade de olhar para **Dulcina e o teatro de seu tempo** não somente como um compilado documental de uma vida, mas sob a perspectiva de uma obra literária e compreender em que medida isso nos autoriza a empregar as regras da composição da ficção para sua análise.

A definição de Literatura por si só já é objeto de inúmeras obras canônicas que se dedicaram a tal fim com sucesso muito maior do que a presente dissertação poderia vislumbrar alcançar. Contudo alguns autores que se debruçaram sobre o tema nos fornecerão suficiente material para compor uma problemática acerca desta definição para o que precisamos entender dela (uma vez que esgotar o tema é pretensão inútil e desnecessária de qualquer pesquisador, mesmo o mais canônico) em sua articulação com outras noções que nos servirão de norte. Circunscreveremos a questão a alguns teóricos que, a nosso ver, oferecem percursos de investigação para discutir o conceito de Literatura sob o viés de sua relação com a História, com realidade, verdade, ficção, personagem e a biografia enquanto gênero literário.

Em **Teoria da Literatura- uma introdução**, publicado pela primeira vez em 1983, o crítico literário inglês Terry Eagleton investiga o conceito de Literatura tendo em vista a delimitação do escopo sobre o qual se dedicaria a teoria literária, seu verdadeiro horizonte de discussão. A obra se afirma como tendo fins didáticos, quer tornar o assunto acessível ao maior número possível de leitores, portanto, recorrer a este autor para a elucidação do conceito de Literatura tem por primeira justificativa a intenção de uma elucidação acessível,

direta, didática e que sirva de ponte de acesso para os outros conceitos aqui visados de biografia, ficção e personagem. A introdução do livro de Eagleton é inteiramente dedicada à definição do conceito de Literatura, mas somente ao final da obra, após percorrer todo um panorama histórico das escolas mais significativas de crítica literária, que o autor concluirá seu posicionamento frente ao debate acerca desta definição. A primeira proposição de solução da questão levantada pelo texto é rapidamente refutada pelo autor. É a hipótese de que toda Literatura se definiria como “escrita imaginativa”, conseqüentemente, de que se definiria como Literatura toda escrita pertencente ao universo da ficção. Empregando um exemplo da esfera da Literatura de sua cultura, a Literatura Inglesa, à qual pertenceriam tanto os escritos de Shakespeare como os sermões de John Donne ou a autobiografia espiritual de Bunyan, Eagleton demonstra que não se pode restringir à ficção o território dos textos literários. Pertencem ao escopo da Literatura também as obras escritas que aspirassem a narrativas do verdadeiro, ou pelo menos, que não meramente imaginativas (Eagleton, 2006, p.1). Para Eagleton a própria distinção entre fato e ficção não seria uma fronteira precisa de se determinar, uma vez que tal distinção se apresenta como historicamente instável, como submetida à mentalidade da época que a pensa. Exemplo da fragilidade desta discriminação entre fato e ficção seria o uso da palavra “novel” na Irlanda do final século XVI, empregada tanto para descrever acontecimentos reais quanto fictícios:

A distinção entre “fato” e “ficção”, portanto, não parece nos ser muito útil, e uma das razões para isso é que a própria distinção é muitas vezes questionável. Já se disse, por exemplo, que a oposição que estabelecemos entre verdade “histórica” e verdade “artística”, de modo algum, se aplica às antigas sagas irlandesas. No inglês de fins do século XVI e princípios do século XVII, a palavra “novel” foi usada, ao que parece, tanto para os acontecimentos reais quanto para os fictícios, sendo que até mesmo as notícias de jornal dificilmente poderiam ser consideradas fatuais. Os romances e as notícias não eram claramente fatuais, nem claramente fictícios, a distinção que fazemos entre estas categorias simplesmente não era aplicada. Certamente Gibbon achava que escrevia a verdade histórica, e talvez também fosse esse o sentimento dos autores do Gênesis; tais obras, porém, são lidas hoje como “fatos” por alguns e como “ficção” por outros; Newman sem dúvida achava que suas meditações teológicas eram verdades, mas muitos leitores as consideram hoje “literatura”. Além disso, se a “literatura” inclui muito da escrita “factual”, também exclui uma boa margem de ficção. As histórias em quadrinhos do Super-homem e os romances de Mills e Boon são ficção, mas isso não faz com que sejam geralmente considerados como literatura, e muito menos como Literatura. O fato de a literatura ser a escrita “criativa” ou “imaginativa” implicaria serem a história, a filosofia e as ciências naturais não-criativas e destituídas de imaginação? (EAGLETON, 2006, p.2-3)

O exemplo das sagas inglesas vem para demonstrar que a distinção entre verdade artística e verdade histórica, não é absoluta, está posta pela cultura e na história, são categorias que nem sempre foram aplicadas. A distinção entre real e ficcional pode variar conforme o entendimento do próprio autor sobre a obra e de quem a critica. Conforme lemos

no trecho citado a definição de literatura como escrita imaginativa, ou seja, a identificação *Literatura e Ficção* não se mostra ser uma definição que de fato sirva à Literatura, uma vez que é possível ter concepções distintas acerca do que seja fato e ficção, além de a literatura incluir escritas factuais e excluir escritas ficcionais em seu escopo. Tal identificação não seria funcional nem mesmo em relação às outras ciências humanas uma vez que, implicaria, por oposição, em destituir a presença de qualquer elemento imaginativo da História, Filosofia ou das Ciências Naturais. Neste trecho, Eagleton ainda aponta a ideia de uma distinção entre *literatura e Literatura*, dando a entender que há um fator de valoração envolvido no conceito. Mais do que nos determos no trabalho deste autor e em todo caminho desenvolve até chegarmos à noção de que Literatura se inscreve na História e, deste modo, se constrói a imbuída da ideologia dominante de cada época, cabe aqui ficarmos com as ideias centrais da concepção eagletoniana de que o conceito de Literatura não se identifica com escrita ficcional e nem História se identifica com registro factual.

O ponto de partida do mapa de trajetória investigativa de Eagleton assemelha-se ao de outro autor, o alemão radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld, em seu artigo *Literatura e Personagem*, de 1968. O estudo faz parte do volume **A personagem de ficção**, que compreende quatro artigos que dialogam entre si: o próprio *Literatura e Personagem*, de Rosenfeld, *A Personagem do Romance*, de Antonio Candido, *A Personagem no Teatro*, de Décio de Almeida Prado e *A Personagem Cinematográfica*, de Paulo Emílio Sales Gomes. Escrito por quatro dos maiores pensadores das ciências humanas brasileiros, esta obra é central no estudo das diferentes linguagens artísticas. Propõe paradigmas para uma poética da Literatura, do Teatro e do Cinema. O conjunto de textos do livro é articulado por um elemento comum - a personagem de ficção - e cada autor explana sobre a personagem na linguagem que lhe compete. O propósito de debate é a própria condição de existência deste livro, em que a interdisciplinaridade está no tema e na composição, ainda que seu o arcabouço conceitual se estruture a partir da Literatura como um ponto de vista privilegiado. **A personagem de ficção** é uma obra que nos permite o acesso para a problematização das diferentes linguagens, configurando-se como um estudo de poética que conversa diretamente com as obras de seu tempo. Em toda a obra as discussões sobre a personagem servem de impulso para a discussão sobre o verdadeiro no ficcional e sobre as especificidades das linguagens. Tomando o livro como um todo ele nos traz já em sua estruturação uma problemática importante: a de que a categoria *personagem* não pertence exclusivamente à Literatura e que pode ser encontrada nas diferentes formas de se fazer ficção.

Rosenfeld inicia seu artigo buscando delimitar o campo do qual se ocupa a Literatura, no entanto, ele tem em vista uma problemática diferente de Eagleton, mais próxima à nossa: quer discutir a personagem de ficção e para isso é imprescindível começar definindo o que seja Literatura e se toda ela se inscreve no universo da ficção. A Literatura é o campo predominante da discussão do tema, o referencial maior, ainda que os artigos de Prado e Gomes abordem outras linguagens. Rosenfeld, como Eagleton, pauta o início de sua argumentação por um jogo de hipóteses e refutação, pontuando alguns dos mesmos argumentos do autor inglês, porém oferecendo exemplos da esfera da produção literária em língua portuguesa. Para Rosenfeld, o que comumente se entende por Literatura seria apenas parte da Literatura. Parte que também pode ser chamada de as “belas letras”. Literatura no sentido lato seria tudo o que é “passível de ser afixado por meio de letras” (ROSENFELD, 2000, p.11) e dentro deste vasto campo, aquele mais restrito das belas letras seria o campo que se distinguiria por seu caráter imaginário ou ficcional, sem que essa delimitação tivesse necessidade de recorrer a valorações estéticas para se delinear. Em seguida, porém, exatamente como no encadeamento argumentativo de Terry Eagleton, Rosenfeld refuta essa definição:

A literatura de cordel tem caráter ficcional, mas o mesmo não se pode dizer dos *Sermões* de Padre Vieira, nem dos escritos de Pascal (...). No entanto, nenhum historiador da Literatura hesitará em eliminar das suas obras os romances triviais de baixo entretenimento e em nelas acolher os escritos mencionados.” (ROSENFELD, 2000, p.12).

Assim voltamos à problemática da valoração do que é Literatura implicada em sua definição. Ambos os autores concordam quando circunscrevem a Literatura (algo de ordem maior de grandeza), como uma parte da literatura (tudo o que se escreve), que se relaciona com a ficção, mas não se limita a ela. Antes de tudo, para ambos os autores a Literatura se distinguirá de outros escritos por sua valoração estética, ainda que a interpretação da valoração no primeiro seja dada pela ideologia da classe dominante e o segundo não adentre nesta discussão, voltando seu foco às regras da criação.

A mera desconstrução da fronteira entre ficção e a história não nos parece ofertar as ferramentas que queremos colher para a análise almejada da personagem Dulcina, na biografia de Viotti. Segundo as compreensões da definição de Literatura até aqui examinadas **Dulcina e o teatro de seu tempo**, é um escrito que não haveria porque ser excluído dos domínios da Literatura pela circunscrição de gênero biográfico. Resta saber de que modo as categorias da ficção, descartadas como definidoras da Literatura ainda nos podem ser úteis em

nosso esforço analítico da obra e quais as particularidades do gênero biográfico em relação à História e a ficção.

Como observamos tanto Rosenfeld como Eagleton propõem-se a compreender o grau de participação da ontologia ficcional nos domínios da Literatura. Rosenfeld, entretanto, insere o assunto ao se debruçar sobre a estrutura da obra literária, nos fornecendo os instrumentos visados de análise para este presente trabalho. Composta por diferentes camadas de significação, sendo unicamente a camada do texto impressa, de fato real, todas as outras camadas de significação do texto literário surgiriam desta evocação do real oferecida pelo texto, sendo sempre resultados da escrita do texto e não da correspondência ao evento real. Deste modo, Rosenfeld nos dá suporte para a conclusão da importância de serem as regras do funcionamento desta escrita o ponto primordial a ser verificado na construção literária e não sua correspondência ao evento, chegando assim à ideia da utilidade cognitiva da ficção segundo suas regras internas de funcionamento, a verdade própria da ficção, para a Literatura e outras linguagens artísticas que operam através de personagens.

Atingimos a esta altura um ponto nevrálgico da discussão. A relação *ficção e verdade*. A ficção vem a ser compreendida como uma seara ontológica privilegiada onde a verdade é própria, não é externa. Ora, dizer que a verdade da ficção é plenamente verificável no interior de seus próprios domínios é como dar a ficção o status de verificação da matemática. Algo que inverteria a ordem de toda a determinação positivista sobre a relação das artes e da ciência.

Mas sejamos cautelosos e retomemos o exemplo anteriormente mencionado de Eagleton, para ele a própria distinção entre fictício e factual seria algo nebuloso variável historicamente, a dissolução desta distinção põe por terra toda pretensão superior à verdade que o factual possa ter sobre a ficção, de maneira contundente. Eagleton nos alerta para a relatividade histórica do conceito de ficção, como, conseqüentemente, para a historicidade de qualquer conceito. Mas também não nos ajuda a entender o mecanismo vigente da ficção e sua potência de envolvimento do leitor. É em Rosenfeld que entenderemos a estrutura plena de operação do ficcional na Literatura, podendo conectá-la às demais linguagens artísticas que operam pela lógica do ficcional através da *personagem*, categoria que atravessa a Literatura, carregando com ela a ficção.

Voltemos ao *Literatura e Personagem*. Após dedicar-se a uma definição de Literatura o próximo conceito a ser problematizado por Rosenfeld é o da *Ficção* e quais são os domínios de seu campo. Para ele personagem e ficção se relacionam de modo íntimo e interdependente:

é a personagem que em última instância realiza o ficcional e, numa relação dialética, a ficção precisa da personagem para se realizar. Rosenfeld afirma que o caráter ficcional não se define por critérios de valoração, a boa e a má ficção são por assim dizer igualmente ficção, mas que a definição do caráter ficcional se dá em termos ontológicos, lógicos e epistemológicos (2000, p.15). Examinemos melhor a cada um deles:

1- Ontológico: Os seres e mundo do ficcional não precisam corresponder a seres e mundo de existência fora do âmbito do ficcional.

Uma das diferenças entre o texto ficcional e outros textos reside no fato de, no primeiro, as orações projetarem contextos objectuais e, através destes, seres e mundos puramente intencionais, que não se referem, a não ser de modo indireto, a seres também intencionais (onticamente autônomos), ou seja, a objetos determinados que independem do texto (ROSENFELD, 2000, p.17).

A afirmação quer nos dizer que, o que distingue o texto ficcional de outros é que nele o contexto objetivo projetado pelas orações é puramente intencional, ou seja, que não se relaciona com a realidade a não ser indiretamente, que prescinde da realidade para existir. O texto da ficção possui um universo de ontologia próprio, seu caráter de existência não é medido pela correspondência ao mundo ontologicamente determinado como real, ainda que guarde com ele uma relação de verdade nesta projeção. A relação de verdade, o que é verdadeiro na produção fictícia, é certa eficácia com que esta recompõe um processo de projeção do real e seus efeitos, e não da efetividade do real. A verdade fictícia, portanto, não está na existência, mas na ilusão da mesma, o que nos leva ao segundo aspecto:

2 – Lógico. A verdade no interior de uma obra de ficção não deve corresponder à realidade, mas à verossimilhança, ou seja, a coerência com a possibilidade de realidade tal como ela é percebida. A verdade é uma certa lógica de operação da verdade. Além da ideia de verossimilhança do real é fundamental perceber aqui a inserção da ideia de percepção da realidade, que é da ordem de como a ficção afeta o sujeito que a frui e que tem uma certa percepção do mundo<sup>3</sup>. Essa relação é viabilizada pela identificação do leitor com a obra. O que nos leva diretamente ao terceiro e último aspecto:

3-Epistemológico (a personagem). É a personagem quem de fato aciona o ficcional. A sensação de ficção só pode ser percebida pelo receptor através da personagem. O universo da

---

<sup>3</sup> É nesta percepção de realidade do leitor que mora a ideologia dominante deflagrada por Eagleton.

ficção acionado pela ilusão do real necessita da mediação de um canal de identificação antropomórfico:

A descrição de uma paisagem de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente “prosa de arte”. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (...) se “animam” e se humanizam através da imaginação pessoal (...). No fundo é isso que Lessing pretende dizer no seu *Laocoonte* ao criticar um poema descritivo por lhe faltar o que chama – segundo a terminologia do século XVIII – a “ilusão” (*Taeuschung*), ou seja, a impressão da “presença real” do objeto. Tal “ilusão” somente é possível pela colocação do leitor dentro do mundo imaginário, mercê do foco “personal” que deve animar o poema e que lhe dá caráter fictício. (ROSENFELD, 2000, p.27)

Rosenfeld evoca a clássica obra sobre teoria estética do Iluminismo Alemão de Gotthold Ephraim Lessing, o *Laocoonte* (publicado pela primeira vez em 1766), para defender que somente através do personagem que o texto se “anima”, ganha alma. É o personagem que introduz o leitor no universo da ficção e isso se opera através da ilusão que só a identificação com o humano, com outro, com o *personagem* pode proporcionar. Apesar de prescindir de valores estéticos para ser ficção é da ordem da poética o que permite acontecer a ficção, uma vez que a ficção depende da ilusão de realidade para se processar. Personagem, verossimilhança, ilusão, uma antiga combinação envolvendo o universo ficcional.

Começamos por entender tentar entender a relação entre os conceitos de literatura e de ficção e chegamos agora ao ponto de compreender a personagem e sua função. Além de Rosenfeld, outra autora contemporânea a dedicar-se particularmente a problemática da personagem em Literatura é a brasileira Beth Brait, em seu livro **A Personagem**, cuja primeira edição data de 1985. Com um trabalho sintético de recuperação da tradição da crítica literária em torno do tema, Brait se ocupa também da problemática da criação. Sua perspectiva analítica parte axiomáticamente do entendimento de que a personagem existe no texto como único espaço ontológico de ficção, e acaba por encerrar em dois os aspectos fundamentais, núcleos essenciais, da questão da personagem:

-O problema da personagem é, antes de tudo, um problema linguístico-artístico, pois a personagem não existe fora das palavras;  
-as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.  
(BRAIT, 2017, p. 19)

Os dois aspectos são justamente a realidade do texto e a ficção do real, que representa o real. Invenção e reprodução. Brait defende que para a análise de personagens é fundamental compreender a construção textual elaborada pelo autor e que a personagem faria a ponte entre “arte e vida”. Brait, como Rosenfeld, enxerga a personagem como este elo fundamental da ficção. Este catalisador do acontecimento artístico, capaz de ultrapassar fronteiras das

linguagens conectando real e narração do real<sup>4</sup>. É este olhar que lançaremos à **Dulcina de Dulcina e o teatro de seu tempo**.

Isolando-se os núcleos definidores da questão da personagem é preciso compreender como se estruturam seus mecanismos de criação, ou ainda nas palavras de Brait:

-de que forma o escritor, o criador da realidade ficcional passa da chamada realidade para este outro universo, capaz de sensibilizar o leitor?  
-Que tipo de trabalho estético requer este processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem, especialmente em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos?"(BRAIT, 2017, p. 20).

A questão levantada por Brait sobre a personagem, habitante unicamente do lugar-texto, que pode adquirir estatuto tal entre os leitores que escape a esta circunscrição, nos será crucial. Se a via desta pesquisa é pensar como ficção uma obra que documenta a vida de uma personagem cuja intencionalidade subjetiva projetada objetivamente por suas orações realmente se refere a um contexto exterior, existente, a personagem da obra de ficção tradicionalmente realiza o inverso dessa operação. Se procurar olhar para o mecanismo de ficcionalização de Dulcina em sua biografia, as personagens literárias fictícias é que conferem existência ao irreal: enquanto escrita elas, de fato, existem. Quando muito célebres seu estatuto no imaginário comum adquire tal potência que faz a personagem ganhar uma existência quase material. Beth Brait é precisa ao analisar o exemplo de Sherlock Holmes, personagem criado por Artur Conan Doyle, extremamente popular não só na Literatura Inglesa como mundial e que já ganhou as mais diversas versões e interpretações em diferentes linguagens artísticas. O endereço de Sherlock presente no livro não existia à época da publicação. Esta inexistência frustrou gerações de turistas, fãs da obra, que procuravam a casa para visitas em suas viagens à Londres. Nos anos noventa resolveu-se pela criação de um museu dedicado ao personagem, localizado na Baker Street, 221B, mantido pela Sherlock Holmes Society of England. Foi posta uma placa no local afirmando que ali viveu Sherlock Holmes.

Poderíamos dizer, em relação a este caso, que a ficção criou um fato? Não nos interessa chegar a isso. Se algum desavisado, desconhecedor de Sherlock Holmes passa pelo endereço ele pode acreditar que um dia o “dono” deste nome realmente existiu e lá habitou.

---

<sup>4</sup> Essa habilidade de conectar-se tanto ao fato quanto ao artefato do personagem de ficção é algo que fica cada vez mais explícito na produção artística contemporânea. As adaptações de livros para peças e filmes, filmes para séries, séries para games e assim por diante em geral mantém, mais do que a articulação da trama a essência das personagens. Este tema será discutido mais adiante na presente dissertação.

Entretanto sabemos que todo leitor viajante ao deparar-se com tal placa não duvidará da “ficcionalidade” de Holmes. Antes podemos nos lembrar com Rosenfeld que do ponto de vista de um fato da escrita, a personagem tem seu estatuto de existência, e perceber que assim uma personagem de ficção tem capacidade de intervenção no real, que arte pode produzir história, que a linguagem não é universo puramente referencial, mas também criativo. Segundo Brait não podemos nos furtar a incorremos nas questões de linguagem e realidade a partir daí:

Ao colocar estas questões caímos necessariamente no universo da linguagem, ou seja, nas maneiras que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo. (...) Nesse jogo, em que muitas vezes tomamos por realidade o que é apenas linguagem (e há quem afirme que linguagem e vida são a mesma coisa), a personagem não encontra espaço numa dicotomias simples, entendida como ser reproduzido/inventado. Ela percorre as dobras e o viés dessa relação e aí situa sua existência. (BRAIT, 2017, p. 20)

Para se aprofundar neste ponto a autora abdica das fronteiras da literatura em vista de estabelecer bases de elucidação sobre a linguagem e a reprodução do real. Brait resolverá a questão primeiramente no campo da imagem como uma linguagem, estabelecendo diferentes gradações de vínculo com o real, desde a fotografia documental, passando pelo retrato publicitário até concluir com a pintura não realista.

Seu primeiro foco de análise é a relação das fotografias 3x4 com a realidade. Tidas como expressões da pessoa mesma, ao ponto de serem utilizadas como prova de verificação identitária para documentos, as fotografias 3x4 dissimulam a construção de “eu” contida na linguagem: uma certa luz branca e homogênea, um recorte da pessoa no enquadramento ombro acima, uma posição sempre sentada, uma aparência “limpa” e “organizada”, a expressão de seriedade. Recursos comuns à fotografia 3x4, cuja intenção é expressar certa neutralidade, artifícios que respondem a uma finalidade. Assim a autora elenca sumariamente códigos de construção do real reincidentes em uma linguagem que, a princípio, deveria reproduzir o real em sua forma mais autêntica.

O percurso gradativo do argumento de Brait que parte daí fica simples de acompanhar, seu objeto seguinte são dois retratos, duas fotografias de atrizes hollywoodianas utilizadas para a divulgação de filmes à época. Na fotografia publicitária a necessidade de criação de uma personagem é bem mais explícita que na fotografia 3x4, e os recursos ficcionais crescem com essa outra intencionalidade/necessidade de intervenção sobre o real, em seu processo reprodutório. Por fim, Brait lança o olhar à pintura de Cândido Portinari (1903-1962) *Os retirantes*. Para a autora o uso da linguagem da pintura no quadro é feito de forma não diretamente imitativa, o que permite ao pintor deflagrar de forma mais contundente a

violência da realidade a qual a tela quer problematizar. Esta ideia nos é muito cara: a negação da imitação é o que potencializa a verdade do quadro, ou seja, a ficção dispõe de seus próprios meios para aludir ao real, em que a criação deve ser orientada pela sua própria “verossimilhança interna” (BRAIT, 2017, p.40).

### 1.1 Biografia: gênero híbrido

Com Eagleton abalamos os alicerces de nossas tradicionais crenças a respeito de Literatura e ficção e nos percebemos inscritos em uma ideologia de uma época. Com Rosenfeld desvendamos os aspectos ontológicos, lógicos e epistemológicos da ficção e entendemos a funcionalidade do personagem como categoria realizadora da operação ficcional. Com Brait avançamos pelo campo da personagem e da linguagem. O que se pode concluir com a partir destes três ensaístas é que não há como falar de ficção em Literatura sem falar de composição de texto, de linguagem, de outras linguagens criativas, mas também de história, realidade, verdade. A lógica da ficção, para além da Literatura possui um corpus próprio: a ficção é o espaço em que algo não verdadeiro atinge a verdade a partir de sua capacidade de simbolização do real e não da sua mera imitação, e também de sua existência enquanto texto. Assim, a capacidade da literatura expressar com “beleza”, com força simbólica, o imaginado lhe confere o estatuto de verdadeiro: há verdade na metáfora bem construída. No espaço da arte, a beleza da arquitetura é uma eficiência da ficção, a ferramenta para se alcançar a verdade da natureza humana. Tendo alcançado um ponto da discussão em que, se não chegamos a determinar nossos conceitos, determinamos uma cosmologia em que esses conceitos orbitam, é chegado o momento de afunilar esta discussão no interior do gênero biográfico, o gênero com que estamos lidando em **Dulcina e o teatro de seu tempo** e como a História e a Literatura lançam seus olhares para tal gênero, de modo a verificar se faz sentido analisar a atriz Dulcina de Moraes como uma personagem.

Entretanto nenhum romance, nenhuma obra de ficção, se confunde com uma reportagem jornalística, com um tratado científico. Ela é, quando muito, uma biografia, ou uma autobiografia do possível (que por mais que se baseie em documentos e na memória do vivido sempre ganha criatividade propiciada pela linguagem que a presentifica na distância dos eventos...) (BRAIT, 2017, p.69)

O trecho citado vai direto ao encontro de nossos questionamentos sobre as tensões e fronteiras entre biografia e ficção. Mesmo a biografia não se confunde com tratado científico. Todo acontecimento seja dado pelo documento, seja dado pela memória se presentifica na

linguagem, através da criatividade. Uma biografia é criação literária, escrita criativamente e interpretá-la deve acontecer pelo exame do uso da linguagem.

Isso não invalida que a ficção não almeje também a verdade, apenas se trata de um outro tipo de verdade, segundo uma modalidade diferente de pretensão referencial, a “pretensão a redescrever a realidade de acordo com as estruturas simbólicas da ficção” (Ricoeur 1980, p58) A pretensão que guia a ficção é indireta, ela visa indiretamente a nossa experiência temporal. A da história é direta mas isso não nos impede de dizer que, num outro sentido de “verdadeiro” e “verdade”, história e ficção podem ser consideradas as duas verdadeiras. (SOARES, 2017, p 37)

Se tanto a história quanto a ficção podem ser consideradas “verdadeiras” é preciso aprofundar que olhar Literatura e História lançam e reivindicam da articulação entre real e ficcional particularmente em relação ao gênero biográfico. Trouxemos aqui autores da teoria literária mas convém dar a voz a um ponto de vista da teoria da História em relação ao assunto. O historiador francês François Dosse dedica uma obra central para entendermos a perspectiva historiográfica do gênero, em **Desafio Biográfico: escrever uma vida**, o autor analisa historicamente as produções biográficas a fim de verificar os momentos em que a escrita de biografia foi mais intensa, como ela se caracterizou ao longo das diferentes épocas e como os historiadores se relacionaram com o gênero ora aceitando e, em alguns momentos, principalmente a partir do século XIX, negando considerá-la como possível documento histórico. A obra foi escrita tendo em vista um panorama de retomada do gênero pelo mercado editorial a partir dos anos 80 do século XX, época em que Sérgio Viotti inicia os trabalhos de pesquisa de **Dulcina e o teatro de seu tempo**. Em **Desafio Biográfico**, Dosse nos apresenta o entendimento de que o gênero biografia apresentaria um caráter híbrido, tensionando, assim, as fronteiras entre literatura e ciências humanas:

O gênero biográfico encerra o interesse fundamental de promover a absolutização da diferença entre um gênero propriamente literário e uma dimensão puramente científica, pois, como nenhuma outra forma de expressão, suscita a mescla, o caráter híbrido, e manifesta assim as tensões e as convivências existentes entre a literatura e as ciências humanas. (DOSSE, 2009, p.18)

Ou ainda:

“Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimeses*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador.” (DOSSE; 2009, 55). Até agora viemos trabalhamos unicamente com a hipótese de biografia como gênero da Literatura, buscando discernir como realidade e ficção podem se combinar no interior da escrita biográfica, enquanto criação literária, sem abrir mão da dimensão histórica do gênero.

A afirmação de Dosse apazigua as nossas dificuldades diante desta categorização: enquanto gênero híbrido não há contradição entre a potência documental e a potência ficcional do texto. Para Dosse, mesmo estando na perspectiva da História, a criatividade não é um desvio: é da alçada do biógrafo um componente de recriação imaginária da vida do biografado, é matéria própria da biografia compor imitação e imaginação. Contudo o entendimento do gênero em si não é unívoco e sofre variações ao longo da própria História:

Discurso moral de aprendizado de virtudes, a biografia se tornou, com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, remetendo à intenção de verdade por parte do biógrafo. Entretanto, permaneceu a tensão entre essa ânsia de verdade e uma narração que deve passar pela ficção e que situa a biografia num ponto médio entre ficção e realidade histórica. Em suma, uma ficção verdadeira. (Dosse, 2009, p.12)

A afirmação acima endossa a ideia do hibridismo biográfico entre verdadeiro e ficcional e a ideia de inserção histórica do próprio gênero, cuja concepção se transforma, surgindo como discurso moral, para depois se tornar discurso de autenticidade e finalmente adentrar um tempo em que possa ser apreciada com gênero híbrido, este curioso gênero em que a ficção é verdadeira.

Se com o passar do tempo, tivemos modos diferentes e variados de pensar a (auto-) biografia dentro do campo da História; na Literatura não foi diferente. Em **História. Ficção. Literatura**, livro publicado em 2006, o autor brasileiro Luiz Costa Lima, irá discutir a questão do gênero biográfico, não sem antes examinar algumas noções do domínio da Literatura, em sua gênese histórica. Tal qual Eagleton e Rosenfeld, Costa Lima recusa a compreensão de Literatura plenamente identificada ao ficcional:

Não podemos, porém, esquecer: se, pelo romance, a literatura é o discurso ficcional por excelência da modernidade, o território da Literatura não se confunde com o da ficcionalidade. Assim como a ficção não se limita à literatura (cf. Seção B), tampouco a literatura repousa por inteiro no ficcional. (COSTA LIMA, 2006, p.340).

Entretanto, no decurso da obra, Costa Lima revela que uma de suas maiores motivações para escrever o livro era questionar generalizações indevidas ao estatuto do ficcional, porém sem por em dúvida que toda a gama de gêneros poéticos e literários caberiam no guarda-chuva da ficção. O autor percebe então que ao assumir esta concepção estaria endossando uma concepção de literatura da qual discordava em que, centrada no presente da escrita a literatura se desconecta de qualquer referencialidade (COSTA LIMA, 2006, p. 348). Segundo o autor sua problemática só começa a se esclarecer a partir de uma afirmação de Aguiar e Silva:

Encontrei, contudo uma ajuda na afirmação de Aguiar e Silva da heterogeneidade constitutiva da literatura: há livros “cuja capacidade de recriação

imaginária de acontecimentos e de almas confere às suas obras *históricas* uma dimensão literária” (Aguiar e Silva, 1979, p.72). Mas, para que não seja um mero remendo, tal heterogeneidade exige que se repense o conceito de modalidades discursivas. (COSTA LIMA, 2006, p.348)

Com a descoberta da heterogeneidade que confere “dimensão literária” a obras históricas é preciso repensar as modalidades do discurso, é preciso reentender os gêneros, desta feita é aberto o terreno para uma conceitualização, semelhante a de Dosse, a da existência de gêneros híbridos na Literatura:

Por formas híbridas entendemos aquelas que, tendo uma primeira inscrição reconhecida, admitem, por seu tratamento específico da linguagem, uma inscrição literária. Para tanto, será preciso que se reconheça a *permanência da eficácia da primeira, ao lado da presença suplementar da segunda*. (...) As formas híbridas, com sua dupla inscrição, parecem-me constituir o território mais extenso da literatura (COSTA LIMA, 2006, p.352).

O crítico literário quer dizer que por formas híbridas ele entende aquelas que, pertencendo a outro domínio do conhecimento, se inscrevem também na literatura por um uso específico da escrita, um uso que, para retomar as palavras de Aguiar e Silva, possua uma dimensão literária. No prosseguimento do ensaio, Costa Lima afirma que, dentre a imensa variedade de gêneros que se inscrevem neste caso, restringir-se-á a comentar apenas dois casos de modalidades híbridas: a autobiografia e as memórias e nos atenta para a distinção entre tais gêneros tão próximos:

Um esclarecimento sobre sua distinção: como o termo “autobiografia” se difunde a partir do final do século XVIII, observa-se a tendência de assim chamar o que antes se designava como memórias(s) ou confissão(ões). As memórias, contudo, se diferenciam pelo realce da face pública da experiência da vida de alguém, seja o próprio autor, seja um terceiro; realce que, ao se tratar da própria vida daquele que narra, frequentemente contém momentos de sua face interna, i. e., de como ele via a si próprio. (COSTA LIMA, 2006, p. 353)

Costa Lima ainda não empregou tão somente o termo biografia, podemos supor pelo trecho citado que a biografia, por ser “escrita por terceiros” se identifique o que é chamado no texto de “memórias”. Após este esclarecimento, Costa Lima nos apresenta então “um estudo de caso: as memórias do cárcere”, analisando a obra de Graciliano Ramos para utilizá-lo como um caso de forma híbrida. Em seguida, ele dedica um tópico ao que chama de *híbrido duplo*, em que, pela primeira vez no texto aparece o termo “biografia”:

(...) não posso eliminar um caso indispensável. Refiro-me a obras que têm uma dupla inscrição: memória e/ou autobiografia e ficção. Embora seja essa uma prática comum entre romancistas contemporâneos, não deixa de ser uma dificuldade para o crítico de orientação teórica: como será possível combinar duas modalidades discursivas de formatos tão diversos? Em que medida a ficção pode se meter na biografia de uma pessoa cuja vida não é segredo? Em termos abstratos só uma resposta parece cabível: desde que a ficção, sem se diluir a si mesma, respeite o

percurso biográfico. Para que assim se suceda, será forçoso um ajuste de planos. Como biografia, i.e., o que é passível de comprovar-se documentalmente, é a base a ser explorada, ela há de constituir o plano maior dentro do qual o ficcionista exercerá seu *inventio*.( COSTA LIMA, 2006. p. 365) .

Na formulação de Costa Lima, a biografia tem o dever de se orientar pelo que é passível de comprovação documental. Ainda sim a inserção da ficção é permitida se construída no interior lógico deste campo documental. Sendo assim a conceitualização da biografia como sendo um gênero híbrido, resultante tanto dos questionamentos apresentados por Costa Lima quanto da investigação de François Dosse, nos parecem uma via de acesso bastante operável para nossa pesquisa e análise da biografia da atriz Dulcina de Moraes. Autorizados seja por um perspectiva da História seja pela da Literatura podemos determinar componentes ficcionais na biografia sem com isso incorrer no erro de desvalorizar sua função documental. No capítulo a seguir entraremos na caracterização específica da obra **Dulcina e o teatro de seu tempo** e exploraremos como, no interior dela, se expressam fatores das relações até aqui estudadas, na construção e na compreensão de personagem que nos apresenta o autor Sérgio Viotti desta atriz.

## CAPÍTULO 2 - Dulcina, personagem de Viotti

### 2.1 Estrutura da obra

**Dulcina e o teatro de seu tempo** é uma obra dedicada à vida e aos trabalhos da atriz Dulcina de Moraes. A inserção da obra no gênero biografia é o que se pode ler nas informações de catalogação da folha de rosto (1. Moraes, Dulcina, 1911- Biografia. 2. Atrizes-Brasil-Biografia. 3. Teatro- Brasil-História. I. Título); e é a primeira frase no texto de agradecimentos: “Esta biografia foi escrita em duas etapas” (VIOTTI, 2000, p.9). Ainda assim, esta não é uma biografia comum, em que um autor, que na maioria das vezes não conviveu com seu biografado, põe-se a pesquisar a vida de uma personalidade, ou após a morte deste em questão, através de documentos ou de entrevistas com pessoas ligadas ao biografado; ou, se escrita quando este ainda em vida, a biografia poderá ser “autorizada” ou “não-autorizada”, contendo assim um selo de veracidade conferido pelo próprio personagem protagonista da obra.

Consta nos agradecimentos que **Dulcina e o teatro de seu tempo** foi um livro escrito em duas etapas: a primeira, *Dulcina primeiros tempos (1908/1937)*, foi publicada em 1988, à época em que Dulcina estava então com oitenta anos. A segunda parte, *(1938-1996)*, foi concluída em 1999, três anos após a morte da biografada e, no ano seguinte, publicou-se o texto na íntegra. Dulcina acompanhou o processo de escritura do livro, colaborou com ele de maneira direta, através de seus poucos materiais guardados<sup>5</sup> como recortes de jornais, programas de espetáculos e fotografias cedidos para consulta do autor, mas também em longas entrevistas/conversas com o autor, seu amigo. Dulcina chegou a testemunhar a publicação de um primeiro tomo e, ainda que a participação da biografada tenha sido ativa, ela não chegou a poder autorizar sua versão final, concluída após a sua morte. É um curioso movimento este de um livro que acompanha a trajetória no tempo de sua própria personagem, escrito não exclusivamente durante sua vida ou após sua morte, mas ao longo de. O resultado formal deste aspecto na obra é que por vezes Dulcina é apresentada como viva no presente, por vezes o narrador se refere a ela no passado.

Quando se analisa um texto histórico não convém orientar sua interpretação por nenhum tipo de interrogação da natureza do historiador que elaborou tal documento, ao

---

<sup>5</sup> A perda de fontes documentais que registram a trajetória de Dulcina é um assunto trazido pelo autor no capítulo *Brasília 1*.

contrário, da postura do historiador se espera alguma isenção perante a pesquisa, uma isenção de subjetividade científica perante o objeto sempre questionável, porém, em geral, esperada. Ao contrário, na crítica literária, que se debruça sobre textos muitas vezes ficcionais, a natureza do narrador do texto é um dos primeiros aspectos a se observar, o que, lembremos, não significa elucubrar sobre a biografia do autor/escritor, ainda que existam correntes de crítica literária que buscam interpretar as obras por este viés, esta não é a perspectiva que pretendemos adotar no presente trabalho.

Em **Dulcina e o teatro de seu tempo** entender o lugar do narrador é crucial. É um ponto-chave da construção da especificidade estética desta biografia. O biógrafo encerra a voz do autor, do narrador e também é personagem do texto, por ser amigo da biografada e contar com ela na elaboração da biografia; a determinação do lugar do narrador se complexifica na configuração de um narrador-autor-personagem. Esta biografia é uma obra que possui um conteúdo histórico claro, mas que é também, do ponto de vista estético, narrada. O narrador se assume o autor da obra e o autor assume que narra. E este narrador flutua pelos capítulos entre ser um coadjuvante da obra narrando em terceira pessoa, servindo de escada para a protagonista desenvolver sua ação e ser narrador em primeira pessoa, principalmente nos capítulos *Brasília*, em que ganha relativo protagonismo por estar presente à cena narrada e dominar o olhar por sobre a personagem de Dulcina. A relação narrador- autor- Viotti e personagem-biografada-Dulcina e a problematização do ato de biografar alguém íntimo são expostas logo no prólogo da obra e o biógrafo se anuncia como integrante da narrativa. Ele apresenta ao leitor sua relação com a biografada antes mesmo de apresentá-la como personagem. Uma relação de amizade, intimidade e admiração profissional:

Justamente por isso, por essa amizade velha, de trocas de passado em conversas, de trabalhos prazerosamente juntos, de planos para o futuro, muitos planos, sempre planos, eu me perguntei, antes, e continuava perguntando, em pleno vôo: seria eu a pessoa indicada para escrever a seu respeito?

Quem sabe outro alguém, mais distante, menos chegado, poderia ser mais objetivo. Quem sabe talvez, mais frio e analítico. Imparcial. Impiedosamente crítico.

Mas isso também não era bom, tampouco. Se há que escrever a respeito de alguém é essencial que haja uma forte ligação de admiração e respeito pelo biografado. Disso, tinha certeza.

Sim, o convite fora feito para a pessoa certa. (VIOTTI, 2000, p.16)

O trecho acima deixa claro que o autor/narrador foi admirador e amigo da biografada e que não pretende se colocar de modo isento desta relação no exercício da biografia. A convivência de Dulcina e Viotti antecede o projeto de pesquisa de sua biografia. Há anos já tendo trabalhado juntos no teatro em mais de uma montagem, mesmo ele morando no Rio de

Janeiro, Dulcina elegera Viotti presidente do conselho curador da Fundação Brasileira de Teatro (ela presidia a Fundação) e, havendo a necessidade de comparecer às reuniões da Fundação, Viotti, que se hospedava na casa de Dulcina, aproveitava as viagens para gravar as conversas que tinham em fitas de áudio, a fim de colher material para o livro: “havia tempo até a reunião do conselho, às sete horas. Falávamos de repertório (VIOTTI, 2000, p.200)”.

O resultado das entrevistas é tão potente que eles formam, literalmente, capítulos à parte, em que o narrador/autor se descola de uma descrição preponderantemente histórica e cronológica da trajetória profissional de Dulcina e da inserção desta trajetória no contexto da história do teatro brasileiro, para dar lugar a cenas de conversas entre biógrafo e biografada, em que a conversa é orientada por tópicos propostos pelo narrador/autor, seguindo uma linha mais conceitual que cronológica, em que a personagem Dulcina vai se revelando para o leitor de sua biografia com a intimidade que a mulher Dulcina se revela para o amigo Viotti. Estes capítulos possuem uma especial perspectiva na elaboração estética da obra porque expõe, metalingüísticamente o processo de construção da biografia na relação biógrafo/biografada e assim proporcionam toda uma outra forma de construção da personagem para o leitor. A estes capítulos o autor batizou de *Brasília*, cidade em que se encontram para as entrevistas, e os numera conforme os intercala nos outros capítulos, os capítulos “*Os Anos*”, em que data e batiza as fases da trajetória de Dulcina de Moraes no teatro. Reproduzo, abaixo, o índice da obra com os títulos dos capítulos:

Agradecimentos.....	9
Prólogo.....	13
OS ANOS FORMATIVOS: 1908-1923.....	17
Brasília 1 – 38	
OS ANOS FRÓES: 1924-1926.....	51
Brasília 2 – 84	
OS ANOS INTERMEDIÁRIOS: 1927-1932.....	91
-Brasília 3 - 125	
-OS ANOS EM FAMÍLIA.....	131
-OS ANOS CONSOLIDADORES:1933-1937.....	153
-Brasília 4 - 200	
-OS ANOS CONSAGRADORES: 1937-1943.....	209
-Brasília 5 - 278	
-OS ANOS ARROJADOS: 1944-1954.....	289
-Brasília 6 - 423	
-OS ANOS IDEALISTAS: 1954-1971.....	431
-Brasília 7 - 551	
-OS ANOS PLENOS: 1972-1996.....	565
Índice onomástico e das peças teatrais.....	607

A simples visualização do índice da obra já nos oferece o panorama da estrutura construída pelo autor e a importância dada a esta outra seara de capítulos batizada *Brasília*. Em termos de páginas eles representam um volume muito inferior ao volume somado pelos capítulos “*Os Anos*”, entretanto eles costumam e estão presentes na obra inteira. Os capítulos *Brasília* descrevem uma narração contínua entre alguns encontros entre biógrafo e biografada. O biógrafo, enquanto autor da obra, poderia ter escolhido fazer desta narrativa um único capítulo talvez, de abertura ou encerramento do livro, mas não, sua escolha é outra, é pontuar cada etapa da biografia com um degrau a mais de acesso à intimidade da personagem biografada, é, como a própria programação visual do índice insinua, mais um pedaço de um mesmo texto, que tem o nome de um lugar, um lugar-texto, que se infiltra na estrutura do livro, criando um entreposto poético a cada etapa da sequência documental da vida de Dulcina. Como exceção que confirma a regra o capítulo “*Os Anos em Família*”, que se colocam na parte do livro que obedece a uma forma mais tradicional de biografia, mas que estão para além da sequência dos anos, e não recebem data. Para melhor interpretação da construção de Dulcina-personagem nos deteremos a avaliar sua manifestação separadamente nestes dois planos constituintes da obra, os capítulos “*Os Anos*” e os capítulos “*Brasília*”. Vamos a eles:

## **2.2 Narração e construção da personagem nos capítulos *Os Anos***

Se os capítulos *Brasília* se desnorteiam sem censura do rigor do tempo linear os capítulos intitulados “*Os Anos*” se pautam fundamentalmente na cronologia. Tais capítulos buscam dar conta dos acontecimentos da vida de Dulcina e dos espetáculos em que trabalhou através dos anos. O narrador destes capítulos está sempre em terceira pessoa, mesmo quando busca dar algum traço mais psicológico e menos factual da personagem: “de qualquer forma o que Dulcina recorda, ou o muito pouco, vale como exemplo de um temperamento exposto a emoções” (VIOTTI, 2000, p. 19). “*Os Anos*” são estruturalmente diferentes dos capítulos *Brasília* e obedecem a uma estrutura padronizada. O esquema é quase sempre o mesmo: nomear o espetáculo que Dulcina estava envolvida e em seguida citar a personagem de Dulcina no espetáculo. A importância dada ao papel é tão central que por vezes o autor nomeia a personagem antes mesmo de dizer qual a peça, e, logo após estes, o autor, por vezes o tradutor e sempre que possível uma sinopse da peça de um a dois parágrafos pelo menos. A súmula de sinopses que esta biografia nos oferta é um documento impressionante. Não se limitam a peças encenadas por Dulcina, mas incluem peças em que seus pais trabalharam, ou

outras companhias relevantes contemporâneas aos trabalhos de Dulcina que o autor põe em questão. Temos acesso a um imenso número de enredos que ocupa os palcos de boa parte do século vinte, de sua primeira metade principalmente, antes de Dulcina dedicar-se à Fundação.

Até os anos 40 a imensa maioria dos textos encenados por Dulcina, cômicos ou não, giram em torno de quiproquós de relacionamentos amorosos e questões morais derivadas dessas confusões, mais ou menos sofisticados. Antes de nos atermos ao caráter destes enredos é importante observar a cultura teatral expressa através da importância dada às sinopses: é uma cultura em que a dramaturgia ainda ocupa o centro da cena teatral, e a dramaturgia entendida como a dramaturgia de trama, de enredo. E junto com a cultura da dramaturgia de enredo a cultura do desafio da personagem para o intérprete, o ator. Alguns fracassos de Dulcina são atribuídos ao fato de suas escolhas de repertório por se pautarem no fascínio da personagem a ser interpretada pela atriz insuficiente para encobrir fraqueza da peça como todo. Este é o caso, segundo Viotti, de **Rainha Vitória**<sup>6</sup> (p.322), peça encenada em 1945, na segunda grande temporada que realizou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mesma temporada em que viria depois a estrear **Chuva**<sup>7</sup>, maior sucesso de sua carreira.

Nos capítulos intitulados pelo autor como “*Os anos*” o extenso trabalho de catalogação dramaturgicamente de toda uma era de nosso teatro não exclui o projeto de construção da personagem, ou seja, mesmo nestes capítulos percebemos a “mão forte do autor” em defender uma visão de Dulcina. Dulcina é seu personagem, mas é também um projeto, uma ideia representativa de um teatro localizado no espaço e no tempo, em que três aspectos são notadamente recorrentes a esta ideia: 1-a alternância entre sucessos e fracassos, que levam a uma construção paulatina, nem um pouco meteórica de sua carreira; 2-os golpes levados pela própria categoria, levantes da classe artística contra a Cia. Dulcina-Odilon, 3-elogios contraditórios, a recorrência da crítica em fazer ressalvas às atuações de Dulcina, mesmo quando elogiosos, destacando seu modo por demais histriônico de se mover e de falar que, por fim, caracterizariam um estilo autoral de atuação, o estilo Dulcina.

O primeiro e o segundo aspecto dizem muito sobre Dulcina como diretora e empresária e a construção de sua trajetória profissional e relacionam diretamente a um panorama de dificuldade de trabalho em teatro no Brasil, em que os atores tinham de atuar como seus próprios empresários para promover sua atividade profissional, assunto sobre o

---

<sup>6</sup> **A Rainha Vitória**, peça escrita por Laurence Housman em 1934, encenada por Dulcina em 1945 com a Cia. Dulcina-Odilon, traduzida por Bandeira Duarte.

<sup>7</sup> **Chuva**, peça escrita por Clemence Randolph e John Colton, adaptação do conto homônimo de Somerset Maugham, encenada por Dulcina em 1945 com a Cia. Dulcina-Odilon.

qual nos deteremos mais no subcapítulo a seguir. O terceiro aspecto trata de Dulcina de Moraes enquanto atriz, e, por mais que sua forma de atuação própria tenha se formado inserida num contexto histórico mais amplo e represente, para além dela, uma categoria maior de atores que se formaram nos anos 20 e 30 - sem escola, ganhando tarimba nos palcos, observando os mais velhos, em estruturas de companhias focadas apenas em suas estrelas - há algo observado na atuação de Dulcina que é próprio dela, algumas vezes louvado, outras condenado, mas raramente ignorado. No capítulo que Viotti dedica aos anos que Dulcina integrou a companhia de Leopoldo Fróes, em que já estreia como estrela aos 17 anos, Viotti introduz o assunto que retoma tantas vezes na obra:

Alguns críticos gostaram da peça, outros não. Todos se entusiasmaram com a estreante. Algumas restrições: medo que o sucesso lhe subisse à cabeça, com certeza. É preciso dar com a direita e tirar com a esquerda. Perceberam nela as suas características mais marcantes no falar. Seria um defeito? E a intensidade, a necessidade de ser com o corpo inteiro, presença exigente, total, dona de todos os espaços, já estava lá, procurando impor-se, existindo. (VIOTTI, 2000, p.64)

Ao afirmar que os críticos perceberam as “características mais marcantes ao falar” de Dulcina Viotti apresenta um aspecto da personagem que é recorrente na obra, uma dicção intensa, acentuada, atribuída a maneira de interpretar de Dulcina. No entanto, deixando-nos perceber nele a usual admiração diante de sua personagem com que grande delicadeza ele nos planta um questionamento, a quem Viotti faz a pergunta: “seria um defeito?”, aos críticos? A si mesmo? Ao leitor?

Se como leitores procurarmos dar a devida atenção à pergunta do autor-narrador perceberemos o quanto podemos estender este questionamento e ampliar esta discussão: é um defeito o ator que mantém suas características no desempenho de um papel? É um bom ator aquele que se isenta de sua subjetividade? O que faz um ator ser bom, a isenção de si mesmo? A problematização da característica de Dulcina enquanto personagem, a característica de ter um jeito próprio de se expressar que é levado sempre à cena e, conseqüentemente, que Dulcina empresta às suas personagens, nos abre uma porta para a reflexão a respeito da arte em geral do ator, que é a arte da criação de personagens. A criação de personagens: é esta a atividade do narrador-autor diante de Dulcina. De modo que devolvemos a pergunta ao narrador enquanto autor da obra: como Viotti cria sua personagem? Ele se isenta em sua criação? Já vimos que não. Que, ao contrário, a intimidade com a personagem interfere na criação da mesma, e que nesta particular biografia a relação do autor com a biografada determinará nossa visão dela. Isso dá identidade à **Dulcina e o teatro de seu tempo**, faz da

obra ser o que ela tem de particular, de especial. Um princípio caracterizador que dá sentido à personagem construída e à biografia *toda* enquanto obra.

O autor russo Mikhail Bakhtin em seu célebre artigo *O autor e a personagem*, propõe esta ideia de *toda* que nos permitiria chegar ao sentido da personagem e, conseqüentemente da obra. Cito:

Na obra de arte, a resposta do autor às manifestações isoladas da personagem se baseiam numa resposta única ao *toda* da personagem, cujas manifestações particulares são todas importantes para caracterizar esse todo como elemento da obra. É especificamente estética essa resposta ao todo da pessoa-personagem, e essa resposta reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico. Essa resposta total à personagem tem um caráter criador, produtivo e de princípio. (BAKHTIN, 2003, p.4)

O que buscamos então é entender, à maneira de Bakhtin, o sentido que **Dulcina e o teatro de seu tempo** nos oferece de toda a caracterização particular de Dulcina. E este sentido é dado pelas respostas estéticas do autor. Poderemos ir mais adiante na compreensão deste todo após toda a jornada de compreensão dos capítulos. Retornemos, por ora, ao estilo de atuação particular de Dulcina. O que é batizado pelo autor como o “*estilo Du*” (VIOTTI, 2000, p.424) é tema de todo o capítulo *Brasília 6*, mas é também um assunto recorrente nas críticas citadas ao longo dos capítulos “*Os Anos*”. Importa aqui entender a caracterização desta particularidade de Dulcina, deste estilo, que aparece principalmente em seu modo de falar, mas também em sua expressão física de modo geral, e que pode ser, e o foi, considerado como defeito, mas que com os anos e com o crescer da sua respeitabilidade pela crítica passa a ser considerado um estilo autoral de interpretação.

### **2.2.1 A crítica através da obra Dulcina e o teatro de seu tempo: apontamentos sobre a atriz-personagem**

Mário Nunes<sup>8</sup> é um dos críticos mais citados por Viotti nesta biografia. Observemos dois trechos das críticas de Nunes sobre a atriz, que abordam a questão da fala característica de Dulcina, uma fala que seria exageradamente articulada, exageradamente enfática. O

---

<sup>8</sup> Mário Nunes, nascido em Vassouras R.J. em 1886, falecido em 1968. Crítico e autor teatral foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Críticos Teatrais. De 1913 a 1964 publicava suas críticas no Jornal do Brasil.

primeiro à época de sua estreia na companhia de Fróes, nos anos vinte, e o segundo já nos anos trinta, sobre sua atuação em **A musa do tango**<sup>9</sup>, ambos publicados no Jornal do Brasil:

(...)Srta. Dulcina de Moraes, uma quase estreante. Na verdade é uma vocação que se revela, muito longe ainda da notabilidade que o reclame insinuou. Seu principal defeito é a preocupação constante de representar bem, acentuando todas as marcas e articulando com demasiada clareza, batendo muito bem as sílabas. Tem, no entanto, compreensão do valor de cada momento, e nela se sente a vibração, que só possuem os que nasceram artistas. (NUNES, apud VIOTTI, p.66)

A vivacidade de seu comportamento que de início, a prejudicou, pois que a impelira para o exagero, era um indício seguro de sinceridade e, mais do que isso, as alvíssaras de um feitio próprio. Soube todavia, pouco a pouco, reprimir-se 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 apud VIOTTI, 2000, p.172)

Mais de dez anos separam as publicações das críticas no jornal do Brasil e mais de 100 páginas entre um e outro trecho serem citados em **Dulcina e o teatro de seu tempo**. O que antes era apontado como defeito se consagra em “as alvíssaras de um feitio próprio”, segundo Mário Nunes, crítico considerado exigente pelo próprio Viotti (p.65). Ainda assim não estaria livre nos anos subsequentes de reiteradas repreensões em seu “feitio”:

Dulcina deu um bom primeiro ato, onde até a sua voz foi magnífica surpresa, um horrível segundo ato, sofisticado pelo sofisticado do seu traje, andar e outros tiques tão habituais, e muito bons terceiro e quarto atos. É inegavelmente uma atriz de grandes recursos e seus defeitos se resumem principalmente na falta de direção que a oriente em certos erros nos quais insiste e no tratamento de sua voz onde desde a tonalidade às inflexões traduzem um preciosismo inútil e prejudicam uma comediante (...). A sua Ana Christie<sup>10</sup>, embora discordante da rubrica do autor, é inegavelmente uma criação. E foi a figura dominante da representação. (DÓRIA 1946 apud VIOTTI 2000, p.345-346)

A crítica acima de Gustavo Dória<sup>11</sup> fora escrita em 1946, quando Dulcina já colecionava em sua carreira as consagrações das duas temporadas realizadas no Municipal do Rio de Janeiro, respectivamente em 1944 e em 1945, em que **Chuva** fora um sucesso estrondoso. Gustavo Dória aponta o desempenho de Dulcina no papel elogiosamente como “criação”, mas ressalva que em desacordo com o que proposto pela dramaturgia, não temos mais elementos na citação que nos indiquem porquê razão Dória afirma este desacordo. Destaca seus grandes recursos de atriz, que também não nos descreve quais, mas não a poupa

---

<sup>9</sup> **A musa do tango**, peça de Pierre Weber, encenada pela primeira vez por Dulcina em 1926 com a Cia. Leopoldo Fróes e remontada em 1934 para a ocasião de uma festa dedicada a ela no encerramento de uma temporada de sua companhia com Oduvaldo Vianna.

<sup>10</sup> No original, **Anna Christie**, peça de Eugene O'Neill. Apresentada pela primeira vez na Broadway em 1921 foi produzida pela Cia. Dulcina-Odilon em 1946, dirigida e estrelada por Dulcina de Moraes.

<sup>11</sup> Gustavo Alberto Accioli Dória (1910-1979). Crítico, escritor e professor carioca. Participou da criação das companhias teatrais *Os Comediantes* e *Teatro de Câmara*.

sobre as questões em relação à sua dicção “onde desde a tonalidade às inflexões traduzem um preciosismo inútil e prejudicam uma comediante”, como Mario Nunes também já criticara. Até o que pode ser considerado sofisticado Dória trata com ironia “tiques tão habituais”. Deste modo o autor-narrador em terceira pessoa dos capítulos “*Os Anos*” não esconde uma recepção ruim da crítica à personagem, e mesmo assim constrói no leitor uma resposta positiva, deflagrando na crítica toda a sua paradoxalidade e complexificando a aura de fascínio em torno da atriz: a qual não é possível elogiar sem criticar, ou criticar sem elogiar, esta atriz cujo defeito e encanto residem na mesma característica de excesso de teatralidade, uma vontade muito grande de acertar. E é também uma personagem que, se os críticos se preocupavam no início glorioso de sua carreira com Fróes com que “o sucesso lhe subisse à cabeça”, o que pode se verificar é que sua trajetória acabou por não ser tão meteórica ou sem dificuldades, pois a própria crítica não deu muita folga a Dulcina de Moraes mesmo quando a intenção era elogiá-la: “Dulcina esteve brilhante, brilhante como sempre, brilhante sem novidade, nenhuma renovação em seus velhos e admirados recursos de atriz” (BORBA, 12 de Outubro de 1945 sobre a peça **Le bonheur**<sup>12</sup> apud VIOTTI, 2000, p.336).

Fato foi que, apesar de toda a falta de condescendência da crítica (que conseguia, ao mesmo tempo, alçá-la ao brilhantismo e acusá-la de falta de novidade), Dulcina foi uma mulher de personalidade marcante, com uma expressividade também marcante, que era carregada para a cena a expressão, algo entre o defeito e a construção autoral, que se transformaram no “*estilo Du*”, na poética própria de atuação de Dulcina.

### **2.2.2 Estilo Dulcina e algumas considerações sobre a arte contemporânea do ator**

O que chamamos de poética própria de Dulcina, de sua forma própria de expressão artística, ou ainda, seu estilo autoral de interpretação possivelmente nos abre espaço para a discussão do que se espera da arte do ator nos dias de hoje. Se por um lado exageros de expressão facial e vocal são cada vez menos suportados pela audiência que se habitua a um naturalismo audiovisual cada vez mais radical, por outro “ser a si mesmo” é algo que se quer cada vez mais dos intérpretes, razão pela qual cresce o mercado dos “não-atores”, questão que discutiremos mais adiante, ainda neste item do capítulo.

---

<sup>12</sup> **Le bonheur**, escrita por Henri Bernstein, traduzida por Heitor Moniz. Montagem da Cia. Dulcina-Odilon de 1935. Dirigida por Dulcina de Moraes, com a atuação de Dulcina, Odilon de Azevedo, Paulo Gracindo, entre outros.

Como dissemos antes, a relação entre personalidade e atuação é o tema do capítulo *Brasília 6* e, ainda que estejamos nos escusando de analisar esta parte da obra nesta seção desta dissertação, alguns trechos do que ela fala sobre sua personalidade e atuação valem ser trazidos à baila agora:

Bem, personalidade eu sempre tive. (...) Eu sempre quis dar ao público a minha imagem. Eu sei que eu não era como nenhuma outra atriz no tempo em que estava começando. (...) O que eu desejava encontrar e encontrei, era aquele ponto chave em que a intérprete, o papel e o público se encontram. (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.426)

Quanto ao perigo do ator se repetir, ser si mesmo ela declara: “Está certo, eu admito que, se o ator se limitar a usar-se, sem artifícios de caracterização, corre o perigo de ir sendo ele mesmo. Não importa, porque o que se renova nele é o mundo interior da personagem, não o que o envolve.” (p.430), e com essas declarações acredito que há algo do que Dulcina diz sobre a relação atuação x personalidade que aponta para os caminhos futuros a ela, em atuação. Ainda que eu concorde com a tese de Viotti de que Dulcina “mesmo que ela saiba e o negue, ou que não se dê conta disso, ela representa a essência do teatro brasileiro do seu tempo” (p.430) há algo subjacente a essas declarações sobre atuação que se configura hoje, numa cena dominada pelo pós-dramático<sup>13</sup>, bastante contemporâneo. Na primeira a ideia de que a verdadeira atuação só se completa no encontro com o público, que o personagem é uma construção que envolve dramaturgia, intérprete e recepção e, no segundo trecho, a ideia de que a caracterização é secundária e artificial, que o principal para o ator é o mundo interior da personagem e o que se renova a cada construção. Como atriz e professora de interpretação devo observar que a atuação audiovisual contemporânea tende a seguir este princípio de ser bem vinda a autenticidade do ator e de sua persona. Que estão cada vez menos valorizadas as construções características clássicas, permitidas a poucos grandes atores de uma escola mais antiga, como Meryl Streep e Daniel Day-Lewis e cada vez mais valorizados os lugares de fala, os atores que trazem consigo um discurso de si e dos “seus”, que reúnem a dramaturgia e a interpretação e a representatividade de um público na sua própria figura, como, por exemplo, Lena Dunham e Azis Anzari, jovens atores, autores de seus próprios seriados, cujos protagonistas representam assim chamadas “minorias” da diversidade antropológica urbana contemporânea. Com toda a renovação promovida pela difusão da rede de internet e democratização dos meios de gravação e o que isso teve como consequência no universo da atuação é que, de fato o teatro emancipou-se do realismo, ao menos na cena brasileira, e que

---

<sup>13</sup> Sobre o pós-dramático no teatro ver: LEHMANN, Hans-Thyies. **O teatro pós-dramático**. Trad. de Pedro Sussekind, São Paulo: Cosac Naify, 2011.

no audiovisual, que cada vez menos suporta construções artificiais, recorre aos chamados não-atores, atores sem formação pregressa em atuação, para que não percamos a relação de verossimilhança dos intérpretes enquanto personagens. O exemplo mais canônico é o do filme **Cidade de Deus**, dirigido por Fernando Meirelles e Katia Lund, lançado em 2002. O *casting* de **Cidade de Deus** é majoritariamente composto por jovens da comunidade da Cidade de Deus ou outras favelas do Rio de Janeiro que atuam pela primeira vez no filme. Grande parte dos atores lançados nesta produção se tornaram profissionais, ou por outra, continuaram na profissão após este trabalho. O que é complexo, paradoxal e fascinante na atriz-personagem Dulcina é que sua artificialidade, seu exagero e sua teatralidade fossem, ao mesmo tempo, seu estado de mais genuína naturalidade, seu lugar de fala, a atriz despojada de maiores artificialidades, ou, como nas palavras do cronista teatral, tradutor e jornalista João Luso, proferidas em seu discurso para a Festa de Dulcina no Teatro Rival, que Viotti cita no capítulo *Os Anos Consolidadores 1933-1937*:

Dulcina de Moraes nasceu comediante como outras pessoas nascem louras ou robustas, ou tímidas ou de mau gênio (...). Em cena você se afirma como dizem os ingleses “a verdadeira mulher no verdadeiro lugar” (...) 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. E excusa alguém de lhe querer fazer maior elogio: não há! (p.190)

Nestas palavras estão contemplados os dois fatores que apontamos como recorrentes entre os críticos no interior da biografia de Dulcina: a ressalva mesmo no interior de um máximo elogio, e artificialidade nascida do exagero que lhe é própria, sendo seu habitat de naturalidade, a cena. A verdadeira Dulcina como a Dulcina da ficção.

Se nestes capítulos cronológicos a súpula de trabalhos é a tônica dominante e, conseqüentemente, a voz é por muitas vezes dada aos críticos, nem por isso tais capítulos estão isentos da imiscuição da intimidade do autor na caracterização da personagem. Mesmo neles nosso narrador-autor penetra na psicologia da personagem sem avisar o leitor, arquitetando uma narrativa que afirma saber dizer a verdade interior da personagem, revelar seu pensamento; e este é um ponto que endossa nossa interpretação da interligação desta biografia com a ficção: “Claro que nenhum desses planos se materializou, mas a verdade é que, enquanto ela pensava neles, enquanto os desenvolvia em seu espírito, era como se isso alimentasse e catalisasse no sentido de acreditar que algo seria concretizado” (VIOTTI, 2000, p.316), ou ainda na página 322: “A verdade é que ela não iria incluir em seu repertório peças

brasileiras apenas por serem brasileiras, sem levar em conta sua qualidade artística.”. Nestes dois momentos o narrador reivindica para si a *verdade* da personagem, mesmo que esta verdade resida sob o campo do não dito. Ele sabe dizer algo da personagem que a personagem mesma não diz, nem os jornais, nem seus conhecidos. O autor, penetra na interioridade de Dulcina, fazendo o pesquisador se valer da amizade e o narrador de sua soberania sobre a construção da narrativa. E os não-ditos de Dulcina estão autorizados assim a serem são empregados para caracterizá-la:

A peça não foi, como disse, sucesso. A ideia do Teatro de Arte parece ter morrido com ela. Nunca consegui arrancar (essa é a palavra) de Dulcina a menor informação sobre o que realmente aconteceu. Verdade seja dita, quando Dulcina não queria comentar alguma coisa, revelar algo que pudesse lançar a menor sombra negativa sobre a pessoa, quando decidia calar, era inútil.

Muro de pedra, esfinge, mulher de cera - fosse qual fosse a imagem o resultado era o mesmo. Silêncio absoluto. Assim fiquei sem saber. (VIOTTI, 2000, p.364)

O silêncio de Dulcina descrito acima é sobre a peça **Já é manhã no mar**<sup>14</sup>, de Maria Jacintha, que foi um fracasso inesperado de crítica e público, logo após a montagem de grande sucesso de **A filha de Iório**<sup>15</sup>, no Municipal, traduzida pela mesma Maria Jacintha, amiga e parceira da atriz. Dulcina, como uma peça de teatro, também se revela por seus silêncios, no que ela procura esconder revela traços de sua tábula ética, de sua lealdade e preservação da colega de trabalho, e traços de sua psicologia de quem não querer se deter no que não deu certo. Dulcina muro de pedra, Dulcina, esfinge, Dulcina mulher de cera, Dulcina que exagera na vida e vive em seus papéis, e seu último papel, protagonista de sua biografia.

### 2.2.3 Dulcina, o teatro brasileiro e o subdesenvolvimento

“Volto convencido de os inimigos do Brasil estão no Brasil. Só nós não acreditamos nas nossas possibilidades” (FRÓES apud VIOTTI, 2000, p. 81)

Um dos pontos nevrálgicos que se pode entender como a tese de Viotti sobre Dulcina de Moraes e o teatro de seu tempo é a condição de eterna batalha desta atriz, diretora e

---

<sup>14</sup> **Já é manhã no mar**, peça escrita pela dramaturga brasileira Maria Jacintha. Montada em 1946 pela Cia. Dulcina-Odilon, foi dirigida por Dulcina de Moraes. Contava no elenco com Dulcina, Odilon, Jardel Filho, Mara Rúbia, Nicete Bruno, Sônia Oiticica entre outros.

<sup>15</sup> **A filha de Iório**, peça escrita pelo dramaturgo italiano Gabriele D'Annunzio em 1904, foi traduzida no Brasil por Maria Jacintha e produzida pela Companhia Dulcina-Odilon em 1947, sob a direção de Dulcina de Moraes. No elenco: Dulcina, Conchita de Moraes, Jardel Filho, Nicete Bruno, entre outros. Teve nova montagem no Brasil em 1954, sob a direção de Ruggero Jacobbi, estrelada por Cacilda Becker.

empresária cujo sucesso nunca chegou a lhe proporcionar descanso, estabilidade, acomodação ou mesmo alienação política, ainda que o teatro engajado não fosse a linguagem de Dulcina (o que seria, inclusive um anacronismo histórico a ideia de um teatro engajado antes dos anos 60). Viotti nos revela uma Dulcina cuja batalha ultrapassa as fronteiras da construção de uma carreira pessoal para a batalha de construção de melhores condições para o Teatro Brasileiro como um todo, como uma categoria, seja na linguagem, seja no modo de produção. E na descrição de suas frequentes batalhas, em alternâncias de grandes sucessos e onerosos fracassos (sobre os quais o silêncio de Dulcina poderia endossar a impressão de alienação, e ela não negava, as estratégias, as contas, ficavam ao cargo de seu marido e sócio na companhia, também ator, Odilon Azevedo) o nó residia na relação de Dulcina com a identidade artística brasileira. Se para Viotti Dulcina representa em si “o próprio Teatro Brasileiro” (p.16) não foram poucas as vezes em que Dulcina recebera acusações de críticos e colegas de negligenciar nossa dramaturgia, e conseqüentemente, nossa identidade.

Os anos em que durou a segunda guerra mundial foram cruciais para Dulcina. Consagrou-se como empresária e diretora, sofisticando o repertório da companhia, mas consagrou-se também como alvo de ataques da crítica e demais companheiros de categoria em seus novos grandes empreendimentos teatrais, como as temporadas que realizou no teatro Municipal do Rio de Janeiro. Dulcina conseguiu solidificar a carreira com uma companhia própria nos anos 30, a partir da parceria com Oduvaldo Viana e com: a Cia. Dulcina-Oduvaldo-Odilon. Mais tarde, com a saída de Oduvaldo Vianna, Dulcina assume a direção artística da companhia que passa a chamar-se Cia. Dulcina-Odilon. Nos anos quarenta, mais precisamente em 1944, Dulcina e Odilon, conseguem uma subvenção do ministro da educação Gustavo Capanema para fazer uma temporada a preços populares no teatro Municipal do Rio de Janeiro. A temporada foi subvencionada em 300.000 cruzeiros pelo ministério. Este dinheiro constituiu-se como a primeira brecha para as acusações da classe artística ressentida: seria muito grande tal soma para ser oferecida a uma única companhia. Entretanto, Dulcina e Odilon gastaram mais de 400.000 na produção da temporada, tendo que arcar com os mais de 100.000 de investimento excedente. Mas as acusações não pararam em torno da subvenção. A escolha do repertório era notadamente, ainda que tal avaliação esteja a contragosto de Dulcina, um salto qualitativo do seu repertório, “faço questão de frisar, no entanto, que não começamos as nossas realizações de bom teatro com a temporada do Teatro Municipal.” (Dulcina apud VIOTTI, 2000, p.316). O repertório incluía **César e Cleópatra** e

**Santa Joana** de Bernard Shaw<sup>16</sup>, **Anfitrião 38**<sup>17</sup>, de Giraudoux. Os planos eram mais ambiciosos, incluir **Bodas de sangue**<sup>18</sup> de Garcia Lorca no programa e outros espetáculos que foram transferidos para a segunda temporada ou simplesmente cancelados no Municipal. Mesmo que representando essa sofisticação de repertório da companhia, cujos investimentos foram superiores ao subvencionados, e resultando numa programação de alto teatro oferecido a preços populares, a categoria não se apaziguou e houve já nesta primeira temporada rumores sobre a ausência de autores nacionais no programa, quadro que se agravou drasticamente na ocasião da segunda temporada resultando num levante organizado pela SBAT- Sindicato Brasileiro de Autores Teatrais, segundo Viotti. Já dissemos que a contradição parece estar sempre presente no que se lê da crítica teatral sobre Dulcina. Se por um lado ao obter algum suporte financeiro público pode alçar o teatro nacional a um repertório e encenações de um padrão de qualidade jamais alcançado nas produções nacionais, por outro a empreitada tomava ares de ataque ao teatro nacional ao fazer uso de recursos públicos e não contemplar no repertório peças de dramaturgos brasileiros. A polêmica se radicalizou quando anunciado o repertório da segunda temporada:

Uma vez dado a público o repertório da nova temporada, começaram os comentários negativos, as falações, as intriguinhas e as maledicências típicas de uma classe teatral pequena, mesquinha, insatisfeita. A coisa chegou a tal ponto que a própria SBAT colocou-se contra o seu repertório de peças estrangeiras. Dulcina reagiu com uma violência que nem sempre associamos a ela, sempre diplomata e “distraída”, quando a distração lhe convém. (...) O tapa em luva de pelica foi dado, e bem dado, quando Dulcina referindo-se às montagens de peças nacionais que levariam ainda naquele ano, como **Marquesa de Santos**<sup>19</sup>, de Viriato Correia, e **Sem rumo**<sup>20</sup>, de Ernani Fornari, esclareceu “Só não as programamos para o Municipal por vontade expressa de seus autores, que preferem tê-las em temporadas mais longas que lhes permitam permanência mais prolongada no cartaz”. Evidentemente, com as peças por mais tempo no cartaz, os autores ganhariam mais na percentagem da bilheteria. Nada mais simples. Nada mais óbvio. (VIOTTI, 200, p.322)

---

<sup>16</sup> Bernard Shaw, dramaturgo irlandês, prêmio Nobel de Literatura em 1925, autor de **César e Cleópatra** e **Santa Joana** além de mais inúmeras peças, foi montado pela primeira vez no Brasil pela cia. Dulcina-Odilon na temporada no Municipal em 1944.

<sup>17</sup> **Anfitrião 38**, peça escrita pelo francês Jean Giraudoux, traduzida por Maria Jacintha para a temporada no municipal em 1944 da cia. Dulcina-Odilon

<sup>18</sup> **Bodas de sangue**, do espanhol Garcia Lorca, cuja tradução foi encomendada a Cecília Meirelles por Dulcina. A peça foi encenada pela primeira vez no Brasil pela cia. Dulcina-Odilon em 1944, foi festejada pela crítica, contudo não pelo público e só ficou 15 dias em cartaz, com Dulcina no papel de noiva e Odilon no papel de Leonardo. Foi também a última peça em que Dulcina atuou, 1983, junto aos seus alunos, no papel de Mãe, sob a direção de B. de Paiva, na Faculdade de Artes da FBT em 1983.

<sup>19</sup> **Marquesa de Santos**, escrita pelo autor maranhense Viriato Correa e encenada por Dulcina de Moraes pela primeira vez em 1938.

<sup>20</sup> **Sem rumo**, peça escrita pelo gaúcho Ernani Ferrari, também autor de **Sinhá Moça Chorou** outra célebre montagem de Dulcina, ambos os textos foram publicados anos após as encenações, respectivamente em 1951 e 1953.

Dulcina estava apenas seguindo um esquema de produção que ao fim e ao cabo valorizaria as peças de autores nacionais em temporadas exclusivas, e mesmo a empreitada de se dedicar a um repertório mais elaborado do que a maioria das comédias que a fizera conquistar seu público cativo não parecia ser suficiente. Era como estar em uma corrida em que Dulcina sempre chegava atrasada. Recordemos que o ano de 1943 havia se encerrado com um episódio marcante para a história do teatro brasileiro: a estreia no mês de dezembro de **Vestido de noiva** de Nelson Rodrigues, com a companhia amadora *Os Comediantes*, sob a direção de Ziembinsky. É neste momento que o advento de um novo teatro começa a ser implacável com a tradição que imediatamente o antecedeu:

O teatro brasileiro contemporâneo ao advento e primeiros anos do modernismo foi estigmatizado pela crítica especializada como de baixa qualidade estética. Dramaturgos da estirpe de Oduvaldo Vianna caíram no ostracismo, em nome do hegemônico cânone crítico modernista, que desprezou as manifestações anteriores à exibição da clássica montagem de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, considerada o marco inaugural da modernidade teatral no Brasil. Criou-se um buraco negro, para onde foram tragados os dramaturgos, como se quisesse esquecer que houve teatro no período. (MADEIRA, 2008, p.9)

A citação acima pertence à introdução da publicação de três peças do dramaturgo Oduvaldo Vianna. Nele percebemos uma injustiça histórica deliberada com parte da história do nosso teatro a qual pertenceu Dulcina. Quando ela buscava superar-se a si mesma enquanto artista o teatro brasileiro já buscava novos saltos, mas provavelmente aí estavam os esnobes, não em sua postura. O próprio Nelson Rodrigues à época da estreia de **Vestido de noiva** já fora bastante agressivo com Dulcina, mandando-a “frequentar a escola” (VIOTTI, 2000, p.333). A construção do desmonte do teatro anterior a Nelson Rodrigues foi uma construção da crítica, mas também começa a ser construída pela própria companhia dos Comediantes, ao assumirem o posicionamento de que o teatro amador seria superior porque mais livre, livre de imposições comerciais. O novo teatro precisando destruir o anterior para se impor como novo. O choque geracional. A fórmula tem o final esperado, como toda contracultura que é incorporada pelo sistema e assim rui com o passar do tempo em que a companhia d’*Os Comediantes* acaba por se profissionalizar e, não conseguindo assim sustentar seus propósitos iniciais de liberdade acabou por se extinguir.

Se o Rio de Janeiro se entusiasmou com sua primeira temporada de Dulcina no Municipal, o mesmo não aconteceu com São Paulo, que recebeu o repertório desta temporada meses depois de assistirem à montagem do **Vestido de noiva**, sobre isso Viotti comenta: “É curioso que os paulistas, de regra exigentes e, acreditava-se, cultos, tivessem reagido com indiferença a um repertório longe do digestivo” (p.318) e em seguida cita Dulcina: “que

aconteceu à São Paulo? Que é feito da capital artística do Brasil?” (p.321). Aconteceu **Vestido de noiva**.

Se a Nelson Rodrigues fora atribuído um começo de relação bastante desagradável, outras relações haviam com os membros da clássica montagem de **Vestido de noiva**, Ziembinky anos depois dirigiu Odilon em uma montagem em que Dulcina não participou e, principalmente a atriz e jornalista Luísa Barreto Leite, representava um elo entre a *Cia. Dulcina-Odilon* e a *Cia. Os Comediantes*. Luiza participara da fundação desta companhia e da montagem de **Vestido de noiva**. Logo depois passou a integrar o elenco de algumas montagens da *Cia. Dulcina-Odilon*. Luiza empreendeu um dos momentos de maior justiça da crítica a Dulcina que reproduziremos abaixo, e, se dizemos justiça é porque Luísa Barreto Leite, talvez por sua condição de mulher, atriz e jornalista, presente às duas companhias, pôde compreender a relevância de Dulcina inserida no panorama histórico do teatro nacional:

Não quero discutir a opinião dos críticos oficiais e muito menos a dos jornalistas ou escritores que se transformam em críticos apenas em determinadas circunstâncias e quase sempre para tentar a destruição de uma obra que vem sendo construída passo a passo e penosamente.(...) E é como atriz que eu desejo dizer aos senhores pessimistas e destruidores que Dulcina conhece profundamente a sua profissão. Conhece como só pode conhecê-la uma criatura que vive exclusivamente dela e para ela. Dulcina é o teatro brasileiro e o teatro brasileiro é Dulcina. E quando digo isso não me refiro à atriz, que todos conhecem e muito poucos deixam de admirar, mas justamente à diretora, à renovadora que ela é. (...)

A ela, e exclusivamente a ela, devemos a renovação, ou por outra, o nascimento do teatro nacional.

Os amadores tem feito belas coisas é verdade, mas não é possível, dentro de um regime capitalista, realizar nada permanente e definitivamente bem, fora das bases comerciais. E a prova disso é o caráter intermitente, os altos e baixos e o aspecto por vezes snob dos grupos amadores.

Dulcina é acusada de ser má ensaiadora, porque apresenta espetáculos sem a unidade interpretativa que ela própria desejaria. Mas isso não é inconsciência e muito menos incompetência, meus senhores, é Brasil. Sim é Brasil, e por isso é que afirmo ser Dulcina a própria encarnação do teatro brasileiro. No Brasil tudo é assim, feito às pressas e sem preparação prévia, levado pela necessidade e pelo entusiasmo do momento.

É assim que se escrevem as nossas peças de teatro, mesmo as que são boas, é assim que produzem nossas melhores obras de ficção (...) é uma característica bem nacional, dadas as condições precárias de nossa arte ou de nossa literatura, são justamente os profissionais desses dois setores os mais sacrificados(...) tudo é difícil para um ator no Brasil, sobretudo para um ator que deseja evoluir e que nunca se conformou com a “chanchada” ou com o dramalhão, como no caso de Dulcina. Quando esse ator é empresário pode escolher entre a luta e o ganho fácil. Dulcina escolheu a luta.(...) Agora teremos Chuva, que já estará em cena quando esta crônica for publicada; e, ou essa peça que é para mim o maior trabalho de Dulcina como atriz, será um dos seus maiores sucessos de bilheteria, ou a tese que venho defendendo com tanto entusiasmo, de que o público quer teatro bom e emocional, com raízes nas questões sociais, é um miserável fracasso.(...) Dez dias de ensaio terá

Chuva, a peça mais difícil dessa temporada (...) ou a gente faz assim ou não faz. É Brasil. (LEITE apud VIOTTI, 2000, p.330-332)

E em 23 de Maio de 1945 estreia **Chuva** no Municipal do Rio de Janeiro. Luisa Barreto Leite estava certa, foi o maior sucesso de Dulcina. Em Junho de 1945 ela ainda publica:

E agora uma novidade sensacional (...) Nelson Rodrigues esteve visitando Dulcina em seu camarim. Levava uma peça de teatro embaixo do braço. Onde estão os belos tempos dos Comediantes, os “únicos”? Felizmente a memória dos brasileiros é fraca e talvez Dulcina consiga esquecer as palavras do “Shakespeare brasileiro” publicadas na *Revista da Semana*. Pode ser também que Nelson Rodrigues se tenha convencido de que Dulcina “no curto espaço de tempo” de um ano, que no caso é curto mesmo, tenha encontrado tempo para “frequentar a escola”, conforme lhe foi aconselhado pelo grande teatrólogo. Enfim, se a peça prestar, Dulcina será capaz de representá-la. (LEITE apud VIOTTI, 2000, p.333)

Dulcina nunca chegou a montar um texto de Nelson Rodrigues, e ainda sim, afirma Viotti, nunca escondeu sua admiração pela obra deste autor (p.333) cujo talento deflagrara a precariedade do teatro brasileiro e, conseqüentemente, de Dulcina. A habilidade de Luísa Barreto Leite em conseguir interpretar esta precariedade como consequência de um teatro que precisa ser feito de forma imperfeita ou não acontece é o pulo do gato. E com toda a precariedade que a cerca Dulcina resiste ao longo das décadas fazendo teatro e vivendo dele, até o fim de sua vida, por todo o século XX. Contudo, apesar dos ataques da categoria ao repertório estrangeiro, com o sucesso de **Chuva** a consagração de Dulcina vai tomando proporções maiores. É convidada a realizar uma temporada de **Chuva** em Buenos Aires como protagonista e diretora, ensaiando com ela um elenco de atores locais:

É verdade que nem sempre a crítica do Brasil fez justiça à Dulcina. Grande parte dos nossos críticos tem uma visível má vontade com tudo o que é nosso, *made in Brazil*, e uma fraqueza doentia por tudo o que vem de fora. Várias vezes escreveram que Dulcina precisava de um ensaiador. E Dulcina, como mestra, foi ensaiar artistas argentinos que lhe beijaram a mão respeitosamente (...) Será a maior recompensa que Dulcina poderá receber da sua terra, onde os poderes públicos tão pouco se preocupam com o teatro. (IGLEZIAS apud VIOTTI, 2000, p.356-357)

O que se verifica é que os anos da segunda grande guerra foram também anos decisivos de debate no interior do panorama do teatro brasileiro. O cenário em que se insere Dulcina, buscando se afirmar em montagens de grande porte que “nada ficam a dever” a espetáculos estrangeiros, como uma busca de superação da precariedade nacional, é superado por uma nova cena em que o nacional quer se emancipar da referência do estrangeiro. Tal cena se materializa entre uma companhia mais antiga e profissional a Cia. Dulcina-Odilon, ou seja, em que seus integrantes vivem dessa força de trabalho e a potência jovem do novo teatro amador, na figura da Cia, Os Comediantes, que ao afirmar sua independência do capital

produtivo procura afirmar a dramaturgia nacional sem recorrer ao padrão de qualidade estrangeiro. Em ambos os casos o que percebemos é a busca constante pelo enfrentamento da precariedade no trabalho em artes inserido no subdesenvolvimento. Paulo Emílio Salles Gomes, lembrando, um dos autores de **A personagem de ficção**, estabelece uma noção que se tornou paradigmática entre a crítica/análise cinematográfica brasileira encontrada em outro livro de sua autoria **Cinema: uma trajetória no subdesenvolvimento**. O que Gomes afirma em relação ao cinema nacional pode e deve aqui ser estendido à cena teatral: “em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países subdesenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela” (GOMES, 1996.p. 85). Buscamos, portanto, elucidar com Paulo Emílio que, ainda que as duas companhias buscassem a superação do fantasma do subdesenvolvimento por vias historicamente diferentes, fazer teatro subdesenvolvido no Brasil é condição permanente, desde as companhias anteriores a modernização do teatro brasileiro, até hoje.

Mas a própria História não transcorre como um movimento retilíneo e uniforme. O advento da nova dramaturgia brasileira com **Vestido de Noiva**, de Nelson Rodrigues em 1943 acaba por se configurar um fato mais ou menos isolado pelos anos imediatamente subsequentes. Em 1946 um artigo sem autoria identificada intitulado “*A situação do teatro brasileiro*” é publicado no Jornal o Estado de São Paulo e Viotti o cita em seu livro:

Por um lado nosso teatro está florescendo com nunca. Principalmente no Rio de Janeiro. Mas e os autores brasileiros? Viriato Correia, Oduvaldo Viana, Armando Gonzaga, incapazes de se renovar, foram desaparecendo aos poucos, até caírem na penumbra (...) O descênio de 30 revelou somente um autor capaz de fazer vibrar a assistência Joracir<sup>21</sup> Camargo. Nos últimos anos tivemos uma revelação; única, aliás: Nelson Rodrigues. (apud VIOTTI, 2000, p.340)

Nele percebemos o estado de dúvida que paira sobre a cena brasileira após estes anos de forte renovação. Neste mesmo ano Dulcina monta **A filha de Iório**<sup>22</sup>, de D’Annunzio, traduzido por Maria Jacintha, cuja parceria com a atriz já era antiga e de suma importância. Juntas já haviam realizado há um ano a montagem de **Convite à Vida**<sup>23</sup>, peça pacifista que fora a princípio censurada, mas que conseguiram estreiar, ironicamente, à época que praticas

---

<sup>21</sup> A grafia corresponde ao que encontramos impresso na obra citada, entretanto o nome deste autor grafa-se *Joracy* Camargo.

<sup>22</sup> **A filha de Iório**, escrita pelo italiano Gabriele D’Annunzio, traduzida por Maria Jacintha encenada pela cia. Dulcina-Odilon em 1946. No elenco além de Dulcina e Conchita de Moraes figuram nomes como Jardel Filho e Nicette Bruno

<sup>23</sup> **Convite à vida**, escrita por Maria Jacintha, estreia no início de 1945, em uma temporada da cia. Dulcina-Odilon em São Paulo, que tivera início em dezembro de 1944, após a célebre temporada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

brasileiros estavam sendo enviados à Itália por ocasião da segunda grande guerra. **A filha de Iório** é de um sucesso estrondoso principalmente no que diz respeito ao aspecto grandiosidade, de fato Dulcina alcança o auge de um modelo, no momento em que este modelo começa a ser preterido. Um processo gradual, em que se propõe a preparar, a formar seu público cativo para receber peças menos digestivas, em que se desenvolve como diretora e ensaiadora de outros atores, com apoio e respaldo do poder público, ainda que sempre menores do que a grandiosidade dos projetos de Dulcina.

É a mais alta realização dramática que nos tempos modernos já se fez no Brasil. Na constelação das virtudes cênicas de Dulcina há duas maravilhosas refulgências: o entusiasmo pela sua arte e o apuro da mesma. (...) **A filha de Iório** está à altura de qualquer dos grandes conjuntos europeus.(...)Em coisa de arte no Brasil falta tudo. E não falta nada na peça D`Annunzio.” (CORREIA apud VIOTTI, 2000, p.361)

Dulcina conquistava a glória entre aqueles que rejeitavam o que era *made in Brazil* estava à altura, nada ficava a dever. Havia finalmente quitado a dívida com o que “faltava” à produção nacional. O que ainda não se percebia é que o próprio movimento de se colocar à altura é característico do subdesenvolvimento.

Dulcina de Moraes, se outras qualidades não possuísse para se tornar uma figura marcante na história do teatro brasileiro, uma só, entre todas, bastaria para dignificar suas iniciativas - a pertinácia na realização dos grandes projetos que idealiza. Nem sempre tenho podido elogiar, incondicionalmente, alguns desses cometimentos ou a maneira pela qual as executa (...) Dentro das atuais possibilidades do teatro brasileiro, a interpretação de **A filha de Iório** foi das melhores que se poderia obter (ACCIOLY NETO apud VIOTTI, 2000, p 360)

O que se verifica com o trecho acima é a concórdia com Paulo Emílio: a qualidade da produção artística no Brasil sempre encontra os limites das condições de produção no Brasil. Resta ainda como toque final desmistificar um pouco da possível acusação de alienação política de Dulcina de Moraes. Além dos próprios projetos de temporadas populares custeadas com subvenção do governo, e das campanhas empreendidas em direitos dos artistas por Dulcina e Odilon (que merecem capítulo à parte), ou da própria FBT, cuja semente estava começando a brotar no coração de Dulcina já nos anos 40<sup>24</sup> mas só se realizaria efetivamente nos anos 50, a biografia Dulcina e o teatro de seu tempo traz um depoimento de Maria Jacintha contendo importante informação para a história do teatro brasileiro:

Aliás, quanto a isto, tenho certeza de que na história do nosso teatro contemporâneo, a primeira peça nacional que, trouxe a debate, no palco, um assunto político,

---

24 Sobre a semente da FBT nos anos 40 citamos: “Sente paixão pelo teatro e seu sonho é criar no Brasil uma Universidade de Belas-Artes onde se ensinem artes cênicas, música, dança, e tudo o que esteja ligado com o palco em suas mais diversas manifestações, um centro no qual elencos de todas as latitudes possam transmitir seus ensinamentos profissionais” (em 1946 artigo de Ramiro Montemayor, apud VIOTTI, 2000, p352)

claramente expresso, foi **Convite à vida. Deus lhe pague**<sup>25</sup> havia trazido um problema social, mas não político propriamente dito. **Rei da vela**<sup>26</sup>, naquele tempo, nunca foi à cena.(...) Saímos de cartaz em pleno sucesso, com muito sucesso, com muitíssima aceitação popular. Saímos de cena por causa do incêndio do Teatro Regina, que até hoje ninguém explicou. (Maria Jacintha apud VIOTTI, 2000, p.305)

A peça a qual se refere Maria Jacintha trazia uma mensagem pacifista em tempos que o Brasil apoiava a Segunda Guerra. Demorou para ser apresentada, pois Dulcina precisou negociar com os censores pela liberação do texto. Ironicamente foi à cena à época que os pracinhas brasileiros estavam indo viajando para a Itália, combater na guerra. Não seria a última vez que Dulcina teria de dobrar a censura, com muita diplomacia e jeitinho brasileiro, pois teve de lidar com a censura também em Portugal, da rigorosa ditadura Salazar em 1951, quando viajara para apresentar *Chuva* e um personagem de conduta imoral tivera de ser transformado de Padre em Médico.

Dulcina, mais verdadeira em cena do que fora, mulher de seu tempo, nem por isso menos politizada e brasileira, ao ser questionada, em uma entrevista, sobre se não sentia falta de um diretor ela responde:

(...) Posso lhe fazer amistosamente uma pergunta? Você teria esse receio diante de qualquer diretor estrangeiro que fosse também intérprete? Não me estará indagando isto porque sou uma artista brasileira – inconscientemente impulsionado por essa nossa falta de confiança em tudo o que é nosso, sobretudo quando se trata de teatro? (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.554-555)

Ao que nós podemos acrescentar, não estará o entrevistador lhe perguntando isto por ser brasileira e mulher? Poucos são os nomes de mulheres que despontam na direção artística e na dramaturgia de então. As aqui já comentadas, Maria Jacintha, dramaturga e Luísa Barreto Leite na crítica, são uns dos poucos nomes na escrita e crítica teatral. Não parece ser à toa que estas mulheres souberam lançar um olhar diferenciado sobre Dulcina que a insere no contexto maior da precariedade e na resistência do teatro brasileiro. Não será do fôlego desta dissertação examinar as especificidades da luta e do pioneirismo feminino de Dulcina, entretanto no contexto contemporâneo atual das discussões identitárias não podemos perder de vista que Dulcina ocupa este lugar de fala e se insere num contexto com outras mulheres de teatro pioneiras de sua época.

---

<sup>25</sup> **Deus lhe pague**, escrita por Joracy Camargo. A primeira montagem aconteceu em 1932 com a Companhia Procópio Ferreira

<sup>26</sup> **Rei da Vela**, escrita pelo paulista Oswald Andrade (1890-1954) só foi ser encenada pela primeira vez em 1967, na célebre montagem do Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa

A atriz personagem Dulcina dos capítulos “*Os Anos*” é a mulher que resiste à alternância de fracassos e sucessos, que resiste aos ataques da crítica e que se mantém resiliente, buscando sempre desenvolver a qualidade do seu trabalho e a qualidade e a dignidade do trabalhador de teatro em geral. A ênfase dada na interpretação desta parte da biografia circunscreveu-se entre os anos 1930 e 1950, anos de consolidação da atriz-empresária Dulcina de Moraes. A partir dos anos 50 sua atenção volta-se cada vez mais ao projeto da Fundação Brasileira de Teatro e, assim, paulatinamente vai diminuindo sua atividade como atriz e diretora para dar lugar a Dulcina empreendedora/gestora e professora desta instituição que permanece ativa em Brasília e que ficou como seu maior legado após sua morte. Mesmo em Brasília pouco se estuda sobre o trabalho de Dulcina anterior à FBT.

A escolha desta ênfase entre os anos 1930 e 1950 procura dar acesso a aspectos da vida de Dulcina mais ignorados e entender porque estes foram ignorados até mesmo por seus contemporâneos. De todo modo o *corpus* de feitos de Dulcina descritos nesta seara de capítulos é demasiado extenso, uma vida que foi de 1908 a 1996, plena de realizações, como a de Dulcina de Moraes. Mas se nestes capítulos conhecemos a incansável profissional Dulcina ao longo dos tempos – a Dulcina pública – os capítulos Brasília nos farão acessar outra Dulcina. A Dulcina da intimidade – a Dulcina privada.

### 2.3 Narração e construção da personagem nos capítulos *Brasília*

Como já foi dito antes a estrutura da obra **Dulcina e o teatro de seu tempo** é construída pela costura de dois planos, duas tessituras de estilo, de capítulos, que se intercalam. Os capítulos *Os Anos*, que apresentam a personagem Dulcina principalmente em termos de sua obra, oferecendo resumos de peças, personagens defendidos, em que teatros aconteceram as temporadas, as excursões teatrais, a recepção da crítica e, finalmente, o envolvimento de Dulcina na realização da Fundação Brasileira de Teatro; e os capítulos *Brasília*.

Se na análise dos capítulos *Os Anos*, que oferecem uma narrativa histórica da personagem, procuramos identificar os aspectos da construção da personagem Dulcina por tópicos, no estudo dos capítulos *Brasília* faremos uma inversão metodológica: analisaremos sequencialmente estes capítulos que se estruturam por temas. A obra **Dulcina e o teatro de seu tempo** é aberta pelo Prólogo, que descreve a ansiedade da espera do autor-narrador, e também personagem, Viotti indo ao encontro de Dulcina em Brasília, especialmente em função do levantamento de material para a elaboração da biografia. Mais do que capítulos que

contenham a voz direta de Dulcina através das entrevistas, estes são capítulos em que a voz direta deste autor-narrador se faz ouvir em primeira pessoa:

Aeroporto do Galeão.

Era raro haver grandes atrasos. Já fizera aquela viagem a Brasília inúmeras vezes. O vôo, quase sempre, saía no horário.

Estaria a minha urgência em chegar e encontrar Dulcina sendo posta à prova? Sabendo que estava a minha espera, como costumava fazer sempre que eu chegava, minha aflição crescia. Quanto tempo ia perder lá, como eu aqui? (VIOTTI, 2000, p.13)

O autor-narrador se faz presente em primeira pessoa, abre a obra descrevendo a própria expectativa em iniciar o trabalho que ora estamos lendo, numa construção cujo ponto de partida é a relação biógrafo/biografada. E no movimento de descrever a própria angústia ele já nos deixa perceber a devoção que dedica à personagem biografada: a razão maior de sua angústia é pensar que Dulcina também o espera. Identificamos assim que o prólogo contém já as matrizes desta construção total da personagem, desta concepção de Dulcina expressa/criada pelo autor. A Dulcina de Viotti possui uma personalidade excepcional, enérgica, apaixonante. E esta visão é também a que o leitor forma de Dulcina em consequência da construção apaixonada pela qual o narrador-autor nos conduz:

Nunca deixei de sentir uma emoção profundíssima quando ia ao seu encontro, ou sabia que vinha ao meu. Por mais amizade que nos unisse, por mais intimidade de hábitos e de alma tivéssemos, tudo o que ela significa no mundo das lendas, além do ser humano enredado ao universo das benquerenças, nunca deixou de me comover. (VIOTTI, 2000, p.15)

A amiga e o ser humano bondoso, alguém que está próximo, mas que o transcende, está além, é legendária. Esta posição do biógrafo diante da biografada é de tal forma recorrente que, para nós, se configura como ideia chave de compreensão da obra **Dulcina e o teatro de seu tempo**, um princípio da visão da personagem que se coaduna com o princípio da visão total, ou seja, que dá sentido ao *todo* da obra, à maneira do conceito *bahktiniano*. O prólogo também nos avisa que falar de Dulcina não é só falar de Dulcina. Dulcina, filha de uma casal de atores, com mais quatro irmãs que também se aventuram pelos palcos, casada com outro ator, uma mulher que atravessou gerações do teatro brasileiro, encerra uma representatividade: “Era toda uma família que representava bem mais de oitenta anos da história do teatro brasileiro.” (VIOTTI, 2000, p.14). O aspecto *workaholic* da personagem, de uma vida subjugada aos deveres profissionais e à devoção pela arte do teatro, a batalhadora incansável das artes, é outro aspecto característico recorrente, que aparece logo no prólogo: “Dulcina não tem mais vida própria. De fato, jamais a teve, comandada como sempre foi, por

deveres profissionais. Agora mais do que nunca, a Fundação Brasileira de Teatro – a FBT, ou apenas Fundação – vem sempre antes.” (VIOTTI, 2000, p.14).

Ou ainda:

À Fundação ela dedica seu trabalho e toda sua energia, Sua vida, enfim. (...) O que, ao invés de entediá-la, exauri-la, parece que a enche de entusiasmos ainda maiores. Inesgotáveis. Que ela continua sendo, milagrosamente, a mesma mulher que chegou à Brasília, em 1972, para construir a Faculdade de Artes. (VIOTTI, 2000, p.15)

Estamos, portanto, diante de uma Dulcina que representa mais do que si mesma, uma Dulcina inesgotável, heroica. Uma mulher que não se desgasta com as dificuldades do tempo, uma mulher que se renova a partir da dedicação ao seu trabalho.

Nestes capítulos *Brasília* Dulcina já madura, avalia sua vida de trás para frente, junto com o autor-narrador, que também compõe a cena na sua presença de entrevistador, orientando-a, registrando este exercício de memória e dando sua opinião íntima a respeito da personagem. É inverso do caminho dos capítulos *Os anos* em que a acompanhamos sequencialmente do nascimento à morte. Segundo o autor as primeiras entrevistas com Dulcina em Brasília datam de 1987, quando ela já estava então com 79 anos.

O narrador prossegue no prólogo questionando o processo, questionando seu papel de biógrafo: “e continuava me perguntando, em pleno voo: seria eu a pessoa indicada para escrever a seu respeito?” (VIOTTI, 2000, p.15) ao que ele conclui que “Sim, o convite fora feito para a pessoa certa” (VIOTTI, 2000, p.16) e, finalmente, encerra o prólogo com ideia que consideramos central na obra: “E lá ia eu no voo atrasado das nove e meia, sabendo que no aeroporto de Brasília estava à minha espera **o próprio Teatro Brasileiro**” (VIOTTI, 2000, p.16 grifos nossos): **Dulcina e o teatro de seu tempo** veio para afirmar a representatividade de sua personagem, Dulcina-personagem, segundo seu autor, é o próprio Teatro Brasileiro.

*Os Anos Formativos* é o capítulo que se segue ao prólogo, nele é apresentada a vida de Dulcina do nascimento aos 15 anos, antes de sua estreia na companhia de Leopoldo Fróes, em que se torna a estrela apenas aos 16 anos. A ele segue o capítulo *Brasília 1* que é aberto pela seguinte frase: “Todo encontro com Dulcina é impacto. Não importa onde aconteça, a força da personalidade parece tocar-nos o corpo. Provoca reações. Força igual à que carrega para o palco.” (VIOTTI, 2000, p.38). E em seguida segue a narrativa iniciada no prólogo contando da chegada ao aeroporto de Brasília, onde Dulcina o espera. Vamos encontrar nossa personagem finalmente, e o narrador-autor-personagem nos prepara para o impacto, ou melhor dizendo, constrói este impacto que ele diz sentir, em nós, leitores. E eis que surge a nossa protagonista, que esperávamos e esperava por nós, no aeroporto de Brasília:

No meio das gentes-formiga que transitavam pelo aeroporto de Brasília, ela

pairava sobre tudo e todos, irradiando luminosidade própria, assinalando que ali estava alguém, tamanha vibração de vida de ser. Era impossível passar despercebida. Ali estava ela. Existia.

“Você demorou tanto!”

(...) Eu contei dos atrasos. Os olhos grandes se iluminaram.

“Eu achei que estava demorando mais do que o normal (...) Então é por isso que eu estava começando a ficar cansada.”

O isso é dito com i alongado. Música na palavrinha minúscula. O que é característica sua. Sempre. Saboreia longuíssimas vogais. (VIOTTI, 2000, p.38)

A espera acaba, o encontro acontece. Defrontamos-nos com Dulcina: sentimos a intensidade, o impacto, a vibração. Estão em toda ela, se estendem à sua fala. Tirar o máximo do mínimo, esta é Dulcina. Ali está ela. Existe.

Se nos capítulos *Os Anos* a unidade é dada por uma categoria de tempo, nos capítulos *Brasília* a unidade está numa categoria de espaço. Este é um aspecto fundamental na composição da fricção entre estas duas tessituras de capítulos. Se no prólogo ainda estamos no aeroporto do Rio de Janeiro, na expectativa, a caminho, em *Brasília 1* chegamos ao apartamento de Dulcina em Brasília e para lá retornamos a cada capítulo *Os Anos* que se encerra. A relação da personagem Dulcina com a cidade-cenário destes encontros e, mais especificamente, a caracterização do seu apartamento nos faz adentrar sua intimidade e compartilhar com o narrador seu olhar diante de Dulcina em casa, seu espaço privado, ambiente onde acontecem as gravações das entrevistas:

“Eu amo Brasília. A-mo. Quando volto pro Rio me sinto tão...tão...” Procura a palavra. A boca fica entreaberta. A testa se franze. Leva a mão direita aos cabelos, ajeita o que não precisa ser ajeitado. Uma preocupação. Quase dor. “Tão – perdida. Tão fora de casa. Eu sinto falta dessas larguezas. Desta amplitude. O Rio não era assim. Ficou sufocante. Aqui, eu respiro!” E se enche de ar. Expira com prazer. “Eu me sinto tão bem aqui! Eu me sinto *livre!*” Bate na nascente do pescoço com a mão espalmada. Golpes apressados, curtos, firmes. Hábito muito seu. (...)

(...) É um apartamento amplo e confortável. Espaçoso, como tudo parece ser nessa cidade de amplos horizontes. Havia lugar para sua mobília, que ressalta bem mais do que no seu antigo apartamento da rua Constante Ramos, no Rio, e para coisas que a acompanham há anos. Tudo tem uma significação. Uma história. E há também algumas lembrança de amigos. De colegas queridos. “No meu quarto, até hoje, eu tenho uma lâmpada que o Agildo Ribeiro me deu.” Num pequenino *guéridon* preto, bem antigo, incrustado de madrepérolas, uma bonequinha de pano. Não mais do que vinte centímetros de altura. Inconfundível: Dulcina nos seus trajes de Sadie Thompson. “Foi presente de um artesão, em Lisboa. **Chuva** fez tanto sucesso que ele passou a fazer Sadie no meio das suas bonequinhas folclóricas. E vendia todas!”. Dessa sua única viagem à Europa trouxe, do museu do Prado na Espanha, duas pequenas reproduções de Goya. Camponeses dançando. A minúcia dos seus rostos alegres e expressivos a encanta. Há duas reproduções de desenhos de Lautrec, com mulheres da noite, fortes, teatrais. Sobre o sofá, um imenso quadro de Daniel Tixier, bem fim-de-século. Uma mulher nua, em tamanho natural, deitada sobre o lado esquerdo, na relva. Acima dela, uma revoada de pombas. Uma das aves chega a pousar em sua mão direita, ligeiramente erguida. A mulher sorri, os olhos semi-cerrados. Ao fundo, a paisagem se dilui em tons de verde, os pássaros perdendo-se

na distância<sup>27</sup>.

“Esse quadro tem história”, ela diz. O rosto adquire tonalidades de memória prazerosa. Vai me contar o que lhe dá prazer, muito. (VIOTTI, 2000, p.39-46)

Nestes capítulos o que o autor documenta não é mais a personagem Dulcina como algo à parte de si mesmo, mas sim seus encontros com a personagem, seu olhar direto sobre ela, passando a se transformar em personagem também e onde a documentação acaba por se converter em narração. Podemos observar nos dois trechos acima, os recursos literários da ficção são mais livremente empregados. As falas de Dulcina na primeira parte da citação são pontuadas pelas descrições das expressões que as acompanham e na segunda há uma fala dela de memória pontuada em relação a cada descrição de objeto no ambiente. As cenas se tornam mais cheias de detalhes, mais ávidas por atingir a profundidade psicológica da personagem, do que qualquer abordagem puramente histórica intencionaria fazer. O autor-narrador procura as reações, as emoções, a tensão entre expressão e fala: “Ajeita o que não precisa ser ajeitado. Uma preocupação. Quase dor”, procura os sentidos que a personagem atribui a cada objeto para fazer o leitor encontrar o sentido da personagem.

Depois de estabelecido o espaço onde se “encenam” os capítulos *Brasília*, há a necessidade de estruturação de um processo de trabalho a ser pactuado entre os dois amigos é:

A verdade é que sentados ali, gravador, café, cinzeiro, pastas abertas entre nós, não deixávamos de ter consciência do absurdo do encontro. Eu, chegando para entrevistar Dulcina! Se tivéssemos tido algum sentido de previsão ou premonição, teríamos gravado nossas conversas madrugadas adentro durante todos os anos que gastáramos falando. No Rio, em São Paulo, ou sempre que eu voltava à Brasília. Mas não. Agora, encarando-nos um ao outro, a obrigação, a tarefa, o dever de um “papo” oficial se interpondo.

“você precisa mesmo gravar? Você sabe tudo a meu respeito. Acho que sabe mais de mim do que eu mesma!”

Não era bem o caso. As conversas haviam sido sempre desordenadas. Haveríamos de conduzir esta de maneira a por ordem no caos. Ou pelo menos tentar.” (VIOTTI, 2000,p.41)

Estabelecido o protocolo de trabalho o narrador segue abordando aspectos gerais da rotina de Dulcina, seu sono, sua alimentação, hábitos, passando ao processo de mudança da Fundação Brasileira de Teatro do Rio de Janeiro para Brasília, a escolha do terreno e, finalmente, retorna à metalinguagem, descrevendo o processo da pesquisa. O assunto volta-se para os registros, os guardados da trajetória de Dulcina, da Companhia, da Fundação, a documentação, enfim, que Viotti teria acesso para a pesquisa. Mas os cadernos de recortes, os programas de peças, tudo havia sido perdido, levado que fora através dos anos pelo mal

---

<sup>27</sup> A fotografia do quadro, encontrado no acervo da Fundação Brasileira de Teatro, está entre os anexos deste trabalho.

cuidado de armazenamento na Fundação, vendidos a peso, para um sebo, por engano, junto a outros livros insignificantes:

Colocando-me à parte, a perda era irreparável. Não hesito em dizer trágica. Para o teatro brasileiro, acima de tudo, cuja memória me pareceu, naquele momento, fragilíssima. Meu primeiro impulso foi apelar para todos os que estão envolvidos na profissão e, literalmente implorar que conservem seus passados, por menos interesse que aparentem ter, e os entreguem, com certeza das preservações, a instituições que se empenhem em preservar a história do nosso teatro. (VIOTTI, 2000, p.48)

É possível ler aqui mais uma camada de metalinguagem, pois ao escrever que quer se colocar à parte e fazer um apelo o autor-narrador acaba por realmente escrever este apelo e colocar-se à parte. O “apelo” ganha tom de manifesto e o autor durante algumas linhas deixa de ser personagem para emitir uma mensagem direta ao leitor, para fazer sua voz ser escutada sem mediação. O complexo é que, ainda assim esta atitude “direta” é realizada indiretamente, pois o autor anuncia que quis fazer o apelo e não que já esteja fazendo. E ao fazê-lo acontece uma suspensão do jogo ficcional. Sobre isso vale a pena recorrer a Bakhtin:

Um acontecimento estético pode realizar-se apenas na presença de dois participantes, pressupõe duas consciências que não coincidem. Quando a personagem e o autor coincidem, estão lado a lado diante de um valor comum ou frente a frente como inimigos, termina o acontecimento estético e começa o acontecimento ético que o substitui (o panfleto, o manifesto (...) etc). (BAKHTIN, 2003, p.20)

O narrador aparta-se enquanto personagem na narrativa para adquirir um tom-manifesto e fazer seu apelo de historiador. Mesmo que a personagem coincida com um autor, enquanto há narrativa estamos no terreno, além de ético, estético e o autor da obra, escrito na obra, não é mais a figura real a quem se refere, mas seu resultado dessa construção estética. Este resultado estético faz do autor outro em relação a si mesmo, e para voltar a assumir sua própria voz Viotti tem de se colocar à parte enquanto personagem, ser outro do outro de si, para ser si mesmo ético. Em suma, a proposta de Bakhtin da criação de alteridade como gênese do acontecimento estético e esta é uma ideia importante, que constitui a escrita de Viotti, ainda que com toda insistência que trazemos de enxergar de que modo ele se envolve na sua própria escrita.

A cidade, a casa, a rotina, a pesquisa e, finalmente o teatro. Em *Brasília 1*. Se o narrador fez se apartou por algumas linhas para fazer um apelo, este foi em nome da memória do teatro, e é disto que se trata **Dulcina e o teatro de seu tempo**. O autor caracteriza uma personagem, constrói esta alteridade, se faz altero para dialogar com ela “em cena” na

diegese, esta personagem que em termos de sua totalidade na obra e na vida representa “o próprio teatro brasileiro”:

“Eu sou, sempre fui, serei até o último momento, uma mulher de teatro. O teatro é a minha casa. O meu habitat. O meu oxigênio. Neste apartamento eu apenas como alguma coisa, leio, durmo, me preparo para sair. Porque a minha verdadeira casa é a Fundação. (...) E eu estou contribuindo, como tantas outras pessoas, para distribuir conhecimento, a noção da responsabilidade do teatro. O prazer do teatro.(...). E esta cidade, mais do que qualquer outra, precisa de alguém que tenha esta preocupação. Aqui está tudo sendo feito. Ainda. E eles vão continuar fazendo depois de mim.” (MORAES, apud VIOTTI, 2000, p.43)

O teatro, a Fundação, a cidade, o futuro; os motores de Dulcina já contando com seus 79 anos. E levar a noção da responsabilidade e do prazer do teatro, missão que desenvolveu com todo o compromisso até o fim de suas forças.

*Brasília 2* tem início após o capítulo *Os Anos Fróes* que descrevem a vida de Dulcina entre os 16 e os 18 anos, período em que integra a companhia do ator-empresário Leopoldo Fróes. Em *Brasília 2* o narrador adquire um tom bastante jornalístico fazendo perguntas curtas e diretas tais como: “Você é dedicada?”, “Você é fiel?”, “Gosta de conversar?”, “E gosta de ouvir?”, “Do que não gosta?”, “Predileção por cores?”, “Defeitos?” Ele pede que Dulcina se auto defina, e ela garante que não sabe se definir como mulher.

O riso que veio de volta para mim, como começo de resposta, se formou na garganta, ficou enrolado por ali. Nem chegou aos lábios, que ela molhou cuidadosamente, com a língua lenta.

“Acho que já comi todo o meu batom”, lamentou-se.

Parece, tínhamos fechado o círculo. De volta a onde tínhamos começado. “Você não respondeu.”

“Ah, ah”. Como se estivesse em cena. Para uma atriz, principalmente para uma estrela como a que estava ali, bem na minha frente a cortina está sempre aberta. Tudo nela era teatral. A posição do tronco, o gesto demorado da cabeça voltar-se para o lado, os olhos me procurando depois cheios de malícia. Poderia me dizer alguma fala de uma peça. E eu não saberia retrucar.

“Se eu conseguisse me definir como mulher...”

Fez pausa. Ficou à procura dela mesma. A mão acarinhou o colo. Ela sempre usa um anel. Um único. Sempre o mesmo.

“Se eu pudesse, talvez fosse mais sábia. Mas... mas aí talvez eu já estivesse sabendo demais. Correria o perigo de querer me transformar. Não seria mais eu. E eu gosto de ser eu.”(..) “Você não gosta de mim como eu sou? Então!” (VIOTTI, 2000, p.84)

As perguntas parecem ser apenas uma espécie de aquecimento, de quebra gelo em uma conversa que impõe uma estrutura diferente entre os amigos. Mas se Dulcina não se auto define como resposta imediata ao amigo-biógrafo-entrevistador, ao longo do capítulo o narrador nos oferece depoimentos dela que são grandes esclarecimentos de como Dulcina enxerga a si mesma e ao Teatro, dimensão profissional que a constitui identitariamente:

Caminho orientada pelo sentido quase religioso que tenho do Teatro, fazendo

o possível para atingir os pontos mais altos e as fontes de beleza que nunca serão suficientemente exploradas. Não entra neste meu desejo de procurar sempre o melhor qualquer elemento de superestimação do meu próprio valor, mas apenas a convicção de que o artista traz a tarefa de buscar e revelar todas as coisas belas da vida na missão de aproximar, melhorar e harmonizar os seres (...). Há simplesmente a declaração sincera de um compromisso a que me sinto obrigada por um imperativo muito interior, muito íntimo, ao qual não desejo fugir.” (...)

(...)A verdade é que pra mim gostar-gostar não significa muita coisa. Eu não “gosto” das coisas. Eu AMO aquilo de que gosto. Pode parecer demais, mas é a pura verdade” (MORAES, apud VIOTTI, 2000, p.86- 88)

Dulcina, hiperbólica, que não sabe gostar, mas apenas amar, para quem o teatro é quase uma religião, em que o artista tem a missão de revelação da beleza e da promoção da harmonia. Esta visão do teatro, esta orientação vocacional e missionária diante da profissão é recorrente na fala de Dulcina, em **Dulcina e o teatro de seu tempo** e nos discursos manuscritos encontrados no acervo da Fundação (que analisamos no terceiro capítulo deste estudo e se encontram transcritos em anexo). *Brasília 2* é dedicado a que a personagem se auto defina, mas, por fim, é mais um capítulo para que o autor possa definir sua personagem como uma espécie simultânea de serva e rainha do teatro nacional.

Após o capítulo *Brasília 2*, cujo tema é a auto definição, se segue *Os Anos Intermediários*, capítulo que se ocupam da vida de Dulcina dos 19 aos 24 anos, imediatamente anteriores ao seu primeiro sucesso estrondoso, a personagem Lainha, na peça **Amor**<sup>28</sup>, de Oduvaldo Vianna. Dando prosseguimento à obra, *Brasília 3* retorna à cena das entrevistas no apartamento de Dulcina, mas agora é um novo dia: “O dia seguinte começou pesado(...) Chovera muito durante toda a noite anterior” (VIOTTI, 2000, p.125). A conversa entre as personagens envereda pelo assunto das gerações nos teatro, o que ela aprendeu, como, o que pode ser ensinado, por que se começa a fazer teatro? “Não sei, não sei. Por várias razões certamente. (...) Para mim só existe *uma* razão certa: amor. Amor pelo teatro e pela profissão.(...)” (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.127) ao que o narrador completa, Dulcina começara a fazer teatro por inevitabilidade, “estava nela, ao redor dela”. Indagar as motivações que levam alguém a fazer teatro, ou que levaram Dulcina serve de trampolim para abordarem questões sobre o modo de produção teatral e suas transformações através das gerações, vejamos os depoimentos de Dulcina sobre a questão:

Não sou dessas que reclamam que é penoso, que é difícil, que é exaustivo. Fazer teatro também pode ser tudo isso. Mas não é só isso. Não sou das que querem logo parar de ensaiar. De não fazer sessões. Nós fazíamos *três!* Houve um tempo duas,

---

<sup>28</sup> **Amor**, peça escrita pelo paulistano Oduvaldo Vianna (1892-1972), encenada em 1933, sob sua direção, em sua companhia teatral com Dulcina e Odilon.

todos os dias. Quando eu comecei, nem havia descanso semanal. Aliás, quem introduziu o descanso semanal fui eu, na minha companhia. Eu sempre adorei o meu trabalho. E sempre respeitei muito o que fazia. (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.125)

Ou ainda:

“Eu sei que nós dependemos da bilheteria para continuar. Mas não foi por isso que nós montamos companhia. Foi para dar continuidade ao nosso trabalho. Gostávamos dele. Respeitávamos. E só íamos poder continuar trabalhando e tivéssemos o nosso grupo. Exatamente como hoje, num país em que teatro não é feito pelos empresários.” (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.128)

Nas citações acima podemos extrair outro aspecto recorrente à caracterização da atriz-personagem na obra, o senso de respeito, de abnegação, aliado à busca de melhorias nas condições de trabalho. O senso de união da categoria teatral, em torno da criação de modos de produção de um país que não conta com uma estrutura de estofo em seu funcionamento, e que artistas se empresariam para dar continuidade ao seu trabalho.

Após o capítulo Brasília 3 segue-se *Os Anos em Família*, (que não leva nenhuma data) e *Os anos consolidadores* que trata de Dulcina dos 25 aos 29 anos. *Brasília 4* começa, como os anteriores, localizando o leitor na contiguidade espaço temporal: “Era de tarde. Estávamos sentados no sofá sob o grande quadro do Tixier. Dulcina tinha feito café, fortíssimo como sempre. Havia tempo até a reunião do conselho, às sete horas. Falávamos de repertório.” (VIOTTI, 2000, p.200). O tema “repertório” não tem como ser abordado sem levar novamente a questões relativas aos meios de produção teatral ao longo das gerações. O repertório de Dulcina e as possibilidades de encenação se limitavam às condições materiais, ao retorno de bilheteria e, ela fora a artista que tantos saltos já havia conseguido alcançar em termos de sofisticação de repertório<sup>29</sup> Observemos este exemplo presente ao capítulo *Brasília 4*:

Havia uma mesinha retangular, baixa à nossa frente. Ao lado do cinzeiro e de alguns livros, uma pilha desordenada de programas. Ela remexeu, escolheu um programa antigo, do Teatro Brasileiro de Comédia paulista.

Eu não guardei isso aqui para fazer comparações, não. Mas já que estamos falando nisso... Olha aqui, o TBC também precisava fazer espetáculos comerciais para conseguir fazer seus “luxos”, as suas “fantasias” (...) Adorável Júlia, este é um papel que eu adoraria ter feito.

Eu lembrei que tinha sido a última peça de Cacilda no TBC

Quando ela fez a companhia dela estreou no Rio no meu teatro. E pra ter a fantasia do seu Schiller, do seu O’Neill, ela teve de encenar um Suassuna leve e divertido e

---

<sup>29</sup> Rever o artigo de Luísa Barreto Leite citado na pagina 31 desta dissertação.

uma comédia inglesa sem a menor significação... Nem me lembro do nome...  
“Perigos da pureza<sup>30</sup>”  
“É... Não tinha saída está vendo?”

O que se pode lamentar no repertório da Dulcina-Odilon (ou acusar) era a tendência marcada para o boulevard. Mas da melhor qualidade. Dulcina chamaria a atenção para o teatro da comédia sofisticada que sempre fizera com sucesso e que seu público esperava ver. O que a companhia tinha de enfrentar era a obrigação de estar sempre apresentando um repertório variado. O que poderia ser considerado supérfluo eram as comédias brasileiras. Quando o melhor do teatro brasileiro começou a aparecer Dulcina já estava muito mais envolvida com a Fundação Brasileira de Teatro e a sua companhia, que já não existia mais como grupo estável.

A busca pela qualidade sempre foi indiscutível. (VIOTTI, 2000, p.202)

A citação acima sintetiza a problematização do autor na construção da personagem Dulcina de Moraes ao longo de toda a narração da biografia, alguém cuja busca é indiscutível, mas cujo repertório é discutível por questões históricas, se Dulcina não conseguiu alcançar o melhor período da linguagem do teatro brasileiro é porque seu tempo foi o de abrir os caminhos para este período. A construção da narrativa da citação começa com uma descrição literária da cena típica de um romance, como estavam dispostos os objetos e como Dulcina rapidamente se apropriou de um para construir seu argumento. O autor/narrador parece querer revelar a mágoa da sua personagem em relação ao seu deslocamento histórico, marcando a contradição entre a fala dela de que não guardara o programa para fazer comparações e o que de fato ela faz: uma comparação a partir do programa. Uma comparação em que ela se justifica em relação ao que o narrador em seguida acusa como possivelmente criticável em sua trajetória: o repertório de sua companhia. Nesta tensão entre a fala de Dulcina e o comentário do narrador, que diz tanto da psicologia da personagem em questão, quanto também não é revelado de um panorama histórico maior? O panorama de um teatro que precisa encontrar condições de sustento através das concessões ao mercado. História e psicologia, condições materiais mais amplas e mágoa da personagem imbricadas, no sentido que emerge da construção do narrador.

Lemos neste trecho o narrador-autor insistir no assunto, lembrá-la o que ela escolheu ignorar ao chamar a atenção para o título da peça que ela esquece e, para o fato de que, quem fizera o papel que Dulcina “gostaria de ter feito”, fora Cacilda Becker, atriz que ficou para a história como expoente icônico da modernização teatral brasileira empreendida pelo TBC, e que fizera o papel que faltara à Dulcina. O papel que faltara à Dulcina também na história do nosso teatro, pois a contribuição de Cacilda permanece muito mais festejada na memória de

---

<sup>30</sup> **Perigos da pureza**, escrita por Hugh Mill, traduzida por Guilherme de Almeida. A montagem com Cacilda aconteceu em 1959 sob a direção de Ziembinski.

nosso teatro. Ainda que Dulcina aponte que Cacilda também fizera concessões de repertório, a crítica lhe foi mais gentil. Ela ficou. Um papel que faltou à Dulcina.

Mas se algum papel lhe faltou outros tantos a alimentaram e a compreensão da relação amor e conhecimento é, para Dulcina a chave de acesso à construção de uma personagem:

Todas as personagens que eu fiz, eu só me preocupava com uma coisa em relação a elas: SABER. Se eu não soubesse não poderia interpretá-las. E precisava gostar de todas elas, mais até: amar. Não se pode interpretar uma personagem que não se ama. Como na vida. Sempre gostamos mais daquilo que vamos compreendendo mais e mais. Eu sou assim. Você não? Acho que só desse jeito podemos chegar ao amor. As personagens precisam dessa compreensão amorosa. (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.206)

A necessidade de compreensão amorosa das personagens para a criação. Um paradigma que Viotti-autor segue à risca para a criação de Dulcina-personagem, ele a conhece porque a ama, a ama porque a conhece. E provocará este efeito em quem a ler, através dele. Viotti eterniza Dulcina ao fazer dela sua personagem, mas Dulcina se eterniza também pelas personagens que ela criou:

Mas todas vão sobreviver enquanto sobreviver a última pessoa que me viu representando-as no palco. Depois, a personagem pode acabar para mim. A verdade é que não acaba. Não acaba nunca. A Lainha acabou em mim. A Ana Christie acabou em mim. Acabaram-se a Cleópatra. A Helena de Troia. A Rainha Vitória e a Tia Mame. Acabaram em mim. Pra mim. Mas elas continuam vivas. Nós não estamos aqui falando delas? Mesmo quando eu acabar, elas vão continuar. E o contrário vai acontecer. Elas viveram em mim. Mas o meu nome vai estar revivendo nelas. É um processo contínuo. Não acaba. Não, não acaba. (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.208)

E nós não estamos aqui falando delas? Não, Dulcina, te respondo, não acaba.

Concluído *Brasília 4* a obra segue com o capítulo *Os anos consagrados*, que aborda a vida de Dulcina dos 29 aos 35 anos. Na sequência, *Brasília 5* se dedicará ao tema pedagogia e ensino. É curioso perceber como uma atriz que não teve formação estruturada torna-se uma professora, uma mestra de uma faculdade de artes pioneira no país. De todo modo o autor sempre nos relembra que se Dulcina não foi à escola Dulcina teve como escola seus pais, a prática de uma vida em cena desde o berço, desde sua ancestralidade se pensarmos que a avó materna já fora atriz. Contudo, nos depoimentos de Dulcina presentes a este capítulo, percebemos noções bastante estruturadas de criação de personagem distinguindo técnica, necessária, porém secundária ao acontecimento mágico do “estar em cena”:

Um ator cria seu papel através da imaginação, do instinto e da sensibilidade. E técnica também, claro. Mas isso só acontece muito depois. Quando tudo se encaixa, flui. Quando todas as fusões já aconteceram foi porque houve auxílio técnico,

ordenando tudo. Impossível começar com técnica e partir daí. Para mim im-pos-sí-vel. Além do mais sou intuitiva. Eu preciso sentir. A emoção vem sempre em primeiro lugar. E quando estou em cena as teorias não tem nenhum valor. Representar é outra coisa. É um momento mágico. Podemos discutir todas as teorias aqui, na sala. Durante os ensaios. Num jantar. No palco, só é preciso uma coisa: representar!”(...)Sim, meu querido, técnica é preciso. Conscientemente ou não, o ator tem de se apoderar dela, fazer dela parte dele mesmo. E depois que ele tiver certeza que sabe como manipular todas as suas emoções, pode pegar a técnica e esquecer que existe. Talvez haja atores que não o consigam. No fim, tudo é extremamente pessoal. Cada ator tem seu método de trabalho. Cada qual se sente mais à vontade caminhando pela estrada que acredita ser a mais confortável, ou mais segura. A não ser que se trate de um grupo de trabalho com uma só orientação. Grupos dirigidos por um diretor que os ensine e comande-os a trabalhar de uma determinada forma. Isso existe hoje? Duvido. A não ser em grupos experimentais, ou semi experimentais, isolados. No teatro comercial, não. (...) É com a utilização do corpo inteiro, e da emoção que nos comanda a agir, que tudo parece se encaixar. E encaixa. Um papel não pode ser “pensado” e realizado depois. Pensado, sim, mas é preciso ser realizado em termos de ação. É caminhando, movendo o corpo, atento às ações a às reações, usando a voz, gestos essenciais-é assim que o jogo de construir se faz. Por mais precisa que seja a nossa concepção intelectual do personagem, é em termos de emoção e de ação que ele se define. (...) Tem de se entregar. Tem de se dar. Com amor. Com muito amor.” (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.279-281)

A técnica é vista como um canal intermediário do processo. Após acessar a personagem por um caminho intuitivo, sensível e instintivo a técnica é necessária para por ordem às coisas. E então o ator deve novamente prescindir da técnica, incorporá-la ao ponto de torná-la invisível mais uma vez. A reiteração da ideia de entrega, de amor, de doação exprime a ética quase religiosa de Dulcina em relação ao ofício, sua cultura de ética de ator que é praticamente um sacerdócio, em que tivesse o que tivesse ela entregaria ao teatro, sua vitalidade ou qualquer ganho financeiro. Em suas palavras: “Se hoje eu não tenho nada não é porque eu esteja na miséria. O que eu preciso, eu tenho.” (apud VIOTTI, 2000 p.282), ou ainda, “O importante pra mim era o teatro, o amor pelo teatro, a alegria de eu me sentir atriz, de ser atriz. Amor pelo teatro antes de tudo..” (apud VIOTTI, 2000, p.283). A Dulcina de *Brasília 5* transborda de amor ao ofício, mais do que isso, ultrapassa amor, representa por necessidade vital; “Quero saber por que ela gosta de representar (...) ‘Por que é que você respira? (...) Pois eu também. Eu não “gosto” de representar. Eu represento porque não posso deixar de representar. Preciso”’. (VIOTTI, 2000, p.285). A Dulcina de Brasília 5 olha para seu próprio senso de compromisso, mas também sabe sair de si, mirar o futuro:

Eu nasci no teatro, para o teatro, do teatro e me sinto felicíssima com isto. O teatro me deu todas as grandes alegrias da vida, todas as emoções. Eu adoro o teatro e acho que tudo que está acontecendo é válido, validíssimo. É transição, movimento, caldeamento, efervescência, e eu espero as grandes coisas que vão surgir. Creio, acima de tudo, na eternidade do teatro. O teatro permanecerá, e nós com ele. (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.288)

Ao capítulo *Brasília 5* segue-se o capítulo Os anos arrojados que se ocupam de Dulcina entre seus 36 e 46 anos. É o tempo das temporadas no Municipal, de Chuva, da viagem a Portugal. Anos transformadores na carreira incansável de Dulcina de Moraes. *Brasília 6* é começado pela usual localização no espaço-tempo típica aos capítulos *Brasília*, entretanto desta feita há um salto temporal:

Mais um encontro, muitos meses depois. Cenário: sempre Brasília. Personagens: repetitivamente, Dulcina e eu, que lá estava para participar de mais uma reunião do Conselho da Fundação, do qual ela me elegera presidente. Como sempre, me esperava no aeroporto. (VIOTTI, 2000, p.423)

O narrador abre o capítulo com a ideia de recorrência, de repetição, e nos desorienta na sequencia temporal, seria a sua segunda ida à Brasília para entrevistá-la? Ou seria apenas mais uma entre tantas? Já, como ele, nos habituamos ao aeroporto, à espera, ao encontro. Terá o impacto diminuído à força da repetição? Este capítulo dedicado ao *estilo Dulcina* de interpretação encerra-se também em um movimento de repetição, retomando o que chamamos anteriormente de a tese do autor sobre a personagem: “Ao fim mesmo que ela saiba e o negue, ou não se dê conta disso, ela representa a essência do teatro brasileiro de seu tempo.” (VIOTTI, 2000, p.430) a representatividade de Dulcina do teatro brasileiro. Estamos, afinal, nos aproximando do fim desta sequencia de capítulos e é preciso afirmar sua ideia da personagem. O *estilo Dulcina* de interpretação já fora alvo de polêmica entre a crítica a partir da abordagem dada ao assunto a partir dos capítulos os anos, porém aqui o autor-narrador tem a chance de se posicionar mais claramente sobre o assunto:

Naquele encontro meu objetivo era conversar com Dulcina sobre algo praticamente impossível de se definir, mais ainda colocar em preto e branco: O estilo Dulcina de representar. O que eu chamava, de mim para mim, o estilo Du. Aquela maneira de ela ser e agir que podia levar os mais dedicados e fiéis admiradores a paroxismos de entusiasmo, e os seus mais severos críticos a agir contra ela sempre sem perdão, um sem perdão quase vingativo.

No fundo, creio que tudo poderia ser resumido na luta entre personalidade e estilo. (...) Tudo naquele ser humano concentra uma exuberância tal que o transforma em um elemento mágico! Além do mais, ela sabe! Sabe desta força, sabe dos milagres, apesar de ter dito e até mesmo assegurado que não tinha consciência disso. Ela sabe que existe e sabe como, quando e onde usá-la. O estilo Du advém do encontro destas sabedorias em um momento dado. Lá está ela inteira. Plena. (VIOTTI, 200, p. 425)

O impacto não diminui. A admiração perante Dulcina está lá batizando um modo de interpretar que pode ter sido criticado, mas que para ele tem caráter milagroso. Entretanto, fazer com que Dulcina comente a si mesma já fora difícil no primeiro capítulo Brasília, agora

não é diferente: “Eu sei bastante de mim como pessoa mas há aspectos que eu prefiro ignorar” (VIOTTI, 2000 p. 428), mas o amigo sabe arrancar de sua personagem a autoconsciência da qual ela quer se esquivar, sabiamente quando Dulcina se refere às próprias mãos, que ela considerava muito grandes ela conclui: “é parte do meu retrato” (VIOTTI, 2000 p.428) ou ainda: “Eu sou ampla. AM-PLA” (VIOTTI, 2000 p.429).

Dulcina sabe que ela é muito ela mesma “Mas eu sou eu! Que é que eu posso fazer comigo?” (VIOTTI, 2000 p.42), frase que o autor traz no primeiro capítulo Brasília. Ainda assim não perde de vista a afirmação da alteridade na criação da personagem:

“Ah eu sou, eu me convenço de que eu sou. Eu sei que sou. Eu SOU outra pessoa quando represento. É ela, através de mim. É um encontro entre nós duas. Eu sou a personagem. Por isso trabalhei, para conhecê-la, compreendê-la, amá-la. Eu me entreguei. Eu lutei por isso. Então, eu a conheço. Porque se eu não concentrar para passá-la, que é que estou fazendo naquele palco? Não devia estar lá. Ficava em casa mesmo.” (MORAES apud VIOTTI, 2000, p.283).

*Os Anos Idealistas* abordam dos 43 aos 63 anos de Dulcina, da criação da Fundação Brasileira de teatro até o projeto de transferência para Brasília. É o capítulo que segue ao *Brasília 6* e antecede o último capítulo desta seara, *Brasília*, em que o autor tematizará a atividade de Dulcina enquanto diretora. A obra **Dulcina e o teatro de seu tempo**, a esta altura se prepara para chegar ao fim: à morte de sua personagem, o capítulo final. Em *Brasília 6* o formato de iniciar o capítulo localizando-nos no espaço-tempo mantém-se, contudo a relação com o tempo adquire outra perspectiva, agora a contiguidade temporal já é prescindida:

Houve grandes períodos de tempo separando nossos encontros em Brasília. As conversas gravadas, anotadas ou recortadas, já não obedeciam mais, rigorosamente, a cronologias. Deixávamos os assuntos escorrerem. Por vezes, atropelavam-se, invadiam terrenos outros inesperadamente, era um ir e vir, voltar e rodear, a ponto de nós próprios nos perdermos, sem nos dar conta de onde estávamos.” (VIOTTI, 2000, p.551)

Quando o narrador nos diz que nestas conversas/entrevistas/encontros eles desobedeciam rigores cronológicos entrevemos o autor reivindicando sua licença para a ficção, não só na dimensão em que ele é narrador, mas enquanto personagem da cena descrita quando esta era em ato, uma vez que este “perder-se” da conversa obriga a uma necessidade de achar, de preencher lacunas, uma “ficcionalização” dos personagens sobre suas memórias, resultando as narrativas menos em elucidação de fatos do que de uma resultado da amizade, poesia, ficção. De outra feita, há uma dimensão interpretativa da relação destes capítulos em que eles resguardem uma relação mais imediata com o real, justamente por não remontarem à

história pesquisada, são sem mediações, o testemunho vivo do autor, transcrições de entrevistas. São, destarte, um documento.

Tomando emprestado um termo da crítica cinematográfica é como se, nesta biografia, houvesse dois planos de diegese: um presente, em que Viotti-narrador narra Dulcina já velha conversando de Dulcina no passado, com Viotti-personagem. O outro seria o plano diegético do passado narrado por ela para ele, ao longo de suas diferentes idades. Nos momentos em que a o diálogo entre biógrafo e biografada é o que a biografia descreve, somos transportados junto com o autor à narração de uma biografia através da boca – literária – da própria biografada.

Muitos dos principais aspectos característicos aos capítulos *Brasília* conferem a eles um caráter bastante teatral: a circunscrição em um único espaço dos capítulos, a contiguidade temporal que (a qual só é relativizada no último capítulo da série *Brasília*), a limitação de dois personagens em uma estrutura de entrevistas, por isso mesmo de muito diálogo. Soma-se a isso mais uma camada de significação ambos “personagens”, Dulcina e Viotti, são atores, e o narrador-autor emprega em sua escrita imagens dramáticas: “Mais um encontro muitos meses depois. Cenário: sempre Brasília. Personagens: repetitivamente, Dulcina e eu” (Viotti, 2000, p.423).

A evidente referência à linguagem teatral do trecho acima – dois em cena conversam num mesmo cenário não exclui a contundência recursos de prosa que são empregados pelo autor. Se, conforme ideia contida no ensaio de Décio de Almeida Prado<sup>31</sup> a personagem se apresenta no teatro pelo que diz de si mesma, o que faz, e o que dizem dela (PRADO, 2000, p.88) a condução do narrador é estrutura soberana na literatura do romance de ficção. Nestes capítulos, de maneira hábil, nosso narrador-autor *contracena* com Dulcina sem perder a condição literária da narrativa. As transcrições de depoimentos são intercaladas por comentários em que o narrador gradualmente nos encaminha para sua visão mais íntima de Dulcina, nos conduzindo por um retrato da personagem pintado com as tintas da emoção, próxima, porque íntima, distante porque adorada.

Ao fim e ao cabo os capítulos *Brasília* funcionam para o autor como uma grande plataforma de legitimação da personagem. A todas as duras críticas expostas nos capítulos *Os Anos* ao trabalho de Dulcina, seu repertório, seu estilo de interpretação exagerado, se contrapõe a imagem dela desenhada por este que dada a sua participação chegamos a considerar nestes capítulos um autor-narrador-personagem, que a conhece em sua intimidade

---

<sup>31</sup> Do ensaio *A personagem no teatro*, um dos que compõe *A personagem de ficção*.

e testemunha seus encantos pra além de qualquer suspeita. A combinação de intimidade e a veneração promove a possibilidade de identificação do leitor com a atriz que é revelada em sua dimensão privada, mas principalmente, coloca o leitor em posição de identificação com o narrador, admirado diante da potência da personagem, e, junto com ele somos ficamos tomados por uma “emoção profundíssima” diante de Dulcina. A emoção é a tônica da construção literária desta sequência de capítulos, que, ao formarem outro plano narrativo em relação à biografia normativa dada por *Os Anos*, terminam por ressignificar a biografia inteira.

#### 2.4 Dulcina personagem de Viotti

**Dulcina e o teatro de seu tempo** é uma obra estruturada a partir de dois tipos de capítulos de cuja fricção emerge o retrato completo que o biógrafo constrói de sua biografada. Buscamos identificar o processo de construção da biografia com um processo ficcional de construção de personagem para entender a posição do autor diante de Dulcina e os recursos empregados na construção da obra que a fazem ter um caráter particular. Como caminho metodológico optamos por uma inversão: os capítulos que se orientam pela linha do tempo escolhemos analisar sob o viés das temáticas dos conteúdos abordados e os capítulos que se orientam por conteúdos analisamos à partir da sequência de sua disposição na obra. Há, na composição literária deste retrato, nesta escolha de intercalar estes capítulos, uma igualdade entre o “peso” que o autor dá a documentação da vida de Dulcina de Moraes e a narração do próprio processo de biografá-la. Se nos *Os anos* há uma apresentação pública da personagem Dulcina, seus trabalhos, nos capítulos *Brasília* há uma apresentação privada da personagem, o que aproxima o caráter destes capítulos à ficção. Em **Dulcina e o teatro de seu tempo** o contexto projetado pelas orações do texto não é, conforme a conceitualização de Anatol Rosenfeld, onticamente autônomo, ou seja, a escrita do texto faz referência a outro universo, o que imaginamos visualizamos a partir do que lemos, em linhas gerais, é realmente existente, o que excluiria a obra da categoria ficção. Entretanto nesta estrutura de dupla tipificação de capítulos o autor realiza literalmente a construção híbrida como proposta na historiografia por Dosse e na Literatura por Costa Lima. O que acontece no texto faz referência a um universo cuja existência o é, indubitavelmente, para além do texto: Dulcina de Moraes realmente existiu fora das páginas de sua biografia. Deste modo estamos diante de uma obra com indiscutível caráter de História, ou pelo menos, da História do Teatro. Entretanto, outra via definidora da obra que é o caminho construído pelo autor através de seu uso próprio da linguagem, em que nos envolve em sua intimidade com a personagem, levando-nos a nos

apaixonar por Dulcina, e admirá-la junto com ele entre suas glórias e suas pequenas recusas das agruras do real. Nesta obra a ficção *acontece* via linguagem e a caracterização das personagens Dulcina e Viotti, obra e criador, mestra e aprendiz, objeto e sujeito. Toda a catalogação de um período formador do teatro brasileiro, de uma geração que envelhece tentando construir alicerces de um teatro e de uma nova geração que a sucede abalando estes mesmos alicerces ao mesmo tempo em que continua tentando erigi-los é a grande metáfora que emerge desta biografia, e a potência de uma verdade simbólica que a obra visa exprimir, sua verdade total, conforme aprendemos em Bakhtin. Sérgio Viotti é um autor-pesquisador, mas também um narrador-personagem que apresenta a sua Dulcina, histórica e inventada, como alguém que ele admira, que tem como oráculo e mestra, mas também emprega seus esforços como discípulo em apontar-lhe o novo. Embora Viotti construa uma biografia com grande ênfase na carga afetiva de seu texto, que envolva ao leitor como uma obra de construção ficcional, o autor-narrador manifesta sua intenção de marcar terreno no histórico, como documento, como herança, como legado, como pedagogia:

O que eu desejaria, e disse a ela, era poder contar, e deixar contado, coisas que os que estão começando hoje não sabem. E, possivelmente, não viriam a saber nunca que a memória do teatro é fraca, mesmo entre as gentes do teatro. Muito permanece ignorado por puro desinteresse. E as informações nem sempre são fáceis de se encontrar. As que existem, infelizmente, são bem poucas em relação ao que poderia, ao que deveria haver. Creio que é importante deixar tudo isso documentado para os que virão. Como parte de um todo ao qual deve pertencer, de forma indestrutível, a noção do respeito que se deve ter pelo teatro e pela profissão. (VIOTTI, 2000, p.16)

Assim o ciclo do encontro de gerações se conclui. Viotti vai ao encontro de Dulcina para ouvir e depois contar o que é memória e o que é formação. O que recebeu de Dulcina irá devolver “para os que virão”. Quer “contar, e deixar contado”, quer narrar no sentido clássico, quer deixar algo como lição. Mas o autor quer também “deixar tudo isso documentado”, ou seja, referir-se a uma realidade que não pode se perder pela fraqueza da memória. **Dulcina e o teatro de seu tempo** quer contar uma estória e a História, e entre o documento e a criação, entre a vida e a poesia.

### **CAPÍTULO 3 - Discursos de Dulcina: outros discursos da personagem e a mitologia da diva**

Como dito na introdução deste trabalho, ao longo da pesquisa da dissertação e pela ocasião da minha responsabilização pelo acervo mantido na Fundação Brasileira de Teatro, foram descobertos entre os documentos lá guardados, seis manuscritos de Dulcina aqui transcritos e incluídos nos anexos. Ainda que seja um material curto e processual, anotações de Dulcina que serviram de suporte para discursos falados e não publicados, tal material foi escolhido para compor a dissertação. Em um primeiro momento, a escolha se orientou pela intenção de manutenção e registro documental, por uma urgência de preservação histórica: para que tais escritos não se percam com a deterioração do papel em que estão. Pelo mesmo motivo entendi que era preciso publicizar algo que me foi “confiado em segredo”, pelos rumos misteriosos das contingências, e correr contra a deterioração da memória pelo tempo: o que quer que eu tivesse achado da voz de Dulcina era de minha responsabilidade fazer ecoar aos outros.

Chegar no acervo da Fundação Brasileira de Teatro pelas primeiras vezes era reiteradamente impactante, assustador. Um conglomerado indiscriminado de móveis, quadros, papéis, figurinos, adereços, cartazes de peças, fotografias de espetáculos se amontoavam em um camarim nas profundezas da fundação, próximo ao corredor do subsolo utilizado para dar festas (as festas do subsolo tem sido uma importante fonte de renda e de público para há instituição). No entanto ficavam lá, expostos à fumaça boêmia dos cigarros, às baratas, a poeira, habitando o submundo do centro da cidade, todo um passado glorioso do teatro nacional.

Era um espaço fechado a sete chaves, em que pairava a estranha crença entre os funcionários de que, uma vez que não se sabiam as verdadeiras regras da museologia sobre o melhor procedimento de manuseio e conservação de acervo, quanto menos se entrasse no ambiente menos os documentos seriam afetados pela presença humana e, portanto, se deteriorariam menos, incluía-se aí para qualquer espécie de higienização do ambiente. O que aconteceu foi que o espaço acabou por se tornar uma espécie de câmara queijeira, ou vinícola, um espaço escuro, fundo e fechado, abandonado ao seu próprio processo de fermentação entre as baratas, as traças, a poeira a fumaça, os fungos.

Minhas primeiras incursões pelo acervo foram na qualidade exclusiva de pesquisadora, e foi por uma colega de pesquisa que a tomei conhecimento do edital, em que me inscrevi, e que me fez tomar parte no conselho curador da FBT. Uma vez dentro da instituição minha primeira iniciativa foi conseguir me responsabilizar pela, eu ousaria dizer, recuperação do acervo. Acredito que apenas uma ou duas vezes me foi permitido entrar lá sozinha antes de ser conselheira. Mas estes raros momentos eram permeados de uma aura especial de respeito, ninguém ia ali. A atmosfera era insalubre, o ar pouco era pesado. Munida da frágil máscara de papel para nariz e boca, e das luvas cirúrgicas que amarelavam por dentro com o suor nervoso da minha mão, me sentia no interior de um escafandro, mergulhando para contemplar um tesouro provavelmente pesado demais para que eu conseguisse trazê-lo sozinha à superfície. Eram quilos e quilos de décadas do teatro brasileiro, sufocadas, e reluzindo no fundo do oceano.

Tornar-me conselheira foi dar viabilidade para apaziguar a indignação do abandono deste material, patrimônio tombado pelo GDF, segundo o decreto de número 28.518, de sete de dezembro de 2007. Melhorar as condições do acervo configurou-se como um árduo processo de negociação entre os envolvidos, uma batalha contra a precariedade e o preconceito. Empreendemos um processo de orientação de formação sobre conservação e manutenção de diferentes materiais de acervo com museólogos da Secretaria de Cultura do GDF. Este foi o primeiro e fundamental passo para fazer emergir toda a arca do tesouro. Conseguimos realizar um processo de realocação radical do acervo, que pôde, finalmente, “respirar”. Uma sala foi destinada aos quadros e documentos em papel; outra sala aos móveis e fotografias; a sala do conselho exhibe os maleiros da companhia, que ainda guardam selos da viagem a Portugal, (peças de especial beleza que agora podem ser vistas como um monumento da instituição); e, no camarim original, devidamente dedetizado e frequentemente higienizado, com janelas protegidas da luz e da fumaça, dentro dos quase vinte metros de armários, guardam-se os figurinos, dentre eles preciosidades como os figurinos originais de **Dulcina em Chuva e Bodas de Sangue**.

No processo de transformar um acervo que habitava um único cômodo em quatro novos cômodos pode-se entender a real composição do material em papel e discernir a documentação. Destarte, emergindo do meio do caos, aos poucos pudemos identificar as pérolas, como, por exemplo, o quadro de Tixier e a dedicatória manuscrita de Viotti para

Dulcina da primeira parte de sua biografia, que estão entre os anexos. Encontramos também a pasta preta que continha os manuscritos aqui reunidos de Dulcina.

Longe de dizer que o trabalho de preservação e catalogação estão em um processo em franco progresso, pode-se dizer apenas que tiramos o paciente da U.T.I. Há muito o que se fazer e por isso interrompemos a narrativa e aproveitamos o foro, tal qual Viotti, para lançar um apelo de quem quer que possa contribuir com a Fundação neste sentido. O ideal da instituição é chegar a poder erigir no prédio da Fundação, contíguo ao teatro, um museu dedicado à memória de Dulcina de Moraes e do Teatro Brasileiro, onde a maior parte do acervo estivesse exposta à visitação e, se necessário, qualquer parte mais frágil, de conservação mais delicada, não fosse exposto, mas ficasse como material controlado de consulta, restrito à pesquisa. Ainda que o panorama da cultura e do patrimônio esteja desolador em pleno 2019, em que, experimentamos, na ressaca do incêndio do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, o desmonte do ministério da cultura, e de demais instituições públicas de fomento à cultura, por parte do novo governo; haveremos todos de chegar lá.

Se no primeiro momento o impulso era este apaixonado e urgente desejo de recuperar a memória de Dulcina e com isto honrar a memória de toda história do nosso teatro e, por consequência, sonhar com alguma permanência, alguma penetração do teatro do presente no futuro, em um segundo momento estes escritos passaram a ter outro significado. Mais que isso, puderam passar a ter outro significado, pois, superada uma urgência de preservação básica, foi possível deitar a atenção sobre seu conteúdo e, vislumbrar, nestas esparsas notas, outra perspectiva sobre Dulcina de Moraes, outra forma de olhar sobre a personagem. Uma forma dada pelo discurso da própria personagem.

Contudo já havíamos delimitado um claro território, não visávamos outras perspectivas quando do início do trabalho. Objetivávamos, justamente, o encontro com a Dulcina de Moraes que só a autoria de Sérgio Viotti nos pudesse proporcionar. Correríamos o perigo de ampliar o campo de uma dissertação no decurso de sua escrita, quando é sabido que, o caminho mais recomendável é restringir o campo para poder aprofundá-lo? Ora mas, estávamos diante do tesouro tirado do escuro que precisava ser enxergado. E não era qualquer outra perspectiva. Era um material direto da nossa personagem. Escrito por suas mãos, aquelas notas eram quase uma forma de alcançar ao passado e estar em sua companhia. Os valores significantes do objeto: o cheiro do papel velho, a inevitabilidade de supor sua personalidade a partir do formato de sua caligrafia, eu me perguntava: “que personalidade tem

uma pessoa que se expressa através daquela letra?”, os efeitos de um presente de outrora, e da passagem do tempo, materializados no objeto. A tinta de Dulcina era impressão viva de sua gestualidade, que eu houvera, praticamente em segredo, resgatado dos escombros.

Eu não podia abrir mão do tesouro, mas somente entendi como poderia implicar aquele discursos soltos de Dulcina no presente trabalho quando os enxerguei como um contraponto em relação à biografia de Viotti, uma outra possibilidade de caracterização de personagem. Uma possibilidade em certa medida “auto-biográfica” de caracterização de Dulcina, que poderia dar destaque por contraposição ao processo construtivo particular de Viotti.

Estes fósseis, estes indícios de Dulcina que foram encontrados soterrados entre os figurinos, objetos cênicos e fotos de peças, ainda que manuscritos pela própria atriz não são elaborados com a menor intenção de narrar-lhe a própria vida aliás, não surgem nem sequer com a função de escrito, são apenas notas, substratos textuais para falas, trampolins para outras formas de enunciação daquele conteúdo. De modo que se por um lado trazê-los à tona é honrar a memória de Dulcina devo entender também que é um ato de traição tomar por um discurso seu algo que é um rascunho, um crime de interpretação: é julgar o ensaio como espetáculo.

Tendo concluído estas ressalvas ao leitor, passemos aos textos. Todos os seis manuscritos aqui transcritos são anotações para discursos proferidos em ocasiões inaugurais ou de encerramento de eventos ligados à Fundação Brasileira de Teatro e datam de 1956 (lembrando que a F.B.T fora inaugurada no Rio de Janeiro em 1955) a 1981 (data de inauguração da Faculdade de Artes da F.B.T., em Brasília).

São estes seis manuscritos os seguintes:

1- Discurso de encerramento do primeiro ano letivo da Academia Brasileira de Teatro, de 1956.

2-Discurso de encerramento do primeiro FAN- Festival de Amadores Nacionais, em janeiro de 1957.

3-Primeira aula do curso de dramatização para professores, de 1957.

4-Discurso de encerramento do primeiro congresso de ensino de Teatro.

5-Discurso de término de mandato de presidência da FBT 1968.

6-Discurso de Abertura da Faculdade de Artes em Brasília em 1981.

A partir daqui eu sugiro ao leitor que, se tiver a possibilidade, vá aos anexos e leia de um só fôlego os transcritos que aqui serão tratados. Não deixaremos de citar trechos que ilustrem os fatores a serem identificados. Mas se o leitor aceitar a sugestão poderá formular uma impressão própria antes de se permitir compreender a minha.

Feita esta pausa lancemos luz sobre o que anunciamos como outra perspectiva sobre a personagem. É possível notar que, mesmo guardada considerável passagem de tempo entre os fragmentos, suas ideias se repetem, são palavras, crenças, jargões recorrentes nestes textos, que entendemos aqui configurarem um bom combustível para o que mais acima já considerei uma “mitologia” a respeito de Dulcina de Moraes: um enrijecimento da sua imagem como “diva”, que não nos deixa aprofundar suas verdadeiras realizações.

A etimologia da palavra “diva” usada no português geralmente atribuída à grandes atrizes de comportamento glamoroso vem do latim *diva* que significa divina. E o sentido divinatório é evocado pelos seis textos que compõe aqui nossa matéria de análise. Estas anotações para falas trazem grande potencial emotivo e incentivador, são falas para serem ouvidas por muitos e não apenas um interlocutor por vez. Falas genéricas, compreendendo a formação do ator como sagrada, missional e religiosa. Falas, portanto, que flertam com o discurso de pregação. E Dulcina é a voz da pregação, do divino, da *diva*. O Teatro, assim muitas vezes grafado em seus manuscritos com o T maiúsculo, é colocado como transcendente à mortalidade do ser humano. É um ideal que só é atingido se se for digno de tal. Datado de 1956, no manuscrito do discurso de encerramento do primeiro ano letivo da escola da Associação Brasileira de Teatro, ainda no Rio de Janeiro, Dulcina abre sua fala afirmando sua crença na imortalidade do teatro e como sendo a “crença” sua atitude espiritual permanente:

Creio na imortalidade do teatro!

Creio nisso como creio em muitas coisas mais. Aliás, eu creio! É esta a minha atitude espiritual permanente. Mas, ainda que assim não fosse, vocês hoje teriam construído em mim essa crença. Hoje creio também em vocês. “Só alcança um ideal aquele que é digno dele”. E vocês hoje, com essa festa, mostraram-se dignos do ideal que abraçaram.

No dia da inauguração desta academia, foi dito aqui que ela iria abrigar jovens e que estes jovens precisavam trazer, para a carreira que abraçavam, respeito pelos seus valores, e orgulho porque a ela pertenciam.

Que eles não poderiam chegar, sem trazer essa chama interior, essa mística do teatro, e, sobretudo, sem trazer um conceito definido de sua missão de beleza e de humanidade. (Dulcina de Moraes, manuscrito, acervo FBT, num. referencia AD 00700335, 1956)

Este discurso, dirigido aos jovens estudantes da ABT, coloca os próprios estudantes como objeto da fé de Dulcina, uma vez que eles se mostraram em sua formatura, dignos do ideal teatral. Consequentemente, a fé media a relação da diva com seu ofício, de Dulcina com o teatro e também está na mediação da sua relação com os estudantes, para os quais Dulcina “prega”. Dulcina não é somente professora, sua relação não é somente pedagógica, ela *crê* nos estudantes, como *crê* na imortalidade do teatro, como *crê* permanentemente.

São escolhas de palavras que nos levam a um universo de termos pouco realistas, ou por outra, pouco científicos. A atitude de crença permanente afirmada, uma crença que por ser contínua não precisa de fundamentação para existir, gradualmente se enraiza na imagem de Dulcina, como alguém que não precisa da realidade. Alguém do universo do místico, ou dos sonhos. Uma senhora demasiadamente entusiasmada e impulsiva, a Dulcina hiperbólica, caricata até, de pouca credibilidade, uma diva, uma fanática.

“Missão de beleza”, “mística do teatro”, “eu creio! É esta minha atitude espiritual permanente”. Se por um lado a professora convoca seus estudantes para a máxima responsabilização em relação ao seu (sacro) ofício, o teatro, ao ser glorificado como instância superior, acaba por ocupar um lugar que também esvazia sua dimensão material, histórica, política. Dulcina assim se apresenta nestes textos através de uma imagem que pode conduzir ao erro, se a conflitamos com a necessidade de um processo de dignificação da profissão em sua dimensão política trabalhista, na qual ela teve fundamental atuação.

Essa forma de se colocar de Dulcina nos ambienta em um campo que justifica uma ética de abnegação profissional do ator, como no sacerdócio, como no sacrifício. É sabida a origem religiosa/mitológica da figura do ator na Grécia através de Téspis, o primeiro seguidor de Dionísio que em um ditirambo se apresentou como o próprio deus, ou seja, desempenhando o papel de um personagem. O caráter religioso do teatro está presente em seu berço grego e também em muitas outras culturas. Contudo, no contexto contemporâneo, divinizar Dulcina é reduzi-la. Dulcina não foi, pelo menos não somente, uma sacerdotisa da linguagem. Sua trajetória não se restringe à sua entrega devocional ao teatro, cenário de toda sua vida, dos seus antepassados até a sua morte. Dulcina foi uma mulher pioneira, moderna para seu tempo, empreendedora de políticas públicas de cultura em um tempo de pouca penetração real da cultura no pensamento da organização da máquina pública. Esta dimensão da personagem que intentamos valorizar.

Cabe neste momento uma pequena digressão em relação à análise destes (trans)escritos e incluir aqui de modo muito pontual um outro suporte de caracterização da personagem Dulcina. Outra biografia dedicada à sua vida, publicada no ano de 2007 por uma jovem que se formara na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes da FBT, Michelle Bastos, **Dulcina de Moraes: memórias de um teatro brasileiro**. É preciso, antes de mais nada, nos escusarmos com o leitor de não haver mencionado que Dulcina possuía outra biografia. Confesso que evitei ao máximo recorrer a este trabalho, pois, visando elucidar a Dulcina que só Viotti poderia descortinar, não gostaria de incorrer em qualquer operação comparativa entre os dois estudos. A possibilidade me parecia um desvio de nossa opção metodológica. Entretanto, conforme avançamos neste trabalho, e conforme aqui se amadurece as consequências da relação discurso e autor é interessante observar como se estrutura esta outra obra biográfica, construído da perspectiva de uma aluna, já que estamos nos abrindo para outros olhares sobre Dulcina que possam ressaltar a construção particular do autor Viotti.

A biografia de Bastos tem por mérito registrar os “causos” que transmitidos na história oral dos corredores da faculdade. Menos do que construir um trabalho sobre o todo da vida e obra de Dulcina, Bastos constrói um trabalho de capítulos curtos, dedicados a variados temas, como um álbum de histórias curiosas sobre a atriz, com títulos muitas vezes cômicos tais como: *Comigo não!*, *Se trabalho fosse bom não existia salário*, *Deu samba*, outras vezes exaltando a relação de Dulcina com outras personalidades célebres: *Carta do amigo Monteiro Lobato*, *Carta para Paschoal Carlos Magno*, *Conversa com o presidente Figueiredo*, outros ainda que trazem aspectos que discutimos *Fé*, *Brasília mística*, *O Sonho da F.B.T.*

O discurso de Bastos fora até aqui evitado, pois flerta com uma certa jocosidade em relação a imagem que a jovem aluna diante da mestra já envelhecida, mesmo que se acredite um discurso de exaltação da atriz. Quando, por exemplo, no capítulo *Brincando em cima daquilo* a autora nos reproduz a chegada de Dulcina para assistir a um espetáculo de Marília Pêra, de mesmo título do capítulo, em que Dulcina já velha tem dificuldade em achar seu assento (BASTOS, 2007, p.159-160). Não queremos incorrer em uma crítica rasa do trabalho de Bastos, pois que não teremos fôlego para nos determos em outra construção biográfica da personagem. Antes ressaltar que a perspectiva do autor molda a concepção de uma personagem em sua biografia. E se por um lado colocamos esta obra como reprodutora de um certo discurso de Dulcina ao qual nos contrapomos, por outro vale a pena recorrer ao estudo de Bastos para concordar com a nossa visão e lançar mão de seu estudo para evocar um componente bastante positivo da obra, como a recolha de alguns depoimentos que atestam

para a modernidade do trabalho de Dulcina. Bastos dedica, por exemplo, um capítulo a extinção do “ponto”, figura que ficava em um alçapão no palco soprando o texto para o ator que não o tivesse memorizado. No capítulo *Seria eu uma atriz ultrapassada?*, em entrevista concedida a autora, o ator Paulo Autran diz de Dulcina:

A maioria dos espetáculos daquela época obedecia apenas à vaidade do dono da companhia. Em geral ele ficava no centro, bem iluminado, enquanto os outros atores ficavam numa zona de penumbra. O foco do espetáculo era só a atuação do ator ou da atriz principal. Dulcina aboliu isso tudo. Ela tinha uma noção totalmente moderna de espetáculo. A função de Dulcina no teatro brasileiro foi verdadeiramente revolucionária (AUTRAN apud BASTOS, 2007, p.82)

O hibridismo, conceito que nos ajudou quando empregado ao gênero biográfico, parece vestir bem à Dulcina, para quem quer que se disponha a caracterizá-la. Se até aqui pensamos na historização dos conceitos de Literatura ou do gênero biografia talvez possamos estender esta operação para a própria conceitualização da nossa personagem: se diante das novas gerações ela pode assumir uma faceta obsoleta, cômica, ela, ao mesmo tempo, não pode deixar de ser vista como uma atriz que modernizou a linguagem e foi, para seu tempo, revolucionária.

Outra autora que aborda a personagem Dulcina é a teatróloga Maria Silvia Rabetti. Rabetti escreve um artigo intitulado *Subsídios para a História do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre a tradição popular e o projeto moderno*. Nele, motivada pelo intuito de discutir o processo de modernização do teatro brasileiro, a autora define Dulcina como um caso privilegiado para o estudo da atuação porque situado em um período de transição:

(...) o ‘caso Dulcina’ oferece matéria privilegiada para o estudo histórico de 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’. (RABETTI, 1999, p.34.)

É mais uma vez, um retrato de Dulcina que aponta para um hibridismo, Dulcina seria um elo, mas também um vão, entre passado e futuro do teatro brasileiro.

Por fim já que abrimos este espaço, não podemos deixar de mencionar, como recomendação de leitura, o trabalho de Simon Khoury na série **Bastidores**. Primoroso trabalho para a memória do teatro brasileiro a série composta por cerca de vinte e quatro volumes, cada um contendo cerca de três ou quatro longas entrevistas com artistas, principalmente atores de diferentes gerações do nosso teatro. Khoury fora aluno da Fundação ainda no Rio de Janeiro, e aluno de Dulcina. A entrevista guarda intimidade, na obra é possível comparar histórias que também são contadas no livro de Viotti, mas a atmosfera é

completamente outra. Nesta entrevista temos acesso a uma Dulcina impaciente, ferina, e bastante “dona da situação”, em uma intimidade da professora que conversa com um velho discípulo. Olhando para a parafernália da entrevista, as páginas de anotações, gravador, fotógrafa, Dulcina exclama: “Ai, ai, ai, ai, ai, ai, aiiiiiiiiiii. Tudo isso é para mim?”, ao que Khoury a tranquiliza: “Fique tranquila Dulcina são só 62 perguntas...” e ela: “Que irão se transformar em 124, eu conheço essa manobra. Você é um carrasco!” (KHOURY, 2002, p.17), e neste tom transcorrem as 155 páginas de entrevista que se encerram com Dulcina exclamando antes de começar a rir: “(...) ponha-se daqui pra fora!” (KHOURY, 2002, p.172).

A perspectiva de uma aluna da FBT em Brasília, de uma pesquisadora em teatro, e de um aluno de idos tempos que já passara a colega. Três lugares de fala diferentes que edificam outros discursos possíveis de Dulcina. Contudo, encerremos por aqui esta digressão, cientes de que não pudemos deitar os olhos a eles em uma verdadeira análise merecida e tranquilos porque não nos poderíamos simplesmente ignorá-los, deixando a sugestão de leitura. E voltemos, pois, ao assunto do primordial do capítulo, a nossa análise dos manuscritos do acervo.

Em dois discursos aqui transcritos, o primeiro datado de 1956, pela ocasião do encerramento do primeiro ano letivo da escola de Teatro da F.B.T, e o segundo datado de janeiro de 1957, por ocasião do encerramento do primeiro Festival Nacional de Teatro Amador, o FAN, dois discursos que devem ter sido proferidos, portanto, em um intervalo curto de tempo, Dulcina recorre ao mesmo bordão para se dirigir aos jovens atores iniciantes: “Vamos pois seguir esse ideal como devotos; defendê-lo como soldados; adorá-lo como crentes; vivê-lo como iniciados e dignificá-lo como homens!”. No manuscrito do segundo discurso a palavra “ideal” é, inclusive, gravada com I maiúsculo. O “Ideal” a que Dulcina se refere é uma mistura de projeto mais harmônico de mundo com a crença de que o teatro é um meio para se alcançar e se exercer este projeto de comunhão pela beleza que resulta em harmonia. Aqui mais uma vez se reafirma a concepção potente, religiosa, filosófica da linguagem a que Dulcina se dedica e sua persona visionária, fáustica, hiperlativa em que a formação de atores a que ela se propõe vai além da investigação da linguagem e visa um olhar para a responsabilização do ser humano em orientar a sua vida para promover um mundo melhor através de uma união maior. A grandeza do que é divino e o trabalho disciplinado do humano misturam-se na missão teatral: a devoção para com o ideal, a vivência do iniciado em um pólo do sagrado, a defesa bélica e a dignidade no pólo do mundano, do humano.

Hoje, cerca de sessenta e dois anos após ter redigido estes discursos, podemos afirmar que Dulcina foi fiel ao seu “bordão”. Desde a inauguração da Fundação em 1955 sua dedicação era diária e ininterrupta e combinava a extrema disciplina com o extremo entusiasmo. Também datado de 1957 está o único manuscrito de Dulcina aqui transcrito que não é anotação de discurso, é um projeto de aula. Da primeira aula do curso de dramatização para professores. Dulcina abre sua exposição (ou pelo menos o projeto de aula anotado no manuscrito) dizendo: “Estou neste momento vivendo o instante mais emocionante de toda a minha vida. Agradeço a Deus me ter sido permitido colaborar para isso - ver o teatro a serviço da educação.”, e segue:

O teatro cumprindo suas finalidades que são educacionais, até que ele possa voltar a suas origens que foram religiosas.  
Edouard Schu(r)é disse do teatro: Le plus puissant des arts, est sorti de la soif d'un Dieu et du désir de l'homme de remonter a sa source.  
O teatro é a síntese de todas as artes e arte é vibração divina- comunicação do homem com Deus.  
Arte é beleza e equilíbrio e harmonia e harmonia e equilíbrio e beleza é Deus.  
Teatro é pois pra mim: religião.  
Religião e hoje missão.  
E toda missão implica uma imensa responsabilidade.  
E é imensa a minha responsabilidade- fornecer a vocês elementos, conhecimentos que só o teatro pode dar e que adaptados a pedagogia criarão este valioso veículo pedagógico que é a dramatização.  
O professor é um artista pois é um grande e nobre arte esta de modelador de almas.  
Para usar a dramatização no seu plano de aula, ele precisará ser quase um ator.  
Ele precisará conduzir essa aula como o ator conduz o espetáculo.  
Precisa comunicar-se com o aluno usando os recursos que o ator emprega para comunicar-se com o público<sup>32</sup>.

Mais uma vez podemos extrair da fala de Dulcina princípios bastante pragmáticos, princípios utilitários da arte-educação, ao mesmo tempo em que exprime a sua concepção religiosa do teatro, de “comunicação com Deus”, mais até, de identificação absoluta com Deus em uma espécie de silogismo proposto por Dulcina em que o teatro é a síntese de todas as artes e Arte=beleza, equilíbrio e harmonia=Deus, de modo que Teatro=síntese de Deus. Contudo, no que se segue após esta apresentação Dulcina faz uma exposição da aplicação da técnica de atuação ou em suas palavras, do uso da “dramatização” para que o professor conduza a aula tal como um ator conduz um espetáculo, fazendo uso dos mesmos “recursos” de comunicação do ator para com o público, ou seja, o teatro é um recurso de comunicação com Deus e também com os homens e que deve ser usado para o ensino. O trecho citado ainda demonstra que a identificação religiosa que Dulcina estabelece com o teatro ela estabelece com a pedagogia, com o ensino de teatro. Se antes fazer teatro era exercício da

---

<sup>32</sup> Optou-se pela grafia fiel à notação original de Dulcina.

religião “hoje” é também missão. Ensinar o teatro é o novo desafio da profissão de sua fé e por isso mesmo pode ser o ápice emocional da diva, praticamente uma experiência de êxtase religioso.

Ainda que poucos e soltos estes manuscritos que restaram no acervo da FBT acabam por engendrar uma narrativa, por traçar um caminho, uma vez que vamos acompanhando o entusiasmo de Dulcina em ocasiões inaugurais da FBT e suas inúmeras atividades: as aulas, os festivais, congressos e assembleias e encerramos com o discurso de 1981 quando finalmente é inaugurada, não mais a academia de teatro, mas sim a Faculdade de Artes, já com nova sede em Brasília após o longo processo de inaugurações das diferentes atividades da FBT desde 1955, no Rio de Janeiro. A leitura deles nos proporciona uma combinação também híbrida de documentação e especulação analítica das consequências destes discursos. São testemunhos de inícios, de ciclos, de passos de um mesmo imenso projeto de articulação do teatro com a educação em nível nacional. Este pode ser entendido, a princípio, como orientador de um olhar analítico para estes fragmentos encontrados no acervo.

Se colocando deste modo enfaticamente religioso Dulcina acaba por ser uma vítima de si mesma, pois quando porta sua voz para “dar o seu recado” acaba usando esta voz para evocar algo superior e distante de suas realizações concretas. No artigo de Décio de Almeida Prado *A personagem no teatro*, um dos que compõe a obra **A personagem de Ficção** já tratada neste trabalho, Décio afirma que a personagem dispensa a mediação do narrador para se apresentar (PRADO, 2000), podemos estender este pensamento para estes discursos, em que Dulcina, nossa personagem se apresenta sem a mediação de um narrador. Ao contrário do que poderíamos esperar a personagem não se revela melhor ao prescindir desta mediação, ao contrário, ao proferir um discurso seu se apega em suas crenças e não consegue precisar os fatos, evocando seu trabalho em uma dimensão religiosa e pouco pragmática, em uma dimensão mitológica, que contribui para o distanciamento das gerações futuras que pretendem olhar para o teatro e sua historicidade através de uma perspectiva laica e política.

Esta é a Dulcina que encontramos nestas ruínas textuais, uma Dulcina que encerra uma missão de articulação nacional do teatro e da educação e, que, num outro plano, confere a esta missão um estatuto transcendental, místico, divinatório.

Fato curioso que endossa a possibilidade de um entendimento global para estes fragmentos dispersos, estes que, a princípio só se uniam pelo fato de terem sido textos escritos à mão pela atriz, encontrados em caixas soltas, é que ela comece e termine os discursos pela

mesma ideia: de que estaria vivendo o momento mais emocionante de sua vida. Dulcina abre aula dada aos professores em 1957 dizendo “Estou neste momento vivendo o instante mais emocionante de toda a minha vida. Agradeço a Deus ter me sido permitido colaborar para ver isso – ver o teatro a serviço da educação” e quase repete a formulação no discurso de abertura da Faculdade em 1981: “E agora em janeiro de 1981 vou ter – creio que a maior emoção da minha vida – e tenho tido tantas e tão grandes! – abrir as portas da faculdade de artes”: o paroxismo emocional de Dulcina são os momentos em que consegue levar a cabo, realizar sua missão/tarefa de educação o teatro em função da educação a serviço da comunicação entre os homens e com Deus pela via da comunhão e da harmonia através da beleza.

Colocando suas realizações no lugar do *sacro ofício* perdemos a dimensão organizacional e de gestão com que Dulcina teve de lidar ao longo de toda sua vida profissional. Entretanto, ao entrar em contato com a Dulcina revelada por Viotti, nosso olhar se complexifica, e consegue enxergá-la por uma perspectiva que se fricciona com esta forma discursiva como ela se apresenta nestes manuscritos transcritos. Queremos ouvi-la para além do que ela enuncia. Um discurso genérico, porque evocativo de forças, de grandeza, de harmonia de uma atitude de fé, mas também um discurso de timidez, que não quer olhar para o que lhe coube como trabalho e sim colocá-lo como uma realização do próprio teatro como força superior e divina.

O discursos de Dulcina se configuraram pro presente trabalho como um outro discurso sobre a personagem. Um discurso desprovido da distância da alteridade, que, proferido por si mesma, guarda, ironicamente, desvantagem em valorizar o que dela permanece, ao invés disso parecem ser uma espécie de documento do que dela foi superado pelo tempo. Reivindicar uma imagem de Dulcina mais pragmática é também tentar recolocá-la na história. Tirá-la do seu pedestal místico, de um panteão de lendas que, por ser incessível, não pode servir ao presente é tentar inscrever Dulcina na mesma batalha do teatro do presente, na história em curso do seu país, como uma atriz e mulher de teatro que abriu as trilhas dos caminhos por onde hoje assentamos nossas estradas.

---

---

## **CAPÍTULO 4 - A peça: Dulcina me disse – um acerto de contas com o teatro brasileiro**

“Sob a história, a lembrança e o esquecimento. Sob a lembrança e o esquecimento, a vida.  
Mas escrever a vida é uma outra história. Uma história inacabada.”  
(RICOEUR, La mémoire, l’histoire, l’oubli. Seuil, 2000, p.657)

*Dulcina me Disse -um acerto de contas com o teatro brasileiro*

*Peça em prólogo, epílogo e 7 cenas:*

*Prólogo: Quem vem lá?*

*1) O Teatro*

*2) O Sonho*

*3) Brasília*

*4) A Personagem*

*5) A blasfema/ O Sacrifício*

*6) A luta*

*7) O público*

*Epílogo: Através do tempo.*

*Personagens:*

*Atriz*

*atriz*

*ambas devem ser desempenhadas pelo mesmo(a) intérprete.*

*Através da cena e da plateia um vulto em projeção de vídeo aparece e se esvai. O vulto retorna. Corre rápido pelo espaço sem que o possamos enxergar nitidamente. Aos poucos, repetidamente, mais vezes. Do fundo da plateia, caminhando em direção ao palco surge uma mulher. Sente-se perseguida pelo espectro, foge, tenta evitá-lo, esconde-se atrás do maleiro que está sobre o palco. Mas o espectro a persegue e a atinge. No meio do palco de frente para nós a imagem da Atriz vem subindo do chão pelos pés da atriz até as imagens coincidirem completamente no corpo da atriz.*

*A imagem da Atriz apaga-se. Luz sobre a atriz.*

*Atrás dela o baú antigo, um maleiro de transporte de artigos cênicos por navio. Em cada gaveta do maleiro haverá um projetor, à medida que a atriz abre as gavetas imagens voam como os títulos dos capítulos e demais imagens. São sete as gavetas.*

**atriz**

Quem vem lá?

**voz da Atriz em off**

*(a atriz fica de costas, a projeção continua ajustada em seu corpo)* Eu coleciono emoções desde que me lembro de mim. Desde sempre. São riquezas dentro, que uns tem; outros, não. Alguns não poderiam sobreviver sem elas. A grande maioria nem sabe de sobrevivências através de grandes emoções que ficam. Ah, a vida, a busca, a emoção das descobertas! *(Ela segura a xícara de café a meio caminho, no ar como se fosse fazer um brinde.)* Isso que é importante. Foi e continua sendo. Sempre.

**Atriz**

*(fugindo do espectro projetado em seu corpo e conversando com ele)* Ah, então és tu, oh, fantasma, eu sabia que viria para acertar contas comigo. (Evocar todo o passado, as gerações, a história, acertar, abrir meus os olhos para o futuro, me inserir numa tradição, entender onde continuamos, onde rompemos com ela, me libertar, me salvar, me condenar, me agradecer com esta maldição. Porque é que teus restos benditos romperam a mortalha? Hein? Por que razão teu corpo gelado volta agora vestido de aço para nos encher de horror? Aparece, oh, Teatro Brasileiro, aqui na encruzilhada, no meio do redumunho!

*(Por que não me deixou dormir... Dormir, talvez sonhar.)* O que tu queres comigo? Por que é que vieste a mim?

**Atriz**

Se eu conseguisse me definir como mulher...

**atriz**

Faz pausa. Fica à procura de si mesma. A mão acarinha o colo. Ela sempre usa um anel. Um único. Sempre o mesmo.

**Atriz**

Eu quero antes de mais nada sentir. Sentir. E o público que quer me ver quer me ver maior que a vida. Eu sempre quis dar ao público a minha imagem.

Minhas grandes mãos, minha enfática dicção, são parte do retrato.

Eu sei bastante de mim como pessoa, mas há aspectos que eu prefiro ignorar.

Eu sou ampla. AM-PLA

### **atriz**

*(admirada)* Ao fim mesmo que ela saiba e negue, ou não se dê conta disto, ela representa a essência do teatro brasileiro de seu tempo.

### **Atriz**

Se eu pudesse, talvez fosse mais sábia. Mas... mas aí talvez eu já estivesse sabendo demais. Correria o perigo de querer me transformar. Não seria mais eu. E eu gosto de ser eu. Você não gosta de mim como eu sou? Então!

Acho que já comi todo o meu batom.

*Imagens do filme 24 horas de sonho:*

*1: 13' em que um ator pergunta: "afinal, quem é você?" e Dulcina responde: "Ninguém, Roberto, ninguém"*

*1:15':38'' "No outro mundo nós ajustaremos contas"*

### **CENA 1- O Teatro:**

### **atriz**

Então fala tudo que você tem a dizer pra mim e que quer que eu propague? Houve era uma vez um príncipe uma vez, ele conseguiu, desconstruiu todo um castelo de mentiras fazendo uma peça de teatro. Com ela fizeram gritar os espelhos e a verdade se impôs... A verdade... Em nome disso, quanta ciência, religião, política... Sem falar nos corações... Tudo guerra no fim. Posta a verdade aí.

Quer que eu faça uma peça e conte tua verdade? E convença os outros do teu valor, Atriz? Ou do meu? Que posso com isso fazer além do que tu dizes, te conhecer com algum amor e jorrar, pros que acaso quiserem ouvir poderem lembrar do que conhecem, poderem conhecer e amar mais e jorrar? Mas pra isso eu deveria te nomear, te datar? Contar teus feitos? Enumerar as medalhas?

Caguei.

Como se estivesse em cena. Para uma atriz, principalmente, para uma estrela como a que estava ali, bem na minha frente a cortina está sempre aberta. Tudo nela era teatral. A posição do tronco, o gesto demorado da cabeça voltar-se para o lado, os olhos me procurando depois cheios de malícia. Poderia me dizer alguma fala de uma peça. E eu não saberia retrucar.

## **Atriz**

*(Diz isso uma vez, com empáfia e pompa, imitando uma Diva.)*

Caminho orientada pelo sentido quase religioso que tenho do Teatro, fazendo o possível para atingir os pontos mais altos e as fontes de beleza que nunca serão suficientemente exploradas. Não entra neste meu desejo de procurar sempre o melhor qualquer elemento de superestimação do meu próprio valor, mas apenas a convicção de que o artista traz a tarefa de buscar e revelar todas as coisas belas da vida, na missão de aproximar, melhorar e harmonizar os seres. Há simplesmente a declaração sincera de um compromisso a que me sinto obrigada por um imperativo muito interior, muito íntimo, ao qual não desejo fugir.

*(Se ri.)*

## **atriz**

Você quer mesmo que eu diga essas coisas? Mas eu não posso, os tempos são outros, não vê? Aliás, se você me permite, é isto que você tinha de ver, não podia fugir a isso. ..., Sim, eu sei, o seu tempo, as suas limitações, assim é com todo mundo, mas você sabe, é sempre aquilo: não é afinal sobre as escolhas que você tem, mas sobre as escolhas que faz diante das que tem... É inevitável. E o resultado é só a poesia do que fica. De como você ordenou as palavras, os gestos, em sua a beleza e a tomada de posição.

*(Diz desta vez com sinceridade.)*

Caminho orientada pelo sentido quase religioso que tenho do Teatro, fazendo o possível para atingir os pontos mais altos e as fontes de beleza que nunca serão suficientemente exploradas. Não entra neste meu desejo de procurar sempre o melhor, qualquer elemento de superestimação do meu próprio valor, mas apenas a convicção de que o artista traz a tarefa de buscar e revelar todas as coisas belas da vida *(com alguma suave fonte de luz aponta iluminando um a um do público)*, na missão de aproximar, melhorar e harmonizar os seres. Há simplesmente a declaração sincera de um compromisso a que me sinto obrigada por um imperativo muito interior, muito íntimo, ao qual não desejo fugir.

Muito interior, muito íntimo tanto que eu nem gostaria de falar sobre, para não quebrar, mais eis que se tornou imperativo. Às vezes acontece assim na vida, algo se torna imperativo.

Dulcina é uma mulher que vai achando o novo. Diariamente a cada instante.

Todo encontro com Dulcina é impacto. Não importa onde aconteça a força da personalidade que irradia parece tocar-nos o corpo.

E pra quem duvidou de mim, pra quem achou que eu não estaria aqui dizendo isso, pra quem acha que eu mudei, eu digo: Eu não me transformo jamais. Eu me descubro.

*(uma nova gaveta é aberta revelando o título:)*

## CENA 2: O SONHO

### atriz

Dulcina de Moraes na sua mesa de trabalho elabora os planos de ação, as normas, as diretrizes que irão concretizar os sonhos da nossa gente de ribalta. Sua obra ficará marcada para sempre e plateias futuras lhe renderão homenagens como atriz e como grande batalhadora do teatro. No cargo de presidente da Associação Brasileira de Teatro, Dulcina estava nervosa no dia da entrevista coletiva na ABT. Trêmula mesmo. Suas primeiras palavras: “Como eu invejo esses vinte e quatro anos de prática... Referia-se aos festejos da passagem de mais um aniversário de fulano de tal na chefia da casa dos jornalistas. E prosseguiu: “Meus amigos, o dia de hoje é festivo por estarmos todos reunidos nesta sala com os olhos voltados para o engrandecimento do teatro de nossa terra. Peço, antes de mais nada, a compreensão dos presentes e a divulgação e todo carinho pelo assunto que por tanto tempo me absorveu; principal objetivo desta conversa: o lançamento da Associação Brasileira de Teatro.

UMA DULCINA DIFERENTE Quem teve a oportunidade de avistar-se com a grande atriz nessas últimas semanas que precederam à data da entrevista coletiva, quem conversou com Dulcina pelo menos cinco minutos, quem viu a criadora de tantas personagens famosas acordando cedo, marcando entrevistas, movimentando a crítica, telefonando, escrevendo, comparecendo — ficou ansioso em saber o motivo de tamanha lufa-lufa. Ela, Dulcina de Moraes, que sempre fora artista das mais discretas, que, sabendo o prestígio do seu trabalho entre o público, evitava grandes publicidades em torno ao seu nome, chegando mesmo a pedir aos amigos que lhe poupassem as entrevistas, as visitas burocráticas, as homenagens em noites de *première* — de tempos para cá, encontrava-se transformado e inteiramente outra. O motivo? — Todos queriam saber. Dulcina, entretanto, soube guardar segredo. E quando o dia marcado chegou, antes mesmo da entrevista ser iniciada por fulano de tal, grande parte dos espectadores já se diziam conhecedores do assunto, e, até, faziam número entre os fundadores da associação. OS IDEAIS DA A.B.T. A instituição ora criada, visa, acima de tudo, o bem da classe teatral e do teatro, respeitando o artista de ontem, prestigiando, amparando o elemento de hoje e educando o de amanhã, em colaboração com as entidades já existentes para esse fim. Difere da Casa dos Artistas, entre outras coisas, em congregar não só os profissionais, como todas as famílias de jovens amadores, a crítica especializada e até mesmo, o público.

### atriz

“Eu não sei como vou fazer”- ela disse. “Você sabe que eu não tenho um único tostão para levar o projeto adiante. Mas vai dar tudo certo.” Nos falamos longamente por telefone. Ela me parecia cansada, desanimada mesmo. Aí, bruscamente, como se uma luz interior a iluminasse, perguntou, entusiasmada: “Vamos para Brasília, fazer a Fundação lá? Você vem comigo? Faremos um trabalho maravilhoso!”

Du, sempre correndo, passou o dia ontem conosco. Os planos de Brasília são de uma grandiosidade tamanha que ela mesma treme só de pensar. Assumir uma tarefa que a sua imensa fé fará levar em frente, e ao cabo. Não sabe nada ainda dos caminhos. Muito menos dos financiamentos. Mas tudo vai acontecer, ela sabe que vai.

E saiu como um bólido, cheia daquela inesgotável energia. Me fez lembrar o que o Sardou dizia sobre a Sarah Bernhardt: “Se há algo mais notável do que ver Sarah representar, é ver Sarah *Viver!*”

*(uma nova gaveta é aberta revelando o título:)*

### **CENA 3 - BRASÍLIA**

#### **atriz**

E então alguma coisa nós temos em comum, Atriz, e esta coisa é uma terra. Somos forasteiras da mesma terra vermelha, de abismos horizontais. E trazidas como que pelos ventos de algo maior que nós como se eu realmente acreditasse, como você acredita, que pode haver tal coisa de haver algo além. Se há algo além ele lá está. Além em termos universais é uma contradição em si. Além não há.

Mas Brasília nossa roça goiana cerrado, vazia, que desafia minha teoria. Em Brasília não há o aqui. Tudo aqui está além.

E eu fico pensando, o que me fez vir? Porque querer te conhecer? Por que olhar teus álbuns, ler teu livro, imitar teu sorriso? Pra que guardar, pra que contar teus segredos?

Fala, comigo, teatro brasileiro, que é que eu posso fazer por você?

#### **Atriz**

Eu amo Brasília. A-mo. Quando volto pro Rio me sinto tão...tão... *(Procura a palavra. Procura A boca fica entreaberta. A testa se franze. Leva a mão direita aos cabelos, ajeita o que não precisa ser ajeitado. Uma preocupação. Quase dor.)* Tão perdida. Tão fora de casa. Eu sinto falta dessas larguezas. Desta amplitude. O Rio não era assim. Ficou sufocante. Aqui, eu respiro! *(E se enche de ar. Expira com prazer.)* Eu me sinto tão bem aqui! Eu me sinto livre! *(Bate na nascente do pescoço com a mão espalmada. Golpes apressados, curtos, firmes. Hábito muito seu.)* Eu coleciono emoções desde que me lembro de mim. Desde sempre. São riquezas dentro, que uns tem; outros, não. Alguns não poderiam sobreviver sem elas. A grande maioria nem sabe de sobrevivências através de grandes emoções que ficam

#### **atriz**

Sinto de novo o amor que une a mulher a cidade. Quero saber como é morar em Brasília. Ela se volta, abre os braços, espera, cruza as mãos sobre os seios.

#### **Atriz**

É viver. Viver bem. Em paz. Feliz. Alegre. Eu não sinto a menor serenidade aqui. Muito ao contrário! Pode haver calma ao meu redor, mas eu me agito muito. A Fundação Brasileira de Teatro é um torvelinho. É o eixo do meu ritmo de vida eu gravito ao redor dela. Acordo lá pela uma hora. Vou para a Fundação e fico até tarde. A FBT é muito absorvente. Muito. Mas

eu vibro com tudo aquilo, porque é a realização de um ideal. Acho que é por isso que eu me sinto imensamente feliz. Por ter podido realizar este ideal. Eu me dou conta de que é uma forma de merecimento. Eu quis e consegui. Sei que é uma coisa maravilhosa. Não acontece com todas as pessoas. E eu sou grata por isso. Depois eu continuo no teatro. Eu sou, sempre fui, serei até o último momento, uma mulher de teatro. O teatro é a minha casa. O meu habitat. O meu oxigênio. Neste apartamento eu apenas como alguma coisa, leio, durmo, me preparo para sair. Porque a minha verdadeira casa é a Fundação. E lá eu continuo vivendo no teatro. O prazer que a Fundação me dá é através do teatro. Porque as aulas são teatro. É estar fazendo, trabalhando, criando em termos de teatro. Ensinar é estar no teatro. E eu estou contribuindo, como tantas outras pessoas, para distribuir conhecimento, a noção da responsabilidade do teatro. O prazer do teatro. Estou dando a eles um ensinamento que vai possibilitar, eu estou certa, tenho certeza absoluta disso, que vai possibilitar a eles serem mais felizes como seres humanos. Você sabe o que é sentir que se está distribuindo alguma forma de felicidade pra essa juventude de hoje? Eles são tão cheios de problemas, de angústias, de perguntas sem respostas. *(a atriz aponta ironicamente para si mesma)* O mundo em que eles estão vivendo é tão exigente, tão implacável. Eu gostaria que eles sentissem que as artes, sobretudo o teatro, além de ser uma atividade profissional, devem e podem ser uma fonte de alegria, de realização pessoal, plena. Consequentemente, de felicidade. É isso que estou tentando comunicar a essa juventude.

E esta cidade, mais do que qualquer outra, precisa de alguém que tenha esta preocupação. Aqui está tudo sendo feito. Ainda. E eles vão continuar fazendo depois de mim.

Eu senti que havia tanta força aqui! Tanta! Enfim, tanto que criar, que realizar! Era um mundo que estava começando. Foi o que eu senti: vontade de estar ali, poder começar com ele. Não recomeçar. Começar. *(Suspira fundo.)* Quando me volto para esta paisagem tenho a sensação de estar plantadinha no topo do mundo. E quando me descobri aqui disse ao Odilon: Seria tão bom vir pra cá. Crescer junto com esta cidade! Brasília me causou uma impressão muito funda. Muito forte, muito forte, mesmo. Acho que foi um caso de amor à primeira vista. Numa época em que não havia muita coisa para amar. E eu voltei para Copacabana com a sensação de que tudo que eu podia fazer no Rio já havia sido feito.

### **atriz**

Eu a olhei, luminosa, colorida, cheia de uma vitalidade que contraria todas as lógicas. Àgil, elegante, um corpo bem talhado. Impossível que, dentro de duas semanas, fosse fazer 79 anos. Por mais que eu soubesse, não acreditava.

Eis que chega a Atriz. Traz seu próprio tapete vermelho. Ela o estende e entra majestosa, olha a todos com satisfação. Por trás dos óculos a velha senhora deixa transparecer claramente que espera uma homenagem. Os professores vão dizendo, blá, blá blá. Agressivamente, são exigências da greve. A Atriz de óculos, cegada pelo otimismo e rancor grita:

### **Atriz**

O que vocês precisam entender é que eu não tenho di-nhei-rrrrro!!! (pausa) Mas Monsieur Marcel Marceau oferece bolsa para meus alunos na França! Marcel Marceau! Fran-ça! Eu posso não ter como pagar vocês, mas meu prestígio ninguém tira!

### **atriz**

A Atriz joga cabelos e a echarpe para trás esperando o aplauso que não vem. Ela olha. Nada, uma nuvem toma conta de seus pensamentos. O corvo de Poe recorda da janela

Never more, never more.

O coro se afasta, deixada sozinha, A Atriz recorre ao apoio de sua ama, jovem pesquisadora de um tempo futuro, que a estuda após sua morte.

### **Atriz**

Ai, de mim, desventurada e mísera. Eu sou Dulcina de Moraes, rainha deposta do teatro brasileiro. Filha de Conchita e Átila, desposi Odilon, todos da nobre linhagem de pobres atores mambembes brasileiros. Pois, nesta pátria, todos nós atores somos mambembes e o subdesenvolvimento não é uma etapa, mas uma condição. Nunca tive a consciência de mim mesma que vou demonstrar agora. Não pude. Filha do meu tempo que sou e filhos de seu tempo que foram meus interlocutores após cerca de metade da minha vida, fui relegada ao passado quando eu ainda era presente e assim estou até hoje. Estou à beira da morte, pobre esquecida e destronada. Meus filhos não mais prestam honras a mim. Hoje morta vejo a cegueira de toda a minha vida. Só o que tive foi um imenso otimismo oriundo da minha absoluta paixão ao teatro. Pobre de mim que não soube entender. Negociei com traidores da pátria, não acompanhei a transformação do meu tempo que agora pesa sobre mim. Toda a minha recusa em qualquer senso prático que levou à minha ruína financeira e ideológica eu compensei com absoluta disciplina de soldado que acabou por me reduzir a um general. Disciplina, disciplina no sonho, um sonho que foi tão grande quanto o tamanho de sua queda. Tudo que ganhei, tudo que construí em meu reinado, todo prestígio, todo dinheiro, todo louro foi entregue à construção do sonho “Fundação Brasileira de Teatro” que hoje jaz entregue aos abutres sem direito a enterro como Polínces e os deuses não estão felizes. Negociei com inimigos da arte na crença de que a arte pudesse ser maior. Não entendi o novo, comprometida que estava com a minha linhagem e com minha possibilidade de compreensão. Eu estava cega. Eu estava alienada. Ó infortúnio vil.

### **atriz**

O mensageiro entra correndo, Dulcina sai, ele se dirige a ama:

Ó menina desavisada, o que você anda fazendo, já se sabe no povoado que há uma caixa de pandora sendo aberta e os herdeiros de Dulcina estão com os Deuses que foram desagradados.

Eu lhe rogo, repense onde vai se meter. Mas se você insiste eis o que eu lhe advirto: se você quer revolver a memória de Dulcina vá, mas vá armada.

### **Atriz**

Ah, a vida a busca, a emoção das descobertas! (*Ela segurou a xícara a meio caminho, no ar como se fosse fazer um brinde.*) Isso que é importante. Foi e continua sendo. Sempre.

## **CENA 4 - A PERSONAGEM**

### **atriz**

Então vamos a ti. Ensina-me o que é preciso saber sobre a personagem. Elucida-me, eu preciso fazer você? Eu preciso caracterizá-la? Como eu vou conseguir te imitar? Este é o melhor a fazer? Afinal, ninguém veio aqui pra me ver. Embora eu me pergunte se vieram para ver você também, esta você que só eu posso fazer de você, você, tão enredada em mim que veio e me convenceu de que eu teria de falar de você e as suas coisas de teatro e de paixão que eu me pergunto se servem para o mundo ou se interessam alguém além de eu e você.

### **Atriz**

Todas as personagens que eu fiz, eu só me preocupava com uma coisa em relação a elas: SABER. Se eu não soubesse não poderia interpretá-las. E precisava gostar de todas elas, mais até: amar. Não se pode interpretar uma personagem que não se ama. Como na vida. Sempre gostamos mais daquilo que vamos compreendendo mais e mais. Eu sou assim. Você não? Acho que só desse jeito podemos chegar ao amor. As personagens precisam dessa compreensão amorosa. De qualquer maneira eu –bem– eu nunca consegui decorar antes dos ensaios. Aprendia por uma forma de – absorção? Mais rápida ou mais lenta, conforme o tempo de ensaio que tivéssemos.

Um ator cria seu papel através da imaginação, do instinto e da sensibilidade. E técnica também, claro. Mas isso só acontece muito depois. Quando tudo se encaixa, flui. Quando todas as fusões já aconteceram foi porque houve auxílio técnico, ordenando tudo. Impossível começar com técnica e partir daí. Para mim im-pos-sí-vel. Além do mais sou intuitiva. Eu preciso sentir. A emoção vem sempre em primeiro lugar. E quando estou em cena as teorias não tem nenhum valor.

Representar é outra coisa. É um momento mágico. Podemos discutir todas as teorias aqui, na sala. Durante os ensaios. Num jantar. No palco, só é preciso uma coisa: representar!

Sim, meu querida, técnica é preciso. Conscientemente ou não, o ator tem de se apoderar dela, fazer dela parte dele mesmo. E depois que ele tiver certeza que sabe como manipular todas as suas emoções, pode pegar a técnica e esquecer que existe. Talvez haja atores que não o consigam. No fim, tudo é extremamente pessoal. Cada ator tem seu método de trabalho. Cada

qual se sente mais à vontade caminhando pela estrada que acredita ser a mais confortável, ou mais segura. A não ser que se trate de um grupo de trabalho com uma só orientação. Grupos dirigidos por um diretor que os ensine e comande-os a trabalhar de uma determinada forma... Isso existe hoje? Duvido. A não ser em grupos experimentais, ou semi experimentais, isolados. No teatro comercial, não.

(...)

É com a utilização do corpo inteiro, e da emoção que nos comanda a agir, que tudo parece se encaixar. E encaixa. Um papel não pode ser “pensado” e realizado depois. Pensado, sim, mas é preciso ser realizado em termos de ação. É caminhando, movendo o corpo, atento às ações e às reações, usando a voz, gestos essenciais —é assim que o jogo de construir se faz. Por mais precisa que seja a nossa concepção intelectual do personagem, é em termos de emoção e de ação que ele se define. Tem de se entregar. Tem de se dar. Com amor. Com muito amor.

Vou te contar uma coisa. Sabe que eu só fui realmente descobrir a Janet Spence em pleno palco, em Buenos Aires? E olhe que eu já tinha feito a peça no Rio. Estava erradíssima e não tinha me dado conta. Pois eu estava fazendo a peça em Buenos Aires e, de repente, me ouvi dizendo pra mim:

Mas Dulcina, minha querida, é assim que a Janet Spence é! Você estava enganada esse tempo todo!

Mas o importante é que eu tinha percebido. E a descoberta me deu um prazer novo. Retrabalhar. Um prazer enorme.

Claro que a gente vai descobrindo as pequenezas depois da estreia. A estreia é apenas um começo. Pequenas coisas vão mudando. Se afirmando. Reafirmando. O todo continua igual. Tudo se passa imperceptivelmente. E esperamos que, quando mudem, sempre mudem pra melhor é claro. E esta procura não acaba. Vai seguindo conosco. E quando encontramos alguma coisa, é incorporada. Às vezes brota do inesperado. É um processo estranho. Mágico.

Uma vez descobri uma delas no camarim, na noite de estreia.

**atriz**

E sobre a efemeridade das personagens?

**Atriz**

Eu descobri que é muito melhor estar aqui do que estar na realidade.

**atriz**

Atriz, a gente não está na realidade?

Permitam me descrever um dos maiores fracassos desta grande Atriz de quem por feito maravilhoso, além de ter sido uma imensa Diva ter sido uma imensa fracassada. Poucos na História gozam desta maravilhosa contradição com Dulcina de Moraes goza. Vejam bem, um

glorioso fracasso de Dulcina foi o cinema. O título o plot, maravilhoso, 24 horas de sonhos: uma mulher viciada em tentativas de suicídio vive as últimas 24 horas de sonho a convite de um taxista, antes de realizar a tentativa derradeira com sucesso. Dulcina foi acusada de exagerar, no cinema, porque no cinema atriz que é atriz não exagera. Então deixa eu mostrar pra vocês como Dulcina logo na primeira cena do filme e vocês me dizem se ela estava exagerando:

Cristo Redentor. De costas. De frente. Enquadramento moderno meio de lado. Aparece Dulcina... Os braços abertos tipo o Cristo (inicia a pantomima de imitação de Dulcina), discreta. Close na Dulcina. Na mureta do corcovado Dulcina olha par baixo vista de contra plongeé. Seus olhos se arregalam assim. (imita). Eu nem consigo fazer igual, gente, mulher, primeira coisa que tu faz pra lente é abrir o olho assim gente (repete). Daí ela deixa um bilhete na mureta. Pega um cotoco de lápis ainda faz um detalhe no bilhete, bilhete de suicídio, claro. Daí, ela pega o lápis e joga lá embaixo pra testar o movimento. Assiste ele cair assim, ó, juro. Faz que não com a cabeça e vai testar outro lugar pra se jogar. Daí primeiro tenta subir por um lugar desse jeito (imita construindo a mureta com as gavetas do maleiro subindo de um modo bastante demonstrativo), desiste e acaba subindo no outro lugar desse jeito. Desse jeito. Em cima dum saltinho plataforma anabela desta largura (mostra os quatro dedos unidos na horizontal) e então de novo, plano dela de braços abertos com o Cristo Redentor atrás. (pausa, atriz arregala os olhos) Exagero? Pfffff...

### **Atriz**

Como você sabe eu nunca tomei conhecimento do lado financeiro da companhia. Se não havia dinheiro, O Odilon às vezes nem me dizia. Ele chegou a vender terras em Minas para equilibrar as nossas contas, e fez isso mais de uma vez. Ou eu podia vender alguma jóia. Você se lembra de me ver usando uma placa de brilhantes, deste tamanho! Numa das cenas do filme do Chianca? Nós perdemos tudo o que aplicamos na fita –era muito dinheiro- eu não me lembro quanto, mas era bastante- e o Odilon me disse que nós íamos ter que vender a minha placa. Eu abri a caixa de jóias e disse pra ele vender tudo o que precisasse. Eu gostava de jóias (hoje nem penso mais nisso), mas gostava mais do meu teatro. Não ia ficar presa a elas, me lamentando. Não. Se foram embora por causa do teatro podia ter uma causa melhor? Eu nunca soube das finanças. Ah, como eu precisava do Odilon! (projeção do “holograma” de Odilon) Ele tinha as respostas. Ele sabia de tudo. Tratava de tudo. Muito calmo, falando baixinho, sabia e cuidava de tudo. Eu nunca soube nem quanto dava a bilheteria. Se ia bem era evidente, porque eu via o teatro apinhado. Se não ia bem, ele não comentava. E eu não perguntava. Já estava muito ocupada com a próxima produção.

### **atriz**

se fosse eu falando dele eu diria (dizendo com malícia): Ah, como eu precisava do Odilon! (projeção do “holograma” de Odilon) Ele tinha as respostas. Ele sabia de tudo. Tratava de tudo. Muito calmo, falando baixinho, sabia e cuidava de tudo.

## Atriz

A verdade é que pra mim gostar-gostar não significa muita coisa. Eu não “gosto” das coisas. Eu AMO aquilo de que gosto. Pode parecer demais, mas é a pura verdade”

Acho que é porque eu não sou uma pessoa técnica. Eu sou emotiva. A técnica pode ajudar a gente a continuar fazendo. Mas não é ela que nos faz fazer. A mim, não é. Comigo é o que está escondido aqui dentro. E jorra.

## CENA 5 - A BLASFEMA.O SACRIFÍCIO

### atriz

Então, tu cruzas o oceano, te oferece em sacrifícios, encara o leão, enfrenta o tigre, sobe as montanhas, abandona tua casa, deixa os teus a esperarem, tudo em nome de ti, oh, Teatro, esta coisa que nos une, que nos coloca em algum momento, que tem alguma força para fazer este momento ser mais intenso que outro, para haver mais laço, acontecer a mágica.

Mas não há graal, não há pote de ouro e, se me falares dos processos, ok, o processo. Eles afinal me ocupam a vida, mas, caminhante, o caminho estava pedregoso e tu ias descalça. Des-cal-ça. Porque se você guiasse de chinelo a polícia podia te parar. Brincadeira. Eu não guio. Nem ela. Como é que nos restaria outra opção senão remar? Navegar é...

Me empresta um vestido? *(da gaveta aberta são projetados vestidos, chapéus, luvas, que se espalham no ambiente, são imagens dos figurinos de Dulcina de Moraes que realmente se encontram no acervo da FBT, ao som da trilha os vestidos que se espalham pelo espaço vão sendo aos poucos projetados sobre o corpo da atriz que adapta suas posturas para se encaixar nas imagens dos figurinos como se os vestisse, enquanto veste, fala)* Deixa eu ser assim, bonita como você? Sempre só fiz teatro de roupa preta. Roupa de guerra preta. Eu nunca fiz teatro de batom. *(tira um batom da gaveta desenha uma boca como a de Dulcina)* A única vez que me deixaram passar batom em cena três mulheres me borravam toda com ele como se fosse um ataque, *(vai passando por toda a face)* como se fossem me deixar feia com ele... *(inteira vermelha)* Mas eu ficava linda, só de raiva, só pra deixar elas com raiva e elas diziam que estava errado o que eu estava fazendo, mas eu sabia que estava certo porque eu tinha de deixar elas com raiva. Isso estava certo. Mas elas me deixavam com raiva antes e isso estava errado, porque eu não podia sentir raiva delas.

Enfim, me empresta um? Só um pouquinho? Pensa bem... É pra mim, eu que fico aqui tirando as baratas de teus vestidos com a unha enquanto deixo em minha casa crescerem as ervas daninhas as cobras e os lagartos.

E teve aquela vez em que meu amigo conseguiu achar que eu usava a cena pra bater nele. Bater nele, imagine! Como se fosse possível acontecer isso, como se a gente não soubesse que estando em cena somente conseguimos bater, -e isto ainda é algo raro, desejável até-, no público, todo o resto é puro acidente e cena.

E por fim teve o dia em que eu invoquei as profundezas, o dia em que aquele velho achou que tinha sido roubado em suas avarentas moedas. Ora, meu irmão, isto aqui é uma peça, não é teu cofre, tua sala de jantar! Aí foi realmente uma revolta contra Apolo e Dionísio. Batia no palco, sim. A peça havia acabado e eu batia no palco como Xerxes açoitava o mar. (*a atriz açoita com chicote imaginário sobre projeções de água do mar sobre o palco*) Eu e o palco. Nos engalfinhando. E eu levando caldos. Afogada de areia e palco. Inútil. Fraca. E depois voltar pra casa sozinha no metrô vazio. Sem público, sem mitologia.

(e como sempre acontece, o pioneiro começa sozinho, parte da labareda de uma ideia e, por mais que haja os que o acompanham no caminho, ele termina, invariavelmente, só.)

E as incontáveis dores, (*vai passando lenços na face, tirando o batom vermelho, jogando os lenços no chão que vão formando um pequeno entulho*) a escassez, os sonhos desfeitos nas periferias que adentramos, ascendendo sonhos, que, sinceramente, Atriz...

Eu pergunto a você, que me fala em fé, que me fala em missão, que me fala em compromisso íntimo, se você não fraquejou como Jó, quando depois de tudo conseguir e desmoronar, quando te censuraram, quando misteriosamente teu teatro pegou fogo, quando o dinheiro acabou, e depois quando o dinheiro acabou de novo e de novo e todos vieram até você e te acusaram de pegar dinheiro público, de ser velha, de não ser o Nelson Rodrigues, de falar en-fat-ti-ca-men-te e de prolongaaar afetadamente as vogais, enfim, de ser você demais, você não quis desistir?

Eu sei que quis. Eu sei que este torvelinho esta energia este vermelho todo na sua boca, essa obsessão por cinturinha dos 18 aos 80 anos, eu sei que você tem ME-DO. Uma vez você me disse depressão jamais JA-MAIS, com esta superioridade dos que cumprem com tudo a que se propõe. Sem saber, Dulcina, sem saber. Pois personagem a gente tem de saber para amar, não é isso? E te convido a perceber como que as trevas se apoderam de nós nestes tempos, a que tipo de sensibilidade isto toca e que tipo de conhecimento permite esta compreensão das coisas. Eu também cumpro tarefas, Atriz, eu também tenho garra, tenho imaginação... Mas por acaso meus tempos são mesmo menos comédia boulevard, hoje só rimos por absurdo, ironia ou perversidão.

E se sente sozinha. Se tem algo que o teatro me ensinou é que você se sente sozinha. E como você precisa esconder isso de você mesma pra continuar a ser uma locomotiva dos anos quarenta eu, como uma escorregadia cobra i phone não tenho medo de improdutividade e solidão. Ganhei. O mundo é ruim.

E também a precariedade, o subdesenvolvimento. E eles não se importarem com a cultura, pra que a porra da cultura?

Existe uma grande necessidade de profissionalizar o artista brasileiro. Em arte não há milagre e não podemos confundir conhecimento com habilidade. Artista não é vigarista.

Atriz, você lhes dá amor e eles só conseguem enxergar a eles mesmos. E como não há diferença nenhuma entre os homens eu devo ser assim também. Que fracasso.

## **Atriz**

E que se pode fazer? Viver é preciso.

### **atriz**

Agora sei, percebi que no nosso trabalho - e tanto faz estar no palco como escrever - o que é importante não é ter êxito, nem tão pouco glória, nem nada do que eu sonhava - o que é importante é conseguir aguentar. Saber levar a cruz, e ter fé. Eu tenho fé, e assim não me dói tanto. Quando penso na minha vocação, já não tenho medo da vida.

Então veio tu e ensinaste a todos que o sentido era do sacrifício. Disseste a todos que sacrificassem seus filhos na montanha, que andassem descalços a conversar com os passarinhos, que fizessem jejum, atravessassem o deserto, o caralho, o canal da mancha a nado, o triângulo das bermudas, que fossem traídos, que foi golpe!, que ensaiassem no carnaval.

Mas você também me atraiu porque você trouxe a mensagem da dignidade... Esse lance de descanso semanal, carteira assinada, formação. Isso... me seduz em você... é, isso te dá uma bossa, uma aura... Afinal... talvez você não seja assim tão *detraqué*, talvez haja algo assim no seu aplomb, cheio de oomph, que só o elã de um galã... Talvez você não seja tão velha e tenha conseguido olhar para o futuro.

Mas... Também tem uma coisa em você, que eu não sei. Eu não compartilho... É uma teimosia, mas mulher, tu é de uma teimosia... Isto pra onde você não quer olhar, Dulcina eu vejo em você, você não quer olhar. Pra si mesma? Para o mundo?

Conhecer a sua escuridão é a melhor forma de se conhecer as trevas dos outros, disse o facebook, mas conhecer as trevas dos outros também é uma boa maneira de conhecer-te a ti mesmo, não é? Mesmo? Atriz?

## **Atriz**

Naquele tempo não havia companhias que ocupassem teatro deles mesmos. Odilon e eu conseguimos, depois, comprar o Regina. Éramos os únicos, acredito. O teatro europeu era dominado pelos grandes diretores, cada qual com casa própria. Lideravam companhias que não eram, de jeito nenhum, itinerantes. Muito diferentes de nós. Aqui, na falta de empresários, e o problema continua, temos atores-empresários. O teatro era nosso ganha pão e se até o Fróes precisava viajar, e ele era considerado um ator-empresário rico no quadro nacional!, que dirá de nós, pobres- coitados! Era acabar a temporada no Rio e lá íamos nós, regularmente, para São Paulo, íamos ao sul e, era raro, quando possível, para o Nordeste.

Eu sempre digo que eu, Dulcina a atriz, a mulher, eu tive muita, mas muita sorte mesmo de ter o Odilon, que dividia o trabalho comigo. Mas a gente trabalhava sem parar. O Molière devia trabalhar tanto quanto nós! Vai ver, mais. Decorar cada novo papel, dirigir os colegas. Ler e

ler e ler aqueles textos de madrugada, ai! Garantir os direitos das peças. Discutir condições de trabalho com o autor, com o tradutor, até com a censura (às vezes eles cismavam!) e enfrentar o público depois de uma semana de ensaios, se tanto! Você não pode fazer idéia do que era. De como era. Quando eu penso, eu mal acredito. Ninguém mais tem de enfrentar isso. Tudo mudou. As condições são muito diferentes.

## **CENA 6 - A LUTA**

### **atriz**

A assinatura, pelo excelentíssimo Senhor Presidente da República, de mensagem, encaminhando ao congresso Nacional projeto de lei dispendo sobre o exercício profissional dos integrantes das categorias de artistas e técnicos de espetáculos de diversões, representa o alcance das aspirações dessas classes que, há longos anos, pretende ver regulamentadas as profissões que compõe o extenso rol das atividades específicas em que se desdobram as categorias genericamente cognominadas de artistas e técnicos em espetáculos de diversões.

Remonta ao ano de 1928 a primeira tentativa governamental de disciplinamento da matéria, através do decreto legislativo n. 5492, de 16 de Julho daquele ano.

Em 1947, vem a lei n 101, de 17 de Setembro, fazendo subordinar ao então Ministério do trabalho, Indústria e comércio, o registro dos contratos dos trabalhadores de teatro, cinema, rádio, circo e de quaisquer casas de espetáculos e diversões públicas.

Todo enunciado legal já deixava antever da necessidade de regulamentar-se a profissão de artistas e seus similares manifestando-se, em 1958, uma crescente demanda de pedidos junto ao então Ministério do trabalho.

Assim cria-se o primeiro grupo de trabalho, pela portaria número 127-A, de 28 de Junho de 1958, com a finalidade de estudar as condições de trabalho dos artistas de teatro, rádio, televisão e circo, bem como dos trabalhadores auxiliares dessas categorias profissionais e elaborar anteprojecto dos atos necessários à sua regulamentação.

Do rol de representantes dos artistas e técnicos, nesse grupo, cumpre registrar a presença de Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo, representando a Fundação Brasileira de Teatro, Delorges Caminha e Fred Vilar, como representantes do Sindicato dos atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro; Armando Assis Pacheco E Newton Paiva representando os artistas circenses; Sebastião Bernardes da Silva Prata e Oscar Tereza Dias, representantes dos artistas de cinema, e Geraldo Mateus e Fernando Torres, como representantes dos empresários

Em 1965, através da lei número 4.641, de 27 de Maio, foram definidas algumas categorias profissionais, para cujo desempenho se exigia formação em cursos de nível superior e médio, aprovados pelo Ministério da Educação e da Cultura. Essas primeiras profissões

regulamentadas, em número de sete, foram as Diretor de Teatro, Cenógrafo, Professor de Arte Dramática; Ator; Contra-Regra; Cenotécnico e Sonoplasta.

Essa situação não elidiu, contudo, a necessidade de se regulamentar a profissão, ao contrário, fê-la mais pertinente.

A criação da CONFATE- Conselho Federal de Artistas e técnicos- representa uma conquista definitiva para a categoria.

Histórica é esta decisão do Presidente Ernesto Geisel, de propor legislação de proteção ao trabalho dos artistas. (*sonoplastia de programas de auditório “qué, qué quénnn...”*)

## CENA 7 - O PÚBLICO

### Atriz

Porque também faz parte de ser ator experimentar esta fusão. Dele com o público. Todos sentimos. Quando ela é ma-ra-vi-lho-sa, quando acontece aquela fusão perfeita, é um prazer indescritível. A gente joga e ele devolve. Como numa partida de tênis entre campeões. (*a atriz vai até alguém da plateia, projeta-se uma quadra de tênis. A bolinha indo de um lado para o outro. Tenta estabelecer com o escolhido do público uma pantomima do jogo com raquetes imaginárias.*) É realmente maravilhoso!

O que eu não gosto é da participação direta da plateia, o ator ir se meter no meio deles. Ou carregar os pobres-coitados para a cena. O público não tem nada que ver com isso! Só pagaram a entrada e se sentaram nas poltronas para ver. Não, isso não tem nada que ver comigo. Se eles fossem atores sim, estariam em cena do meu lado. Ou talvez um pouco mais pra trás, de mim. (*coloca o espectador ao lado dela em cena um pouco para trás*) Eu não sou público, que é que eu tenho que me envolver com a plateia? (*“Devolve” o espectador ao seu assento*)

É muito importante estar no palco e sentir que o público gosta de nós. Ter certeza. Até mesmo em silêncio quando todos estão atentos às cenas dramáticas. Dá pra saber. Sentir.

Aí eu fico pensando e pensando de novo, por que, por que desta forma porque compartilhar isso exatamente com o público porque é uma experiência, é foi, está é algo que realmente se passou que eu conheço e a força disso deve ser útil, deve cumprir uma missão, deve apaziguar qualquer coisa que assim precise ser apaziguada. Como deve acender outras. Deve provocar alguma identificação, enquanto experiência, e alguma saudade.

Pois que toda a literatura é uma carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objeto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes seu exercício.

Um crítico escreveu que eu manejava o público ao meu bel-prazer. Fazia o que queria com a plateia. Eu não concordei.

### **Atriz**

Não. Engano dele. Engano, sim. Não era eu que estava manejando o público. Não era bem eu. Eu estava vibrando. Eu estava vivendo. A personagem estava vivendo em mim. Ela é que manejava , através de mim.

Todos choram no mundo todos os dias, se a gente acha nossa dor tão excepcional assim vamos chorar aqui, agora na frente de todos.

Mas há dias em que não acontece, em que a representação fica relegada à pura técnica, nestes dias dizemos simplesmente “ces´t soir le dieu nes´t pas venu”.

O que eu desejava encontrar, e acabei encontrando, era aquele ponto chave em que a intérprete, o papel e o público se encontram.

### **atriz**

“Dulcina, querida, eu não sabia que a sua vida acabaria se tornando a minha vida.”

Dulcina, querida eu não sabia que a sua vida acabaria se tornando a minha vida.

### **Epílogo: ATRAVÉS DO TEMPO**

### **atriz**

Talvez seja porque ela não teve de lutar como tantas pessoas.

### **Atriz**

É possível. É bem possível. Ou talvez porque o destino me cercou de pessoas maravilhosas. A começar pelos da minha casa.

### **atriz**

A memória de si mesma sempre a encontrava segura de si. De tudo o que conseguiu fazer de tudo o que ainda planejava realizar. Sempre fora extremamente agitada, mas exteriormente. Por dentro, um lago.

### **Atriz**

Se hoje eu não tenho nada não é porque eu esteja na miséria. O que eu preciso, eu tenho.

O importante pra mim é o teatro, o amor pelo teatro, a alegria de eu me sentir atriz, de ser atriz. Amor pelo teatro antes de tudo

Si vous n’aimez pas le théâtre par-dessus tout, et même par-dessus le succès, allez-vous en.

Faites donc autre chose. Si vous n'êtes pas acteur au fond de votre coeur et exclusivement acteur, fichez ça en plan et sauvez-vous.

Regardez, écoutez. Il y a autant à apprendre des mauvais que des bons. Allez voir souvent des comédiens et tout les temps amusez-vous de tout ce qui est sur cette merveilleuse terre.

Faites imitation de tout, sauf de votre état. En scène, en jouant, n'imitiez personne. Soyez inimitable...

### **atriz**

Eu falei em francês porque eu sei falar francês e queria mostrar, isto foi outra coisa que o teatro me deu, mais uma língua, imensas possibilidades de comunicação. Afinal eu posso traduzir eu posso explicar pra quem não entendeu:

Se você não ama o teatro acima de tudo, e mesmo acima do sucesso, vai-te.

Faça então outra coisa. Se você não é ator do fundo do teu coração e exclusivamente ator leva isto em consideração e salve-se.

Olhe, escute. Há tanto a aprender dos maus como dos bons. Vá assistir aos outros atores e o tempo todo se regozize de todos aqueles que estão sobre esta maravilhosa Terra.

Faça imitação de tudo, exceto de si mesmo. Em cena, atuando, não imite ninguém, seja inimitável.

Afinal você é muito você mesma

É vivendo que se aprende a viver, vivendo e correndo atrás da vida.

Você é muito você, mas é outra pessoa quando representa?

### **Atriz**

Ah eu sou, eu me convenço de que eu sou. Eu sei que sou. Eu SOU outra pessoa quando represento. É ela, através de mim. É um encontro entre nós duas. Eu sou a personagem. Por isso trabalhei, para conhecê-la, compreendê-la, amá-la. Eu me entreguei. Eu lutei por isso. Então, eu a conheço. Porque se eu não concentrar para passa-la, que é que estou fazendo naquele palco? Não devia estar lá. Ficava em casa mesmo.

### **atriz**

Quero saber por que ela gosta de representar. Pois eu também. Eu não “gosto” de representar. Eu represento porque não posso deixar de representar. Preciso.

Teatro é vida pulsando é transfusão de emoção do palco à plateia e vice-versa. Não importa a época, os figurinos ou a maneira de falar. Hoje não está se indo mais longe do que antes, quando falamos de bom teatro. Os conceitos podem mudar, mas no teatro revelamos o que

existe de essencial no ser humano, e todos nós trazemos todos os germes de todos os sentimentos humanos.

Eu nasci no teatro, para o teatro, do teatro e me sinto felicíssima com isto. O teatro me deu todas as grandes alegrias da vida, todas as emoções. Eu adoro o teatro e acho que tudo que está acontecendo é válido, validíssimo. É transição, movimento, caldeamento, efervescência, e eu espero as grandes coisas que vão surgir. Creio, acima de tudo, na eternidade do teatro. O teatro permanecerá, e nós com ele.

Mas todas vão sobreviver enquanto sobreviver a última pessoa que me viu representando-as no palco. Depois, a personagem pode acabar para mim. A verdade é que não acaba. Não acaba nunca. A Lainha acabou em mim. A Ana Christie acabou em mim. Acabaram-se a Cleópatra. A Helena de Troia. A Rainha Vitória e a Tia Mame. Acabaram em mim. Pra mim. Mas elas continuam vivas. Nós não estamos aqui falando delas? Mesmo quando eu acabar, elas vão continuar. E o contrário vai acontecer. Elas viverão em mim. Mas o meu nome vai estar revivendo nelas. É um processo contínuo. Não acaba. Não, não acaba.

E se eu fico, se eu gosto, se eu ainda olho pra ti, Atriz, eu, que sou capaz de rir de ti mais descensuradamente até que aqueles que te desconhecem. Te desmerecem ou simplesmente te desdenham, eu rio deste deus e deste amor que eu divido intimamente contigo. Quero através, de ti, estabelecer um pacto com o tempo, eu te faço ficar e você faz a mim. O teatro, este vai ficar. E nós com ele.

Os homens, os leões, as águias e as perdizes, os veados, os gansos, as aranhas, os mudos peixes que vivem no mar, as estrelas marinhas e todas as criaturas invisíveis aos nossos olhos, tudo o que vive, tudo e todos, após percorrerem o seu triste ciclo vital, estão agora extintos. Milhares de séculos foram, entretanto, passando, nesta desolada terra, sem um único vivente, e a pobre Lua em vão acendeu a sua lanterna. Esta campina, já não desperta com o grito das galhas, e os ralos não cantam já na sombra das tílias.

E esta cidade, mais do que qualquer outra, precisa de alguém que tenha esta preocupação. Aqui está tudo sendo feito. Ainda. E eles vão continuar fazendo depois de mim.

Por fim, abri os braços, suspirei muito fundo e disse:

eu queria ser eterna para poder ficar representando para todo o sempre.

FIM

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Quando estamos na ordem da evolução subjetiva, estamos no ficcional; ora tudo é ficcional nesse campo. Inventamos uma vida, sobretudo, quando a escrevemos procuramos dar-lhe, se não um sentido, pelo menos uma orientação.” (PONTALIS apud DOSSE 2009, p.50)

“(...) o gesto biográfico é duplo. Corresponde a uma ficção que o biógrafo elabora sobre um outro e é o auto-retrato do próprio biógrafo alterado por seu encontro com esse outro” (DOSSE, 2009, p.50)

Se ao começarmos este trabalho procuramos expor seus propósitos, chegar ao final dele é perceber que caminho ele de fato percorreu. Por vezes avalio esta dissertação como uma *assemblage*, um “pôr junto” de diversos aspectos que nos foram dados a encontrar sobre Dulcina de Moraes, a partir de diferentes tessituras de textos: uma biografia a ela dedicada, manuscritos da própria atriz encontrados em seu acervo, e um texto teatral criado a partir do processo de pesquisa destas duas ordens de materiais. É uma pesquisa que resultou híbrida, sobre uma personagem que se revela para nós a partir de uma biografia, gênero considerado híbrido seja pelo olhar da Literatura, seja pelo olhar da História.

Escolhemos analisar a atriz Dulcina na justa medida em que ela se apresentava enquanto personagem da obra de Sérgio Viotti, para que assim pudéssemos analisar as obras segundo categorias da ficção. Contudo, é mais do que dado que Dulcina é alguém que de fato existiu, alguém a quem o texto se *refere*, que ultrapassa as fronteiras de uma mera personagem. Nem por isso deixamos de intentar, a partir da construção de Dulcina por Viotti, chegar a uma verdade desta personagem, que fosse dada menos pela verificação histórica das informações da pesquisa do autor, do que interpretação da sua escrita da personagem.

Escolhemos analisar esta obra segundo proposições de criação e não do ponto de vista de uma verificação histórica dos fatos. Mas também não nos servia a concepção de que a obra rompia com a referencialidade, ao contrário **Dulcina e o teatro de seu tempo** possui uma primorosa e rigorosa fundamentação documental. Desta feita, o caminho assumido visou compreender a verdadeira contribuição histórica de Dulcina de Moraes utilizando como ponto de partida a análise da biografia escrita por Sérgio Viotti, sobre esta atriz-personagem, orientado pela busca de um conceito de totalidade da personagem e da obra em que a personagem é vista como representativa do teatro de seu tempo.

Nesta busca da totalidade da personagem a descoberta da possibilidade de categorização da biografia como um gênero híbrido, conceito trazido tanto pela leitura do

historiador François Dosse, como pela do crítico literário Costa Lima, permitiu a esta pesquisa seguir sem se perder no dilema entre a historiografia e a ficcionalidade perseguindo uma verdade da personagem que se combinaria na tensão destas duas camadas:

Cabe ao biógrafo compor nos dois planos e, se "a verdade da ficção e a verdade dos fatos são incompatíveis [...]", ele "deve mais que nunca tentar combiná-las". O biógrafo tem, portanto, de manter-se no justo meio termo, evitando um ou outro escolho que levariam longe demais quer o uso da imaginação, quer o cuidado da erudição factual" (DOSSE; 2009, 63)

Ao biógrafo é dada a missão de compor verdades na biografia e, inclusive compatibilizar se as verdades forem incompatíveis, equilibrando o exercício biográfico num ponto equilibrado entre realidade e construção dessa realidade.

O conceito de hibridismo curiosamente demorou para aparecer no decurso da pesquisa. De início eu possuía uma certa convicção de que se centrássemos a obra no instante da escrita poderíamos sempre lê-la como ficcional, pois a escrita seria linguagem e toda linguagem uma ficção, ainda que fizesse referência aos fatos. Essa convicção mal acabada só foi salva pela ideia do gênero híbrido, que se mostrou uma maneira conveniente de entender o gênero biográfico tanto da esfera da História como na Literatura. Curiosamente eu já havia sido introduzida no estudo das formas híbridas quando no início do estudos do mestrado assisti a uma disciplina ministrada pelo professor Fernando Villar, que hoje compõe a banca de defesa. Na disciplina que buscávamos aplicar o conceito na análise de poéticas contemporâneas, que combinavam diferentes linguagens artísticas, principalmente desde os anos 1970 com a difusão da *performance art*. Dentro destes estudos tomei conhecimento pela do termo hibridismo, a partir das leituras sobre o conceito de contemporaneidade, aplicado a outros domínios das ciências humanas, nem a história, nem a crítica literária. Li em Nestor Garcia Canclini: "Como saber quando uma disciplina ou um campo de conhecimento mudam? Uma forma de responder é: quando alguns conceitos irrompem com força, deslocam outros ou exigem reformulá-los." (CANCLINI, 2003, p.17). A pergunta de caráter sociológico mais abrangente de Canclini, que se detém sobre os processos de formação identitária na América Latina a partir dos anos oitenta com a globalização, fora estendido às poéticas artísticas contemporâneas. O conceito de híbrido que Canclini emprega para a caracterização deste novos processos de formação identitária pode e deve ser aplicado às novas poéticas contemporâneas. Vamos à definição dada pelo autor: "Entendo por hibridização processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas." (CANCLINI, 2003, p.19). O hibridismo deste modo é um conceito que serve à diferentes searas nas ciências humanas, mas

o que se mantém em seu significado é o de que, por articular o que antes se distinguia, o hibridismo é disruptivo, é novo, é desafiador.

A biografia não é um gênero que se possa dizer novo, ao contrário, segundo Dosse, com sua diferente orientação de discurso moral, já encontrava expressão na antiguidade. Contudo, segundo Dosse, nos exemplares biográficos que caracterizam a contemporaneidade, está compreendida a discussão da implicação do autor, ou seja, podemos fazer uso das biografias para a discussão da subjetividade na modernidade, uma em conflito e na subjetividade contemporânea, fragmentada, de múltiplas facetas identitárias. Dosse, classificando diferentes modalidades da biografia, discorre sobre a chamada “idade hermenêutica” em dois capítulos, o primeiro dedicado à “unidade dominada pelo singular”:

Os tempos atuais são mais sensíveis às manifestações da singularidade, que legitimam não apenas a retomada do interesse pela biografia como a transformação do gênero mais reflexivo.(...) A pergunta sobre o que é sujeito e os processos de subjetivação alimenta essa renovação da escrita biográfica, que a nosso ver já entrou na era hermenêutica, a da reflexividade. Já não se trata de identificá-la, mas de proceder a uma abordagem do outro como, ao mesmo tempo um alter ego e uma entidade diversa. (DOSSE, 2009,p.229)

E no segundo capítulo subtítulo “a pluralidade das identidades”:

O moderno regime de historicidade desconstrói as figuras tutelares que se prestam à identificação. Essa desconstrução abre possibilidades para as figuras plurais.(...) A linearidade postulada pela biografia clássica já não será considerada intocável. O fato de se considerar o homem como fundamentalmente plural, mantenedor de vínculos diversos, modifica a abordagem do gênero biográfico. (DOSSE, 2009, p.297)

Deste modo percebemos que, mesmo imersos no universo da obra biográfica e da forma de abordagem da personagem nela, este estudo acabou por conclamar outras fontes, outras origens de discurso que nos fizessem atingir Dulcina. Se o caminho de acesso à caracterização da personagem precisou tecer fronteiras entre os conceitos de Literatura, História e ficção ele também possibilitou seu entrecruzamento. Finalmente se tivemos necessidade de circunscrever a posição do narrador diante da personagem, chegamos à posição do autor diante da própria obra. Do biógrafo diante da biografada e, por fim nas concepções do sujeito da contemporaneidade.

O hibridismo foi nossa grande chave de acesso para o gênero biográfico, foi também uma chave de acesso para a personagem Dulcina de Moraes na tensão entre o (ultra)passado e o moderno teatro brasileiro e finalmente uma chave de acesso para este presente trabalho de dissertação que combinou análise e criação na elucidação de nossa personagem Dulcina de Moraes. Na particularidade da busca da pessoa Dulcina tocamos as franjas de uma conceitualização contemporânea do sujeito. Do particular para o universal.

A escrita de uma biografia implica na passagem da vida para a memória, da memória para a história e, nestas zonas de passagem reside a subjetividade de quem narra. Aqui novamente encontramos suporte em Dosse, que nos abre mais uma lapidar discussão, sobre a implicação do biógrafo na biografia. Neste momento de fechamento da pesquisa é fundamental olhar para esta implicação. Ela orientou nossa análise da biografia de autoria de Viotti, mas de modo constitutivo orientou a construção dramatúrgica aqui inclusa. Concluída a análise de **Dulcina e o teatro de seu tempo** (nosso segundo capítulo), podemos considerar como dois os aspectos de maior importância na interpretação da Dulcina de Viotti: sua representatividade de todo um período do teatro brasileiro e a relação do biógrafo com a biografada.

Ainda que expressão exemplar do gênero biográfico, a partir das concepções de Dosse e Costa Lima, **Dulcina e o teatro de seu tempo** é constituída por suas particularidades. Ela radicaliza as possibilidades relacionais quando o autor-narrador se faz personagem. É biografia, mas traz algo de auto-biografia, tanto por Viotti pertencer à história que narra quanto pela presença de Dulcina narrando a própria vida nas entrevistas. É uma construção biográfica particular, só podia ser compreendida em seu melhor sentido sob a égide da relação do autor com a personagem. Por isto o aspecto da relação pesquisador x pesquisado e envolvimento que se constrói nesta relação que nos motivou a confundir as personagens da atriz e da Atriz no monólogo Dulcina me Disse. Fazer uma referência à minha própria experiência foi a via estética encontrada para me referir à experiência de Viotti.

O que resulta do processo de pesquisa, os capítulos analíticos e o texto teatral aqui incluso, é ainda processo de pesquisa: enquanto se processava o instante de escrita da peça, se processava também a identificação, não somente com a personagem Dulcina, mas também com o biógrafo Viotti, figura que é, ao mesmo tempo, o autor da obra, seu narrador e uma personagem. As reiteradas camadas de identificação realizam-se através de um processo de ficcionalização do real que almeja atingir novamente a realidade pela metáfora, pela comunicação poética da verdade: “O biógrafo põe em cena o choque de personalidades à maneira de um diretor de teatro que quer impressionar o público.” (DOSSE, 2009, p. 77).

Retomando o exercício de escrita dramatúrgica, o subtítulo da peça “um acerto de contas com o teatro brasileiro” visa evocar diretamente **Dulcina e o teatro de seu tempo**, em dois aspectos primordiais: o primeiro aspecto é que ele compartilha a tese de que Dulcina represente “todo o teatro brasileiro de seu tempo”, ao acertar as contas com Dulcina acerta-se as contas com o nosso teatro. O segundo aspecto, talvez mais difícil de se deduzir, é que o ato

da busca pela personagem será incluído em seu retrato. A Atriz é outro, mas é a mesma, é história, mas é imaginação. É o fantasma de um teatro difícil, precário, subdesenvolvido, injusto que assombra a jovem atriz. Todavia também lhe é assombroso que a beleza e a paixão pelo fazer do teatro sejam tamanhas, que nem Atriz, nem atriz consigam se furtar a continuar fazendo teatro. Os sentimentos se misturam entre o amor, a luta e a exaustão.

**Dulcina me disse** é um texto que delinea duas personagens quando se apresenta como texto lido. Porém se o texto for enunciado em voz alta, ou encenado, as duas personagens que se diferenciam pelo a minúsculo e A maiúsculo da *atriz*, não possuem mais qualquer fronteira. Em cena não se distingue mais a atriz da Atriz. Se com esse artifício pretendemos em alguma medida homenagear as possibilidades específicas de cada linguagem, deitar oferendas à escrita e à cena, pretende-se principalmente enfatizar a relação de confusão entre autor e personagem. Uma relação que é radicalizada quando pensamos na figura do ator, cujo corpo abriga ao mesmo tempo uma autoria sobre a personagem e a personagem propriamente dita.

Talvez seja de fato a principal lição do presente estudo que fora carregada para o texto dramaturgico a questão da implicação do biógrafo na biografia, as fronteiras e as multiplicidades do sujeito e da alteridade. Ao nos propormos a um exercício de adaptação teatral da vida de Dulcina, através da obra de Viotti, o que aconteceu foi uma peça que documenta da minha própria relação de aproximação com Dulcina, com Viotti, com o teatro. Comentando Daniel Madelénat (*La Biographie*, PUF 1984) Dosse afirma que:

O envolvimento do biógrafo com seu sujeito de estudo chega a um ponto tal que não pode se efetivar sem ir transformando o biógrafo ao ritmo de sua composição biográfica. Ao mesmo tempo, essa alteração deve permanecer sob controle para servir à compreensão daquele que continua sendo estranho e cuja misteriosa singularidade deve ser captada sem que se caia nas armadilhas da confusão entre um e outro” (DOSSE, 2009, p.60)

O exercício da escrita da peça fez da “armadilha” de confusão sua matéria criativa. Se a biografia tem o dever de usar a ficção com vistas à semelhança com o verdadeiro o texto teatral, gênero por excelência artístico e assim ficcional a pura verossimilhança já lhe basta. A confusão entre um e outro, entre a atriz e a Atriz, é a espinha dorsal do texto. É sua razão de ser, é a expressão da máxima da pesquisa, tão contundente que foi este mergulho em uma personagem, que acabou se tornando minha personagem, e minha própria vida, quando toda sua herança (em diversos sentidos) foi recaindo em minhas mãos.

A vida de Dulcina se tornou a minha vida. Como me incomoda fazer esta afirmação. Soa falsa, hiperbólica, mas guarda bastante verdade. Tem o sentido duplo de ter sido a minha vida por conta da grande parte do meu tempo que coube a Dulcina na minha dedicação à pesquisa e na dedicação à Fundação nos últimos anos. Nos anexos deste trabalho temos

acesso ao fac-símile da primeira página da primeira parte da biografia de Dulcina, datilografada à máquina, com dedicatória original de próprio punho de Viotti. A dedicatória, datada de 1988, diz: “Dulcina eu não sabia que a sua vida ia acabar sendo a minha.”, é exatamente o que hoje digo deste período em que me dediquei a pesquisar Dulcina de Moraes e com isso também me responsabilizar por todo o seu patrimônio (ainda que tantas vezes não me sinta suficientemente digna, eu, esta atriz com letra minúscula). A ideia biógrafo implicado na biografia me norteou no olhar para **Dulcina e o teatro de seu tempo** e me norteou na escrita de **Dulcina me Disse**. Comentando André Maurois<sup>33</sup>, Dosse afirma que “o biógrafo dispõe também da obra como espelho do escritor cuja biografia escreve” (DOSSE, 2009, p. 59) E comentando Roger Dadoun<sup>34</sup>, Dosse radicaliza a ideia de espelho falando em verdadeira possessão do biógrafo pelo biografado, possessão que levamos à cena em **Dulcina me disse**:

Essa apropriação mergulha o biógrafo num universo de exterioridade. Em consequência da projeção necessária e exigida pela empatia com o tema, o biógrafo não só acaba se modificando, transformado pela figura cuja biografia escreve, como passa a viver, durante o período de pesquisa e redação, no mesmo universo, a ponto de não conseguir distinguir o interior do exterior. (DOSSE, 2009, p.14)

Ainda que nem a escrita da peça, nem a pesquisa desta dissertação sejam exatamente um exercício de biografia de Dulcina de Moraes, experimentou-se esta sensação de possessão. Tanto a peça, quanto o todo da dissertação são antes um comentário da sua biografia. E como em toda busca analítica houve aqui uma intenção de procura totalizante de sentido da personagem, como aprendemos com Bakhtin, e, através deste sentido total reposicionar a memória de Dulcina na História. Este intuito acadêmico, que tantas vezes escorregou para o terreno do *pathos*, tentou se esquivar do erro incluindo a patologia no estudo. Estudo que prosseguia incentivado por uma certa indignação, uma intenção de fazer justiça à memória de Dulcina, que me parecia relegada ao esquecimento e à poeira, como todo o seu acervo.

A intenção de fazer “justiça” à memória do biografado é outro aspecto, identificado por François Dosse, como aspecto característico do biógrafo. Ao comentar Claude Arnaud, Dosse afirma que:

O biógrafo precisa amar suficientemente sua obra para sacrificar-lhe um longo período da vida, mas, ao mesmo tempo, tem de estabelecer uma distância crítica que lhe permitirá ir até o fim da identificação com um sujeito alheio capaz de por em perigo sua identidade: ‘Será preciso também, para que a empatia funcione, que ele permaneça subestimado ou mal compreendido, e que eu possa me convencer da

---

<sup>33</sup> MAROIS, André. **Aspects de la biographie**. Grasset, 1932.

<sup>34</sup> DADOUN, Roger. *Qui biographie?*. Em: **Entretiens sur la biographie**. Carnets Séguier, 2000.

urgência de reabilitá-lo<sup>35</sup> Claude Arnaud evoca aqui um tema recorrente na maioria dos biógrafos, o da empatia necessária e desejo de fazer justiça.(DOSSE, 2009, p.15)

Este desejo de fazer justiça identificamos nas motivações de Viotti, bem como nas nossas, de refazer uma leitura de Dulcina, a partir da obra de Viotti. Contudo, não estamos sozinhos nesta intenção. Nossa atual atriz de maior credibilidade no panorama nacional, e isto é um senso bastante comum, é Fernanda Montenegro. Fernanda admiradora confessa de Dulcina, está nas epígrafes das duas biografias dedicadas à Dulcina, nelas ela afirma que: “Dulcina de Moraes não possui ainda o lugar que merece na nossa história” (MONTENEGRO apud BASTOS, 2007, p.12), e também que: “Dulcina de Moraes, para mim a figura seria a figura mais importante do teatro brasileiro neste século” (MONTENEGRO apud VIOTTI, 2000, p.11). Seguindo as epígrafes das duas biografias, tendo Fernanda Montenegro por fiadora, tentamos pôr em evidência uma Dulcina que não fosse só dos sonhos ou do transcendental, mas que, inscrita na história, tenha engendrado um movimento de integração da categoria artística na luta pelos seus direitos que ainda hoje estamos construindo. Um desejo fazer justiça com o passado que proporcione justiça ao nosso presente, quando ele for olhado pelo futuro.

Combinando alguns pontos a que chegamos, a biografia como gênero híbrido entre ficção e história, entre literatura e documento, este “desafio” que gera uma tensão entre a criação e ciências humanas; e questão do biógrafo implicado no resultado biográfico, nos abrimos, nestas considerações finais, para retomar a problemática da subjetividade na verdade científica:

De fato a escrita biográfica leva ao paroxismo os três polos que são o autor, o narrador e a personagem. Hoje já se compreende bem que a história é um fazer levado a cabo pelo próprio historiador e, portanto, até certo ponto dependente da ficção. Diga-se o mesmo do biógrafo, o qual ficcionaliza seu objeto e torna-o, por isso mesmo, inalcançável, apesar do efeito do vivido que com isso obtém (Dosse, 2009, p.71).

O fazer histórico levado a cabo pelo próprio sujeito, o historiador implicado na história o faz dependente da ficção. A personagem, esta categoria que carrega a ficção consigo em qualquer linguagem que penetre, até mesmo na escrita da história. Do mesmo modo que o fazer histórico depende do sujeito historiador, o fazer do biógrafo está implicado na biografia e isso torna, em alguma medida, imprescindível a ficcionalização. E como pode o biógrafo alertar seu leitor deste jogo? O que lhe resta senão assumir sua perspectiva, seu lugar de fala?

---

<sup>35</sup> ARNAUD, Claude. *Le goût du vivant*, em *Senso*, n. 7. Dez-jan, 2003 p.58

Para Dosse comumente o biógrafo propõe ao leitor um *pacto biográfico* em expõe esta perspectiva, antes de dar curso propriamente a narrativa do biografado:

Em geral, o biógrafo expõe as motivações que o levaram a acompanhar a vida do biografado e retrazar-lhe a carreira. Revela seus objetivos, suas fontes seus métodos, elaborando assim uma espécie de contrato de leitura com o leitor. Essa prática de expor intenções é bastante clássica, mas assume no gênero biográfico uma importância singular que a transforma num rito quase obrigatório – tanto mais que, muitas vezes o biógrafo não é o primeiro a seguir as pegadas da personagem. Ele sente a necessidade de se explicar junto aos leitores, de antecipar-lhes o que irão descobrir em termos de questões novas e aberturas de arquivos inéditos. (DOSSE, 2009, p.95)

Reconhecemos este pacto quando Viotti questiona sua legitimidade de biógrafo na qualidade de amigo de Dulcina, quando lamenta a perda de registros e documentos vendidos por distração (ver cap. 2), quando faz uma *Apresentação* em que conta o processo de pesquisa do livro ao longo dos anos. Este pacto é dado de início e muitas vezes é retomado ao longo da narrativa. Mas reconhecemos também, na presente dissertação, a mesma intenção de pactuar uma possibilidade de visão, a partir da localização de quem olha. Querer expor o processo e estabelecer o pacto é uma forma de conferir mais um dado de verdade ao texto. É buscar não maquiagem a perspectiva sobre a qual se edifica o entendimento diante da personagem, diante da pesquisa.

A busca da verdade, sem medo de arrogá-la, norteou esta pesquisa, mas também a busca da verdade da criação, uma concepção de verdade que encontra vazão no simbólico, no metafórico, no indireto, no ficcional. Intentamos com os autores referidos creditar à ficção uma potência de captação do verdadeiro, do referencial, da vida.

E para nos despedir da pesquisa evocamos o biógrafo Alain Gerber, em carta à François Dosse, traduz esta concepção de verdade em uma belíssima formulação:

Minha tarefa mais penosa, a que menos me convinha, terá sido curvar-me à lei da preguiça, cultivar a boa vida, a inexistência, o abuso de linguagem, o travestimento, a sublimação, a mentira, a transposição onírica e desbragada, a escolha da visão contra a observação dos fatos e, por fim, a atitude inculta. Munido dessa presunção, sem a qual nada seria possível, (quer dizer, tolerável em sua consciência), tentei descobrir uma verdade para além do real. Em suma, quis proclamar o falso para exprimir, apesar de tudo, um verdadeiro que permanece, e sem dúvida deve permanecer, inexprimível. Infelizmente não sou poeta, mas apelei para a poética, ou pelo menos, espero ter apelado. (GERBER apud DOSSE, 2009, p.79)

A ficção é uma metáfora que busca exprimir a verdade, mas que também a protege, pois deve permanecer inexprimível. Foi preciso construir Dulcina para falar de sua construção, foi preciso historicizar Dulcina para falar de sua história, entender com o passado o que nosso presente tem a aprender com ela, e buscar atingir a verdade da personagem, mesmo na sua ficção. Afinal, o que se tentou foi descobrir em Dulcina sua “verdade para além

do real”, como (talvez até mais que os biógrafos) fazem os atores, quando estudam suas personagens.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ARNAUD, Claude. *Le goût du vivant*, em *Senso*, n. 7. Dez-jan, 2003
- BASTOS, Michelle. *Dulcina de Moraes: memórias de um teatro brasileiro*. Brasília. LGE Editora, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail, *O Autor e a Personagem*, in: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALL, David. *Para trás e para frente um guia para a leitura de peças teatrais*. Trad. Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: conceitos-chave*. Beth Brait (org.).São Paulo: Contexto, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. Beth Brait (org.).São Paulo: Contexto, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A Personagem*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 2003.
- CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- DOSSE, François. *O Desafio Biográfico: Escrever uma vida*. Tradução Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- KHOURY, Simon. *Bastidores*. Rio de Janeiro: Letras e Expressões, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thyes. *O teatro pós-dramático*. Trad. de Pedro Sussekind, São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- MADEIRA, Wagner Martins. *Oduvaldo Viana: Renovador do Teatro Brasileiro de Comédia*. in: VIANNA, Oduvaldo. *Comédias*. Edição preparada por Wagner Martins Madeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

McKEE, Robert. *Story. Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2011.

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

RABETTI, Maria de Lourdes. *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 moderno*. Campinas: Revista do Lume – Pág. 31, 1999

RICOUER, Paul. *Memória, História e Esquecimento*. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos\\_ricoeur/memoria\\_historia](http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia)> Acesso em: 05 de Jul. 2019

SÁ, Álvaro de. *A Fundação Brasileira de Teatro no RJ*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2011.

SOARES, Martinho Tomé Martin. *História e Ficção: em Paul Ricoeur e Tucídides*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção do Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

VIANNA, Oduvaldo. *Comédias*. Edição preparada por Wagner Martins Madeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

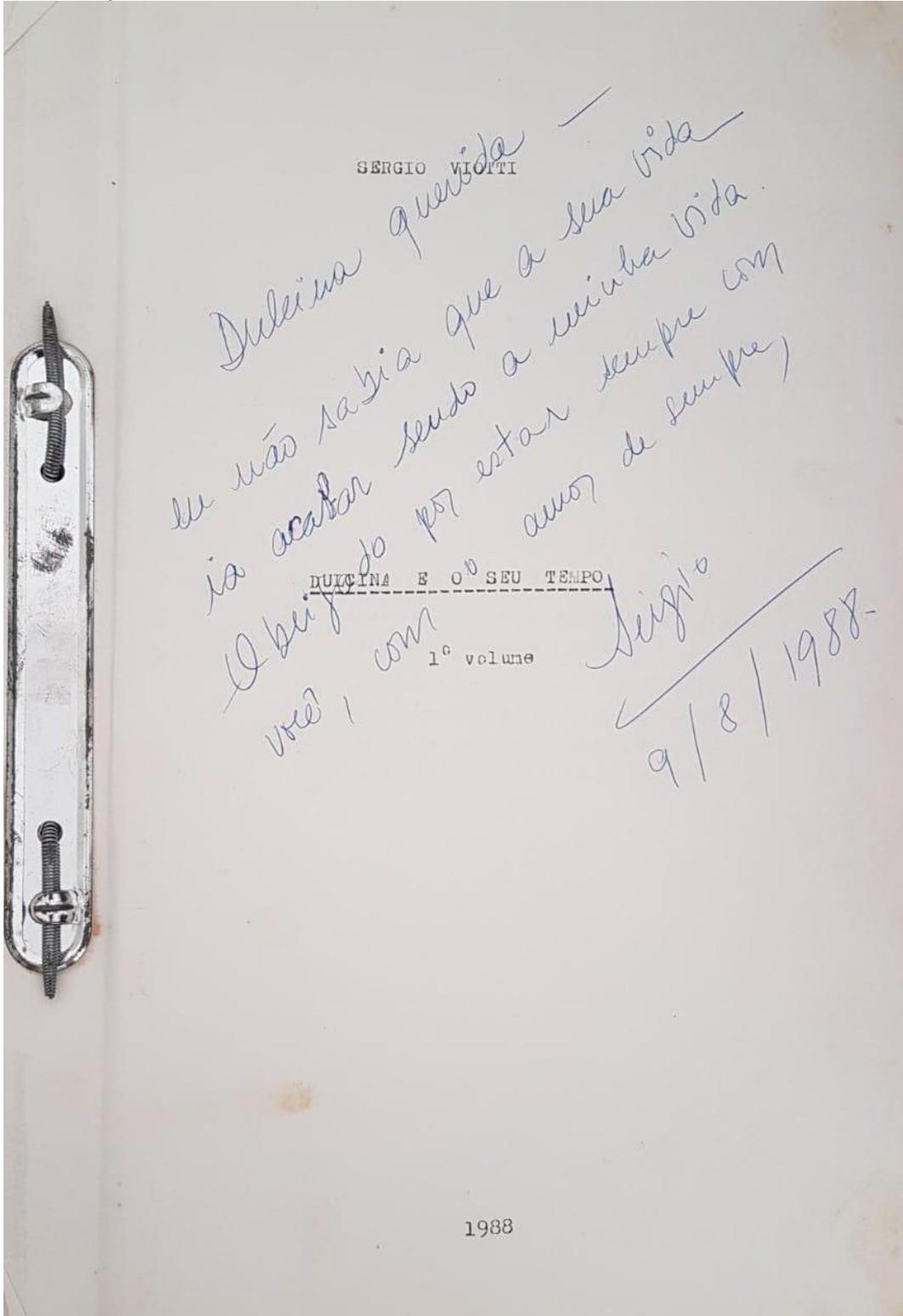
### **Obras de Referência:**

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 05 de Jul. 2019. Verbetes da Enciclopédia.

ISBN: 978-85-7979-060-7

ANEXOS

1. Imagens do Original datilografado de Viotti entregue à Dulcina que encontra-se no acervo da Fundação Brasileira de Teatro, em Brasília



Para Dulcinea

para quem o amor ao teatro, à vida  
e a Deus são uma coisa só

e para todos os que contribuírem  
e prosseguirão contribuindo, não  
importe de que maneira, para a  
continuidade do teatro nosso.

PROLOGO	1
OS ANOS FORMATIVOS 1908-1923	7
BRASILIA I	40
OS ANOS DE FRÓES 1924-1926	60
BRASILIA II	119
OS ANOS INTERMEDIÁRIOS 1927-1932	130
BRASILIA III	190
OS ANOS EM FAMÍLIA	198
OS ANOS CONSOLIDADORES 1933-1937	237

2. Quadro de Daniel Tixier descrito em *Dulcina e o teatro de seu tempo*



### 3. Discursos manuscritos encontrados no acervo da Fundação Brasileira de Teatro

#### 3.1 Discurso de encerramento do primeiro ano letivo da escola de Teatro (1956)

Data 1956

AD 00700335 a,b,c

Creio na imortalidade do teatro!

Creio nisso como creio em muitas coisas mais. Aliás, eu creio! É esta a minha atitude espiritual permanente. Mas, ainda que assim não fosse, vocês hoje teriam construído em mim essa crença. Hoje creio também em vocês. “Só alcança um ideal aquele que é digno dele”. E vocês hoje, com essa festa, mostraram-se dignos do ideal que abraçaram.

No dia da inauguração desta academia, foi dito aqui que ela iria abrigar jovens e que estes jovens precisavam trazer, para a carreira que abraçavam, respeito pelos seus valores, e orgulho porque a ela pertenciam.

Que eles não poderiam chegar, sem trazer essa chama interior, essa mística do teatro, e, sobretudo, sem trazer um conceito definido de sua missão de beleza e de humanidade.

Pois bem, eu não esperava que a resposta me fosse dada tão prontamente. Vocês trouxeram tudo isso sim.

E trouxeram ainda mais, como ficou demonstrado pelo simbolismo que vocês emprestaram a essas capas brancas. Trouxeram também em compromisso de amor e de inteligência, um conceito melhor que a fraternidade, de parentesco espiritual: o conceito superior de que todos são um só, porque vibram nas mesmas emoções, e perseguem a mesma beleza.

Obrigada pela resposta tão espontaneamente dada!

Todos nós, mais ou menos, sentimos que é chegada a hora de um mundo melhor; mundo harmonioso e fraterno.

Pois bem, a vocês cabe grande tarefa na construção desse mundo!

Mundo ideal que será amanhã o mundo de todos nós.

Mundo em que todos falemos a mesma linguagem da alma!

Mundo em que todos nos entendamos pela mesma comoção superior de beleza!

Em que todas as mãos se estendam fraternalmente e em que todas as vozes entoem a mesma canção.

Caminhemos pois de mãos dadas, fortalecidos e amparados no simbolismo dessas capas-  
simbolismo criado por vocês- e construamos o nosso mundo!

Já temos o Ideal e ele nos guiará.

Vamos pois seguir esse ideal como devotos; defendê-lo como soldados; adorá-lo como  
crentes; vivê-lo como iniciados e dignificá-lo como homens!

### 3.2 Discurso de encerramento do primeiro FAN-Festival de Amadores Nacionais (1957)

Data Janeiro/1957

AD 00700337 a, b

Como premiar um espetáculo tão belo? Com uma medalha? Não! Com um voto! Com o  
desejo de que ao partir cada um de vocês leve consigo a certeza, ou pelo menos, a esperança  
de um mundo melhor.

Mundo em que todos nos entendamos pela mesma comoção superior da Beleza!

Mundo em que todos falemos a mesma linguagem da alma, em que todas as mãos se  
estendam fraternalmente e todas as bocas entoem a mesma canção.

A vocês cabe a grande tarefa na construção desse mundo harmonioso e fraterno. Desse mundo  
pelo qual todos nós ansiamos e que será (levem essa certeza) amanhã o mundo de todos nós.

Colaboremos na construção desse mundo melhor com essa chama interior essa mística do  
teatro e, sobretudo, com um conceito definido de sua missão de Beleza e de Humanidade

Caminhemos pois de mãos dadas, fortalecidos e amparados por esse Ideal e ele nos guiará,  
mas vamos segui-lo como devotos; defendê-lo como soldados; adorá-lo como crentes; vive-lo  
como iniciados e dignificá-lo como homens!

Já uma vez eu disse aqui nesta mesma casa, e repito agora, se é possível mais convicta ainda-  
creio na imortalidade do teatro. Creio nisso como creio em muitas coisas mais. Aliás, eu  
creio! É esta a minha atitude espiritual permanente.

E o que foi o primeiro FAN senão uma afirmação desta convicção?

O que nós vimos aqui nestes vinte e oito dias de convívio diário- de confraternização  
harmoniosa, de alegria e entusiasmo construtivos, - em que cada um de vocês deu o melhor  
de si mesmo, de sua alma, espírito e inteligência- na apresentação do próprio espetáculo; no  
calor do aplauso espontâneo aos outros espetáculos, na palavra de estímulo e aperto de mão  
fraterno que cada um trazia a este palco após cada representação na dignidade e respeito pelo

teatro, com que foram ouvidas todas as aulas; no interesse e espírito de solidariedade e ajuda mútua com que foram debatidos todos os painéis (painéis? ilegível)-este foi o mais belo espetáculo do festival. Espetáculo que, estou certa, ficará em nossa memória como um exemplo, como um marco de caminhos a percorrer.

Espetáculo em que todos, sem exceção, participaram e colaboraram, inclusive a imprensa especializada, trazendo a vocês o estímulo de sua presença diária e de seu julgamento equilibrado.

A vida hoje caminha para a colaboração, por compreensão em todos os setores.

Chegou a hora da grande ressurreição espiritual do mundo!

Porque a força que me arrebatou também vos arrasta; a paixão que me inflama também vos incendeia e nos une a todos, num só esforço, numa tensão e num trabalho comuns em favor do Bem.

Como é grande e bela esta felicidade iluminada de nos submetermos todos irmãos, profundamente irmãos de um Pai comum.

Como é doce ensarilhar as tristes armas da rivalidade e da competição que pesam sobre nós e nos amarguram a vida!

Que grandioso é sentirmo-nos todos unidos num compacto organismo; não mais como pobres seres solitários num grande mundo inimigo, mas cidadãos de um grande universo, onde cada ato tem um alvo, onde toda vida constitui missão.

Não conheço o futuro, mas sei muito bem que todo movimento iniciado não se poderá deter a menos que tenha completado sua trajetória.

### 3.3 Primeira aula do curso de dramatização para professores (1957)

Data 1957

AD 00700336 a,b,c,d,e

Estou neste momento vivendo o instante mais emocionante de toda a minha vida. Agradeço a Deus me ter sido permitido colaborar para isso-ver o teatro a serviço da educação.

O teatro cumprindo suas finalidades que são educacionais, até que ele possa voltar a suas origens que foram religiosas.

Edouard Schu(r)é disse do teatro: La plus puissant des arts, est sorti de la soif d'un Dieu et du désir de l'homme de remonter a sa source.

O teatro é a síntese de todas as artes e arte é vibração divina- comunicação do homem com Deus.

Arte é beleza e equilíbrio e harmonia e harmonia e equilíbrio e beleza é Deus.

Teatro é pois pra mim: religião.

Religião e hoje missão.

E toda missão implica uma imensa responsabilidade.

E é imensa a minha responsabilidade- fornecer a vocês elementos, conhecimentos que só o teatro pode dar e que adaptados a pedagogia criarão este valioso veículo pedagógico que é a dramatização.

O professor é um artista pois é um grande e nobre arte esta de modelador de almas.

Para usar a dramatização no seu plano de aula, ele precisará ser quase um ator.

Ele precisará conduzir essa aula como o ator conduz o espetáculo.

Precisa comunicar-se com o aluno usando os recursos que o ator emprega para comunicar-se com o público.

E precisa sobretudo sentir o momento psicológico em que deve ser motivada na aula a dramatização.

Esses conhecimentos que só o teatro pode dar, beneficiarão grandemente o professor ampliando suas possibilidades e seu poder de transmissão.

Portanto eu não vou tentar fazer de vocês atores ou atrizes, mas sim desenvolver as qualidades estríônicas que, pedagogicamente sejam necessárias e úteis.

Nossas aulas serão iminentemente práticas.

E basearei essas aulas nas necessidades sugeridas nas aulas psico-pedagógicas da Margarida.

Assim é que ontem anotei:

Improvisação-pantomima

Imaginação

Empatia capacidade de comunicação-transmissão

Ritmo

Plasticidade

Baseada nessas anotações tracei o seguinte programa:

partindo do princípio de que todo professor deve ter qualidades estrionicas , começaremos pela

Improvisação ( que obriga o professor a descobrir seus próprios meios de expressão)

Imaginação

Empatia

Ritmo

Plasticidade

Segunda parte:

partindo do adolescente e do pré-adolescente, tomaremos como centro de interesse uma peça infantil que nos servirá para exercitar as qualidades estrionicas do professor já trabalhadas pela improvisação e etc. ( primeira parte)

Estudaremos então a construção da personagem.

- a) situar a personagem no tempo e no espaço
- b) estudo psicológico da personagem
- c) análise das reações da personagem em face das situações

(atrás desta folha encontram-se as árvores genealógicas de Édipo e Ifigênia)

### 3.4 Discurso de encerramento do primeiro congresso brasileiro de ensino de teatro (1959)

Data 1959

AD 00700338

Como presidente da FBT nada mais posso acrescentar ao que já foi dito pelo Joracy Camargo, presidente do nosso conselho curador. Mas simplesmente como Dulcina, artista que ama o teatro e que nasceu no Brasil, quero dizer que, apesar de todas as canseiras na organização deste congresso; apesar de ter acordado cedo todos os dias, o que pela minha falta de hábito, constitui quase um sacrifício; apesar de tudo isso, foi uma festa para mim o nosso convívio diário de toda esta semana. A harmonia, a dignidade, o respeito mútuo, o espírito de colaboração que presidiram (dúvida ilegível) nossa plenária (idem) e mesas redondas onde cada um de nós soube perder, em favor de uma melhor sugestão do outro me deram a certeza de melhores dias. Nem um só momento esteve presente o “indivíduo”. Houve sim uma troca.

Onde cada um de nós, de coração aberto e mente atenta com o que tinha de melhor em benefício de um anseio comum a todos, sem exceção: a dignificação do teatro brasileiro.

### 3.5 Discurso do término de mandato em sessão ordinária da Assembleia Geral da FBT (1968)

Data 1968

AD 00700339

de mandato: o primeiro de oito e o segundo de 5 anos.

Mandatos que muito prazer me deram, por me proporcionarem essa sensação gostosa de estar construindo alguma coisa.

Portanto chegando hoje a seu término esse mandato, eu o entrego nesse momento à esclarecida decisão do seu órgão máximo a Assembleia Geral da FBT. Muito obrigada, passo a palavra ao Professor Dirceu de O. e Silva

Está aberta a sessão ordinária da assembleia geral da FBT do ano de 1968. Convido o conselheiro Dr. Dirceu de O. E Silva para presidir e encaminhar a sessão.

Assuntos em pauta

1- Término dos mandatos de presidente e do conselho da FBT e consequente eleição de novo presidente e do novo conselho curador

2- Apresentação do Balanço e prestação de contas do exercício de 1967.

E agora antes de passar a palavra ao conselheiro presidente da mesa, eu gostaria que o Conselho Curador me autorizasse para em seu nome e obedecendo ao parágrafo único do artigo 5 do capítulo 1 do Estatuto que diz:

Serão igualmente membros da assembleia geral da F.B.T as pessoas físicas e jurídicas que hajam contribuído, direta ou indiretamente para o enriquecimento do patrimônio da FBT a juízo e por proposta do Conselho Curador, ad referendum da assembleia geral.

Assim, quero ter o prazer de em nome do C. Curador, propor à Assembleia Geral a inclusão em seu quadro do Dr. Geraldo C. Branco, que tem sido um dos principais baluartes da F.B.T por sua dedicação e eficiência sem a menor remuneração assumiu toda a responsabilidade e trabalhos da parte jurídica da F.B.T e muito tem me valido e ajudado na parte administrativa. Resumindo: Dr. Geraldo C. Branco é no momento um dos mais preciosos colaboradores da F.B.T, para quem corremos sempre que surge um problema importante. Se a assembleia achar que pode homologar a decisão do conselho curador peço que se manifeste com aplausos.

Dr. Geraldo C. Branco a FBT tem o orgulho de poder contar com o Sr. entre as suas fileiras.  
Seja Bem Vindo

E terminando quero agradecer a todos a colaboração e apoio que me deram durante os meus dois períodos

### 3.6 Fragmento de discurso Abertura da Faculdade de Artes em Brasília (1981)

Data 1981

AD 00700340

O teatro é meu universo! Foi toda a minha vida, assim como. Também a de toda a minha família. Creio que Brasília sabe disso e que, assim como eu, estava esperando pacientemente pela inauguração do teatro Dulcina e... também pela Faculdade de Artes da FBT.

E agora em janeiro de 1981 vou ter – creio que a maior emoção da minha vida- e tenho tido tantas e tão grandes!- abrir as portas da faculdade de artes aos jovens da minha terra para que continuem, através da palavra, a voz da verdade dos palcos.

#### 4. Matérias de jornal encontradas no site da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro



## DULCINA ARREGAÇOU AS MANGAS E FALOU ALTO:

Reportagem de Sérgio SILVEIRA  
Fotos de Alberto FERREIRA

É PRECISO EDUCAR AS  
CRIANÇAS E ACOSTUMAS,  
DESDE CEDO, AO BOM  
TEATRO. — A FUNDAÇÃO  
DA ABT, OBRA DE LARGA  
PROJEÇÃO NACIONAL E  
ALTO SENTIDO CÍVICO. — A  
GRANDE ATRIZ BRASILEIRA  
VIBRA DE ENTUSIASMO E  
MERECE QUE A AJUDEM.

Dulcina de Moraes na sua mesa de trabalho elabora os planos de ação, as normas, as diretrizes que irão concretizar os sonhos de nossa gente de ribalta. Sua obra ficará marcada para sempre e as platéias futuras lhe renderão homenagens como atriz e grande batalhadora do teatro.

**N**O cargo de presidente da Associação Brasileira de Teatro, Dulcina estava nervosa no dia da entrevista coletiva na ABL. Trêmulo mesmo. Suas primeiras palavras:

— Como eu invejo esses vinte e quatro anos de prática...

Referia-se aos festejos da passagem de mais um aniversário de Herbert Moses na chefia da casa dos jornalistas.

E prosseguiu:

— Meus amigos, o dia de hoje é festivo por estarmos todos reunidos nesta sala com os olhos voltados para o engrandecimento do teatro de nossa terra. Peço, antes de mais nada, a compreensão dos presentes e a divulgação e todo carinho pelo assunto que por tanto tempo me absorveu; principal objetivo desta conversa: o lançamento da ABT.

REVISTA DA SEMANA — 12

#### UMA DULCINA DIFERENTE

Quem teve a oportunidade de avistar-se com a grande atriz nessas últimas semanas que precederam à data da entrevista coletiva, quem conversou com Dulcina pelo menos cinco minutos, quem viu a criadora de tantas personagens famosas acordando cedo, marcando entrevistas, movimentando a crítica, telefonando, escrevendo, comparecendo — ficou ansioso em saber o motivo de tamanha lula-lula.

Ela, Dulcina de Moraes, que sempre fôra artista das mais discretas, que, sabendo o prestígio do seu trabalho entre o público, evitava grandes publicidades em torno ao seu nome, chegando mesmo a pedir aos amigos que lhe poupassem as entrevistas, as visitas burocráticas, as homenagens em noites de première — de tempos para cá, encontrava-se transformada e inteiramente outra.

O motivo? — Todos queriam saber.

Dulcina, entretanto, «soube guardar segredo». E quando o dia marcado chegou antes mesmo da entrevista ser iniciada por Herbert Moses, grande parte dos espectadores já se diziam conhecedores do assunto, e, até, faziam número entre os fundadores da associação.

#### OS IDEIAS DA A.B.T.

A instituição ora criada, visa, acima de tudo, o bem da classe teatral e do teatro, respeitando o artista de ontem, prestigiando o amparando o elemento de hoje e educando o de amanhã, em colaboração com as entidades já existentes para esse fim. Difere da Casa dos Artistas, entre outras coisas, em congregar não só os profissionais, como tôdas as famílias de jovens amadores, a crítica especializada, e até mesmo o público.

# TRABALHAREMOS HOJE PARA AS PLATÉIAS DE AMANHÃ

Abrangendo âmbito internacional, pretende estabelecer o intercâmbio com as congêneres no mundo, em prol do entrelaçamento da cultura teatral dos povos amigos.

## O PROGRAMA

É vasto e prático. Em sua elaboração foram lembradas necessidades iminentes e que ainda hoje afligem à nossa gente de teatro: um armazém, onde as companhias possam guardar cenários e vestuário; uma seção de estoque onde possa ser adquirido o material de montagem por preços módicos; facilidade de transporte aéreo; bureau informativo para fornecimento de peças e outras informações, para qualquer ponto do Brasil; a criação de um festival sul-americano de teatro, e outro de amadores nacionais; serviços de assistência médica e legal; construção da sede, com sala de espetáculos, museu, escola, etc. Será realizado também, anualmente, um espetáculo integrado por todos os artistas de teatro, e cujo título, sempre o mesmo, é «Poieira de Estrelas».

## O «DULCINA» JÁ NÃO PERTENCE A ODILON

Para acréscimo patrimonial da Fundação, Odilon resolveu abdicar de seus direitos como

proprietário do antigo Teatro Regina, em favor da Associação Brasileira de Teatro.

Outra nota curiosa: duas crianças — Liana dos Reis e Teresa Cristina — fazem parte do Conselho Deliberativo da instituição. Deve-se ressaltar, no entanto, que tanto a filha de Bibi Ferreira como a bisneta de D. Conchita de Moraes, serão representadas, a primeira pela avó — D. Aida Ferreira; e a segunda pela mãe — Sônia Reis — até completarem a maioridade.

## UM SONHO CONCRETIZADO

No quinto andar do Edifício Darke de Matos, instalaram-se provisoriamente os escritórios da A.B.T. Com sala de conferências, arquivos, telefone (ainda não fôra ligado), caneta em punho e muita vontade de trabalhar, Dulcina recebeu a reportagem em sua mesa de estilo bem moderno. Neide Marcondes, a secretária-diretora da fundação, emprestava à artista os seus conhecimentos funcionais, de há muito adquiridos, quando ainda na secretaria do curso de locutores da Rádio Ministério de Educação. Ambas, no momento, delineavam normas e instruções baseadas no organograma feito para a A.B.T.

Dulcina recebeu-nos de sorriso aberto e, com firmeza, bem alto, foi dizendo:

— A idéia da criação da A.B.T. não me pertence exclusivamente. Nasceu nos sonhos de todos aqueles que passaram por meu camarim, de suas aspirações e necessidades. Eram profissionais, amadores, amigos meus e do teatro. Meu único trabalho foi guardar suas queixas e vontades, e, na Associação Brasileira de Teatro, fazer com que os sonhos daquela gente se tornassem realidade. É o que vamos realizar agora.

## «LA RONDE»

«Então se poderia dar a volta ao mundo se todos quisessem dar-se as mãos».

Paul Fort.

A entrada do moderno escritório, Dulcina mandou afixar no quadro de serviço os versos de Paul Fort, como diretriz dos ideais da nova instituição, pois, de mãos dadas, profissionais e amadores da ribalta encontrarão nos destinos da A.B.T. a realização de suas mais acalentadas aspirações.



Logo à entrada do escritório, a poesia de Paul Fort serve de lembrete ao visitante quanto ao lema da instituição: «De mãos dadas venceremos».



A correspondência aumentou da noite para o dia. São cartas de negociantes oferecendo vantagens; são as sugestões que começam a chegar. Tudo é respondido prontamente.

5. Regulamentação das profissões de artistas e técnicos em espetáculos e diversões

REGULAMENTAÇÃO DAS PROFISSÕES  
DE ARTISTAS E TÉCNICOS EM ESPE-  
TÁCULOS DE DIVERSÕES

CRIAÇÃO DO CONSELHO FEDERAL —  
CONFATE — E CONSELHOS REGIONAIS  
DE ARTISTAS E TÉCNICOS EM ES-  
PETÁCULOS DE DIVERSÕES

---

MINISTÉRIO DO TRABALHO — 1976

A assinatura, pelo Excelentíssimo Senhor Presidente da República, de Mensagem, encaminhando ao Congresso Nacional projeto de lei dispendo sobre o exercício profissional dos integrantes das categorias de artistas e técnicos em espetáculos de diversões, representa o alcance das aspirações dessas classes que, há longos anos, pretendem ver regulamentadas as profissões que compõem o extenso rol das atividades específicas em que se desdobram as categorias genericamente cognominadas de artistas e técnicos em espetáculos de diversões.

Remonta ao ano de 1928 a primeira tentativa governamental de disciplinamento da matéria, através do Decreto Legislativo nº 5.492, de 16 de julho daquele ano, regulando a organização das empresas de diversões e locação dos serviços teatrais.

Aquela época, anterior ao advento da Consolidação das Leis do Trabalho, as relações de trabalho eram reguladas, na falta de disposição expressa no texto legal, pelo Código Civil, capítulo relativo a locação de serviços.

Com o advento do Decreto-lei nº 5.452, de 19 de maio de 1943, que aprovou a Consolidação das Leis do Trabalho, surgiram alguns dispositivos dirigidos aos artistas.

grafos e Cenotécnicos do Estado da Guanabara; Fundação Brasileira de Teatro; do Teatro de Comédia, Revista e Artistas de Televisão; Artistas e Técnicos em Cinema; Representantes da Associação dos Técnicos Cinematográficos de São Paulo; Artistas Líricos; Sindicato dos Radialistas do Rio de Janeiro (Rádio e Televisão); por artistas circenses e por empresários de teatro, não havendo, todavia, integrado esse Grupo, representantes dos empresários de radiodifusão.

Do rol de representantes dos artistas e técnicos, nesse Grupo, cumpre registrar a presença de Dulcina de Moraes e Odilon de Azevedo, representando a Fundação Brasileira de Teatro; Delorges Caminha e Fred Vilar, como representantes do Sindicato dos Atores Teatrais, Cenógrafos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro; Armando de Assis Pacheco e Newton Paiva, representando os artistas líricos; Antonio Souza e Jarbas Olimecha, representando os artistas circenses; Sebastião Bernardes da Silva Prata e Oscar Tereza Dias, representantes dos artistas de cinema, e Geraldo Mateus e Fernando Torres, como representantes dos empresários.

O anteprojeto resultante dos estudos desse Grupo não logrou êxito de encaminhamento ao Congresso, embora concluído em setembro de 1962.

Em 1965, através da Lei nº 4.641, de 27 de maio, foram definidas algumas categorias profissionais, para cujo desempenho se exigia formação em cursos de nível superior e médio, aprovados pelo Ministério da Educação e Cultura. Es

As primeiras profissões regulamentadas, em número de sete, foram as de Diretor de Teatro, Cenógrafo; Professor de Arte Dramática; Ator; Contra-regra; Cenotécnico e Sonoplasta.

Essa situação não elidiu, contudo, a necessidade de se regulamentar a profissão, ao contrário, fê-la mais pertinente.

Nova Comissão se faz criar em 1970, pela Portaria nº 3.511, de 18 de agosto, integrada por representantes do então Ministério do Trabalho e Previdência Social, Educação e Cultura e Comunicações, com o fim específico de estudar a regulamentação da profissão de Radialista e disciplinar o funcionamento das emissoras de televisão do País, ampliada, mais tarde pela Portaria nº 3.627, de 23.11.70, para incluir, também, os profissionais das atividades de espetáculos de diversões públicas e de radiodifusão.

Com lastro desses estudos tornou-se possível a elaboração de Projeto de lei e Projeto de decreto dispondo sobre as "atividades artísticas na radiodifusão, teatro, cinema, circo", estabelecendo "exigências para o funcionamento de empresas estrangeiras", além de outras providências.

O trabalho desse Grupo, apesar de minucioso, deixou de atender ao fim desejado. Foi, entretanto, documento base de estudos por parte do Grupo de Trabalho criado pelo Ministro Arnaldo Prieto, em 30 de maio de 1974, pela Portaria 3.186.

Coube a essa Comissão a oportunidade de pronun-  
ciar-se com base na audiência pessoal dos dirigentes de enti-  
dades sindicais das diferentes categorias, tais como: Confe-  
deração Nacional dos Trabalhadores em Estabelecimentos de  
Educação e Cultura; Confederação Nacional dos Trabalhadores  
em Comunicações e Publicidade; Federação Nacional dos Traba-  
lhadores em Empresas de Radiodifusão e Televisão; Sindicato  
dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Esta-  
do de São Paulo e do Estado do Rio de Janeiro. Nos Estados  
de São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná e Rio de Janeiro,  
cuidou, também, de ouvir a Associação Brasileira de Empresas  
de Rádio e Televisão (ABERT); a Associação Brasileira de Em-  
presas de Televisão (ABRATE); a Associação Brasileira dos  
Produtores de Fonogramas; Federação das Escolas Isoladas da  
Guanabara (FEFIEG); a Sociedade Brasileira de Interpretes e  
Produtores Fonográficos (SOCINPRO); a "Embrafilmes"; o Insti-  
tuto Nacional do Cinema e a Ordem dos Músicos do Brasil, in-  
quirindo, no desenvolver de seus trabalhos, artistas, técni-  
cos, empresários, bailarinos do Teatro Municipal do Rio de  
Janeiro, diretores das Escolas de Teatro do Ministério da  
Educação e Cultura e Martins Pena.

Os trabalhos dessa Comissão, após concluídos,  
passaram ao exame de um Grupo informal a quem competiu ouvir  
os Ministérios da Educação e Cultura e o Ministério das Comu-  
nicações, do que resultou a minuta ora encaminhada ao Con-  
gresso Nacional..

As sete profissões de que trata a Lei nº 4.641, de 27 de maio de 1965 — quais sejam diretor de teatro, cenógrafo, professor de arte dramática (estas de nível superior) e ator, contra-regra, cenotécnico e sonoplasta (estas de nível médio) — somam-se setenta e quatro outras atividades, agrupadas nas especialidades de autoria; produção; direção artística; interpretação; dublagem; caracterização de intérpretes; cenografia; tratamento e registros sonoros; tratamento e registros visuais; montagem e arquivamento; revelação e copiagem de filmes; artes plásticas e animação de desenhos e objetos; transmissão de imagens e sons e manutenção técnica, que serão objeto de regulamentação, trabalho a que nos voltaremos, numa pesquisa junto aos interessados, objetivando a transmitir-lhes uma posição que realmente venha a traduzir os anseios por que propugnamos.

A criação do CONFATE — Conselho Federal de Artistas e Técnicos — representa uma conquista definitiva para a categoria, pois que, somente, através dele se poderá fazer implementar toda a organicidade decorrente desse complexo jurídico-normativo.

Todo o caminho percorrido — e o alicerce dos trabalhos de tantos quantos nos antecederam — representam uma tomada de posição responsável e consciente do Governo da Revolução, em prol da categoria de artistas e técnicos em espetáculos de diversões.

Histórica é esta decisão do Prêsidente Ernesto Geisel, de propor legislação de proteçãõ ao trabalho dos artistas.

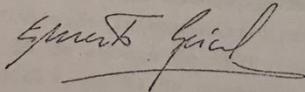
MENSAGEM Nº

EXCELENTÍSSIMOS SENHORES MEMBROS DO CONGRESSO NACIONAL:

Nos termos do parágrafo 2º do artigo 51 da Constituição, tenho a honra de submeter à elevada deliberação de Vossas Excelências, acompanhado de Exposição de Motivos dos Senhores Ministros de Estado do Trabalho, da Educação e Cultura e das Comunicações, o anexo projeto de lei que dispõe sobre o exercício profissional dos integrantes das categorias de artistas e técnicos em espetáculos de diversões, cria o Conselho Federal de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões - CONFATE - e os Conselhos Regionais de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências".

Brasília, em        de

de 1976.



Brasília, 28 de junho de 1976

Excelentíssimo Senhor Presidente da República

O anexo Projeto de Lei, que temos a honra de submeter ao superior exame de Vossa Excelência, objetiva disciplinar a atividade profissional dos integrantes das categorias de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões.

Permitimo-nos observar que essa numerosa classe se vinha tendo condições para o exercício da profissão e relações do trabalho, sujeitas a normas e preceitos esparços, de natureza adjetiva que, sobre a urgente necessidade de unificá-las, valia adequá-las às condições criadas pelo progresso.

Com a finalidade de estudar a elaboração de normas reguladoras do exercício da profissão, foi instituída Comissão Especial, no âmbito do Ministério do Trabalho, que procedeu à análise e confronto do anteprojeto de lei, resultante dos estudos da Comissão Interministerial, criada pela Portaria nº 3.511, de 18 de agosto de 1970, com atribuições ampliadas pela de nº 3.627, de 23 de novembro do mesmo ano, com os Projetos de Lei, em tramitação no Congresso e toda a regulamentação esparsa.

Essa Comissão Especial procurou ouvir representantes das empresas, bem como com dirigentes de entidades sindicais das diferentes categorias, entre as quais: Confederação Nacional dos Trabalhadores em Estabelecimentos de Educação

7 76

cação e Cultura; Confederação Nacional dos Trabalhadores em Comunicações e Publicidade; Federação Nacional dos Trabalhadores em Empresas de Radiodifusão e Televisão; Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado de São Paulo e do Estado do Rio de Janeiro. Nos Estados de São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná e Rio de Janeiro, cuidou, também, de ouvir a Associação Brasileira de Empresas de Rádio e Televisão (ABERT); a Associação Brasileira de Empresas de Televisão (ABRATE); a Associação Brasileira dos Produtores de Fonogramas; Federação das Escolas Isoladas da Guanabara (FEFIEG); a Sociedade Brasileira de Intérpretes e Produtores Fonográficos (SOCINPRO); a "Embrafilmes"; o Instituto Nacional do Cinema e a Ordem dos Músicos do Brasil, inquirindo, no desenvolver de seus trabalhos, artistas, técnicos, empresários, bailarinos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, diretores das Escolas de Teatro do Ministério da Educação e Cultura e Martins Pena.

Cumpra aduzir que a minuta de projeto resultante desses estudos e pesquisas retrata uma síntese das suas gestões apresentadas, no confronto artista-empregador, a qual, ante a fluidez temática que envolve a matéria, por certo, somente complementar-se-á com as normas emergentes da regulamentação, mais enunciativa e elástica, sem fugir aos paradigmas legais.

O complexo normativo resultante das pesquisas primárias foi submetido a audiência das Pastas da Educação e Cultura e das Comunicações cujos subsídios, hoje, o integram.

Buscamos, no enunciado do projeto, nos circunscrever ao essencial, à expressão mesma da norma, deixando o desdobramento da forma de se lhe dar executoriedade ao regulamento, pois conseqüente este de Decreto, torna mais viável o ajustamento dos diferentes dispositivos à avaliação fática do momento. A esse conceito soma-se a técnica legislativa.

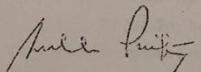
# 79

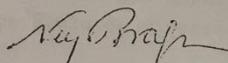
va que desaconselha ao legislador descer a níveis que desfigurem a inteligência qualificativa das diferentes escalas de hierarquia normatizante.

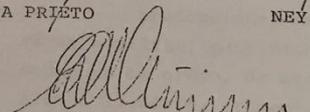
Devido à peculiaridade da profissão de artista e técnico em espetáculo de diversão, que reúne dezenas de atividades específicas de autoria, produção, direção artística, interpretação, dublagem, caracterização de intérpretes, cenografia, tratamento e registros sonoros e visuais, transmissão de imagem e som e inúmeras outras, das quais somente algumas requerem formação profissional, necessário se torna a criação de um órgão fiscalizador do exercício dessas profissões, ao qual se outorgue a faculdade do reconhecimento da qualificação de artistas e técnicos.

Ao se atribuir essa faculdade aos Conselhos, resguardou-se o projeto em não obstar a descoberta de novos valores, preservando o surgimento de talentos e vocações, sob o respaldo de uma inscrição provisória, cujo reconhecimento se regulamentará de forma plena assegurando-se todas as garantias que essa forma de manifestação torna imperativa.

Valemo-nos do ensejo para reiterar a Vossa Excelência os nossos protestos de profundo respeito.

  
ARNALDO DA COSTA PRIETO

  
NEY BRAGA

  
EUCIDES QUANDT DE OLIVEIRA

PROJETO DE LEI

Dispõe sobre o exercício profissional dos integrantes das categorias de artistas e técnicos em espetáculos de diversões; cria o Conselho Federal de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões - CONFATE - e os Conselhos Regionais de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências.

O CONGRESSO NACIONAL decreta:

CAPÍTULO I

DAS DEFINIÇÕES

Art. 1º - O exercício profissional daqueles que integram as categorias de artista e técnico em espetáculos de diversões é definido e sistematizado na forma do disposto nesta Lei.

Art. 2º - Para os efeitos desta Lei, é considerado:

- I - Artista o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeitos de consumo público ou a divulga através de meios de comunicação nos locais onde se realiza espetáculo de diversão pública;
- II - Técnico o profissional que, mesmo em caráter auxiliar, participa, individualmente ou em grupo, de atividade profissional ligada diretamente à elaboração, registro, apresentação ou conservação de espetáculos e produções.

Art. 3º O empregador que tiver a seu serviço profissionais abrangidos pelo artigo anterior estará sujeito às normas desta lei.

## CAPÍTULO II

### DA CLASSIFICAÇÃO, HABILITAÇÃO E REGISTRO PROFISSIONAL

Art. 4º O regulamento disporá sobre a classificação dos artistas e técnicos de que trata esta lei, nos diferentes setores e especialidades, e sobre a forma do registro profissional.

Art. 5º O registro profissional de artista e técnico, habilitado legalmente, será efetuado nos Conselhos Regionais de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões.

§ 1º Aplica-se o disposto neste artigo ao artista ou técnico que, na data de vigência desta lei, esteja exercendo comprovadamente, há 6 (seis) meses consecutivos ou há 12 (doze) meses interpoladamente, a respectiva profissão sem possuir a habilitação anteriormente prevista.

§ 2º Para o trabalho do eventual, considerado como tal o prestador de serviço destinado à complementação de elenco, não se exigirá registro individual, nem contrato ou nota contratual, devendo a empresa apresentar ao órgão competente do Ministério do Trabalho, relação mensal dos eventuais utilizados, com nome, duração da prestação de serviço e remuneração correspondente.

§ 3º Não se incluem entre os artistas e técnicos de que trata esta lei os que, pela mesma atividade, já estejam classificados em outras profissões.

7 7 Q

§ 4º Para fins de registro os técnicos e artistas estrangeiros deverão provar residência definitiva no país, condicionado o mesmo à capacidade de absorção da mão-de-obra no mercado de trabalho nacional.

§ 5º Para o exercício das atividades de artistas e técnicos estrangeiros, contratados por prazo não superior a 90 (noventa) dias, será exigido registro provisório conforme dispuser o Regulamento.

Art. 6º Os empresários e as empresas constituídas para a realização de atividades que envolvam a atuação de profissionais de que trata esta lei, ou para o agenciamento ou administração de seus contratos ou apresentações, deverão ser previamente inscritos nos Conselhos Regionais.

Parágrafo único. As empresas ou empresários estrangeiros apresentarão, para fins de registro, garantia para as obrigações sociais que venham a assumir no país.

### CAPÍTULO III

#### DO CONTRATO DE TRABALHO

Art. 7º O exercício das profissões de que trata esta lei exige contrato de trabalho que pode ter a forma de nota contratual, e será sempre por escrito, registrado no Ministério do Trabalho.

Parágrafo único. A nota contratual será adotada quando da prestação de serviços transitórios, que não excederem de 7 (sete) dias corridos ou intercalados, num período máximo de 20 (vinte) dias.

Art. 8º O contrato de trabalho ou a nota contratual conterá obrigatoriamente:

4 18 6

§ 1º O contrato será apresentado a registro com antecedência de 5 (cinco) dias de sua vigência e a nota contratural até a véspera da prestação do trabalho.

§ 2º Quando o contrato for redigido em idioma estrangeiro será acompanhado de tradução oficial.

§ 3º Para o registro de contrato ou nota contratural relativo a artista ou técnico estrangeiro, exigir-se-á o prévio recolhimento de importância equivalente a 10% (dez por cento) do valor total do ajuste à Caixa Econômica Federal, em conta vinculada em nome do Conselho Regional e do Sindicato local da categoria respectiva, em partes iguais.

§ 4º Na falta do Sindicato local de que trata o parágrafo anterior, será destinado à Federação ou, na sua falta, à Confederação.

Art. 10. O comparecimento do artista ou técnico, na hora e no lugar de convocação, implica na percepção integral do salário, mesmo que o trabalho não se realize por motivo independente de sua vontade.

§ 1º Inexistindo cláusula contratual a respeito, nos espetáculos programados em sessões, atuações ou representações determinadas, os artistas e técnicos receberão, como trabalho extraordinário, cada sessão, atuação ou representação excedente das previamente ajustadas.

§ 2º Haverá direito à retribuição adicional para o artista ou técnico, fixada contratualmente, pela reprodução de seu trabalho, qualquer que seja a modalidade de transmissão ou comunicação utilizada. A reprodução não autorizada dará direito a uma indenização ao artista, correspondente a 10% (dez por cento) do salário que houver recebido para sua execução, por vez repetida.

4 7 6

§ 3º A regra prevista no parágrafo anterior não se aplica às mensagens publicitárias.

§ 4º As empresas contratantes conduzirão, às suas expensas, ao lugar de origem, os artistas ou técnicos:

- a) imediatamente após a extinção dos respectivos contratos;
- b) no caso de enfermidade que impossibilite o prosseguimento do contrato.

Art. 11. Considerada a responsabilidade do empresário pelas obrigações decorrentes do contrato de trabalho, responderá subsidiariamente o tomador de serviço do artista ou técnico contratado, na hipótese de inadimplemento do primeiro.

#### CAPÍTULO IV

##### DA DURAÇÃO DO TRABALHO

Art. 12. A jornada normal de trabalho dos artistas e técnicos, respeitada a legislação geral e especial, será a estabelecida em contrato.

§ 1º Será considerado como de serviço efetivo o período que o artista ou técnico permanecer à disposição do empregador, para gravações, dublagens, ensaios e outras atividades.

§ 2º São improrrogáveis as jornadas de trabalho dos profissionais cujas atividades se exerçam em condições de insalubridade ou periculosidade.

## CAPÍTULO V

DOS DIREITOS E DEVERES  
DOS ARTISTAS E TÉCNICOS

Art. 13. O artista ou técnico, além dos deveres gerais impostos aos empregados, está obrigado:

- I - a tomar parte, nos espetáculos anunciados, formalizando protesto justificado nas vinte e quatro horas seguintes à divulgação do programa, se não concordar com sua inclusão;
- II - a observar as horas de trabalho indicadas nas tabelas de serviço;
- III - a cumprir a tarefa recebida, não podendo alterar, suprimir ou acrescentar palavras, frases ou cenas aos textos, sem autorização escrita do empregador;
- IV - a participar de espetáculo avulso ou ato variado para o qual haja previamente consentido na inclusão de seu nome, sempre que determinado pelo empregador.

Art. 14. É direito do artista ou técnico:

- I - exigir que o seu nome ou pseudônimo figure nos programas de espetáculos, filmes e "vídeo-tapes", quando sua participação for direta no espetáculo, excluído o eventual, ou de sua autoria a matéria objeto de divulgação;
  - II - exigir da empresa o fornecimento do guarda-roupa e demais recursos indispensáveis ao cumprimento das tarefas contratuais, não
- 4  
M Q

constituindo renúncia a esse direito o uso de roupas ou objetos de sua propriedade pessoal;

- III - impedir a gravação, reprodução, transmissão ou retransmissão por qualquer meio, de suas interpretações ou execuções, inclusive me diante dublagem, quando não haja dado prévio e expresse consentimento.

#### CAPÍTULO VI

##### DOS CONSELHOS FEDERAL E REGIONAIS

Art. 15. Ficam criados o Conselho Federal de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões - CONFATE, e os Conselhos Regionais de Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões, com personalidade jurídica de direito público, autonomia administrativa e financeira.

Art. 16. Os Conselhos Federal e Regionais constituem autarquia vinculada ao Ministério do Trabalho.

Art. 17. O Conselho Federal, com jurisdição em todo o território nacional, terá sede em Brasília.

Art. 18. A composição dos Conselhos Federal e Regionais, sua eleição e outras atribuições, serão estabelecidas no Regulamento.

Art. 19. O mandato dos membros do Conselho Federal e dos Conselhos Regionais será honorífico e com duração de três anos, permitida uma reeleição.

Art. 20. Caberá aos Presidentes representarem os Conselhos em Juízo ou fora dele.

Art. 21. São atribuições do Conselho Federal:

- I - disciplinar e fiscalizar o exercício das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões;
- II - elaborar seu Regimento;
- III - aprovar o Regimento dos Conselhos Regionais;
- IV - eleger sua diretoria;
- V - promover medidas para preservar a ética profissional;
- VI - colaborar para o aprimoramento da profissão;
- VII - organizar os Conselhos Regionais, fixando-lhes a jurisdição em função da representatividade das profissões nos Estados;
- VIII - realizar diligências relativas às atividades dos Conselhos Regionais, adotando, quando necessárias, providências cabíveis para seu funcionamento regular;
- IX - propor alterações ao Regulamento desta lei;
- X - dirimir as dúvidas suscitadas pelos Conselhos Regionais;
- XI - julgar as infrações e impor penalidades de finidas nesta lei e no Regulamento;
- XII - fixar as contribuições;
- XIII - aprovar o orçamento dos Conselhos Regionais;
- XIV - aprovar, anualmente, as contas da autarquia;
- XV - organizar e manter o registro de artista e técnico em espetáculos de diversões.

Art. 22. O patrimônio do Conselho Federal será constituído de:

- I - 20% (vinte por cento) das anuidades recebidas pelos Conselhos Regionais;
- II - 20% (vinte por cento) da taxa de expedição de carteiras de identificação profissional;
- III - 20% (vinte por cento) das multas aplicadas pelos Conselhos Regionais;
- IV - dos rendimentos patrimoniais;
- V - doações e legados;
- VI - subvenções e auxílios dos Governos Federal, Estaduais e Municipais, e de outras entidades públicas e de pessoas jurídicas e físicas;
- VII - bens e valores.

Art. 23. São atribuições dos Conselhos Regionais:

- I - deliberar sobre a inscrição, nos seus quãdros, dos profissionais abrangidos por esta lei;
- II - manter registro dos profissionais legalmente habilitados, com exercício na respectiva jurisdição;
- III - indicar ao Ministério do Trabalho, quando solicitados, os nomes dos que deverão constituir as bancas examinadoras para expedição de certificados de habilitação profissional provisório;

✕  
y b

- IV - fiscalizar o exercício da profissão;
- V - apreciar os problemas atinentes à ética profissional, impondo penalidades, quando for o caso;
- VI - elaborar a proposta do Regimento, submetendo-a à aprovação do Conselho Federal;
- VII - elaborar o orçamento anual;
- VIII - expedir carteira de identificação profissional;
- IX - publicar relatórios de seus trabalhos e as relações dos profissionais registrados;
- X - registrar os contratos de cessão de direitos firmados pelos artistas, de que trata o parágrafo único do artigo 8º desta Lei, nas hipóteses de gravação, transmissão ou retransmissão por qualquer meio, das respectivas interpretações ou execuções, inclusive mediante dublagem, verificando, em qualquer caso, o cumprimento do disposto no § 2º do artigo 53 da Lei nº 5.988, de 14 de dezembro de 1973.

Art. 24. O patrimônio dos Conselhos Regionais será constituído de:

- I - taxa de inscrição;
- II - 80% (oitenta por cento) das anuidades pagas pelos profissionais ao Conselho Regional;
- III - 80% (oitenta por cento) da taxa de expedição de carteiras de identificação profissional;

- IV - 80% (oitenta por cento) das multas aplicadas;
- V - dos rendimentos patrimoniais;
- VI - doações e legados;
- VII - subvenções e auxílios dos Governos Federal, Estaduais e Municipais, e de outras entidades públicas e de pessoas jurídicas e físicas;
- VIII - bens e valores.

Art. 25. Os profissionais abrangidos por esta lei só poderão exercer a profissão quando regularmente inscritos no Conselho Regional com jurisdição sobre o local-base de sua atividade.

Parágrafo único. Se o profissional inscrito em um Conselho Regional passar a exercer, por mais de 180 (cento e oitenta) dias, atividade em jurisdição de outro, deverá requerer nele sua inscrição secundária.

Art. 26. A carteira de identificação profissional é indispensável ao exercício das profissões, e terá fé pública em todo território nacional.

Art. 27. São as seguintes as penas disciplinares aplicáveis:

- I - advertência;
- II - multa;
- III - suspensão do exercício profissional por até 30 (trinta) dias;
- IV - cassação do exercício profissional, ad referendum do Conselho Federal, em processo em que se assegure ampla defesa.

§ 1º A imposição das penas obedecerá à gradação deste artigo, de acordo com a gravidade da falta.

§ 2º O Conselho Regional deliberará, de ofício, ou em consequência de representação nos casos disciplinares.

§ 3º O Conselho Regional somente deliberará após audiência do acusado, ao qual será dado defensor, caso seja revel ou se encontre em local ignorado, comprovado pelo não atendimento a edital de convocação, publicado na imprensa.

§ 4º Da imposição de qualquer penalidade caberá recurso, no prazo de 30 (trinta) dias, contados da ciência ou publicação de edital na imprensa, para o Conselho Federal, com efeito suspensivo, nos casos dos itens III e IV.

§ 5º Da decisão do Conselho Federal caberá recurso com efeito suspensivo no caso dos itens III e IV, ao Ministro do Trabalho, dentro do prazo de 30 (trinta) dias, a partir da ciência do interessado, ou sem efeito suspensivo, nos demais casos.

§ 6º As denúncias contra membros dos Conselhos Regionais deverão ser devidamente identificadas, para formação de processo, e acompanhadas da indicação de elementos com probatórios do alegado.

Art. 28. Os Conselhos Regionais instituirão:

- I - cursos de aperfeiçoamento profissional;
- II - concursos;
- III - prêmios de viagem;
- IV - bolsas de estudo.

Handwritten marks: a symbol resembling a dollar sign (\$) and the number 76.

## CAPÍTULO VII

## DAS DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Art. 29. Os filhos dos profissionais de que trata esta lei, cuja atividade seja itinerante, terão assegurada vaga nas escolas públicas e particulares locais, mediante a apresentação de certificado de matrícula da escola de origem.

Art. 30. Nenhum profissional será obrigado a interpretar papel ou participar da realização de cena que coloque em risco sua integridade física ou moral.

Art. 31. As empresas ou empresários responsáveis pela violação de qualquer preceito desta lei estarão sujeitos a multa de 20% (vinte por cento), e o dobro na reincidência, aplicada sobre o valor do contrato do profissional prejudicado.

Art. 32. Para a organização do primeiro Conselho Federal será designada Comissão Provisória, constituída de 5 (cinco) membros, sendo 3 (três) indicados pelo Ministro do Trabalho, cabendo a um deles a presidência, e 2 (dois) pela Confederação a que estejam vinculados artistas e técnicos em espetáculos de diversões.

§ 1º No prazo de até um ano após a sua posse, a Comissão tomará as providências necessárias à instalação do Conselho Federal.

§ 2º A Comissão Provisória do Conselho Federal elaborará as listas tripliques de nomes para constituição pelo Ministro do Trabalho, das Comissões Provisórias para instalação dos Conselhos Regionais.

\* 76

§ 3º O Ministro do Trabalho fixará os prazos para instalação dos Conselhos Regionais, por solicitação do Conselho Federal.

Art. 33. Enquanto não se instalar o CONFATE, a fiscalização e o registro que lhe incumbem de acordo com esta lei, caberão ao Ministério do Trabalho.

Art. 34. Esta lei será regulamentada no prazo de 180 (cento e oitenta) dias.

Art. 35. Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogando-se, especialmente, a Lei nº 301, de 13 de julho de 1948 e demais disposições em contrário.

Brasília, em            de            de            1 976.

