

Se qualificar como agente modernizadora da cena brasileira – Dulcina de Moraes e o Estado  
Novo

Vera Regina Martins Collaço<sup>1</sup>, UDESC  
[vera.collaco@terra.com.br](mailto:vera.collaco@terra.com.br)

Havia tantos papéis que eu desejaria ter interpretado. Mas as coisas iam caminhando mais depressa do que nós dávamos conta. Parece que iam sozinhas. Nem sempre na direção que se queria. Ou que nós precisássemos que fosse. Ou podíamos, naquele momento da nossa vida profissional. (DULCINA de MORAES)<sup>2</sup>

Um fato envolvendo a grande atriz brasileira Dulcina de Moraes (1908-1996), em 1943 e 1944, expunha a fragilidade das deliberações do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e a importância das redes de relações pessoais que garantiam a produção, circulação e legitimação de bens culturais durante o Estado Novo, apesar do verniz de deliberações em prol da classe artística do SNT. Segundo declarações da própria Dulcina ela teria recebido “um convite do ministro Capanema [diz Dulcina: ele]. Me pediu para procurá-lo e me disse: Dulcina, você quer fazer, no ano que vem [1941], uma temporada oficial no Municipal?”. Bem, Dulcina e seu marido Odilon de Azevedo (1904-1966) vinham desde 1939 articulando realizar uma temporada artística no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Desta forma, o convite era muito conveniente. Acrescia-se ainda, conforme declarações da atriz, que: “Havia condições para um grande espetáculo e as despesas eram financiadas. Nós tínhamos ordenados. Era um trabalho feito para eles, mas a responsabilidade artística era nossa”.<sup>3</sup>

Assim que a notícia de que o casal Dulcina-Odilon iriam receber uma vultosa subvenção do governo Vargas para fazer uma temporada no Teatro Municipal, “a classe teatral entrou em rebuliço”.<sup>4</sup> O *Jornal do Brasil* denunciava, em 16 de janeiro de 1943, que:

[...] Dulcina de Moraes conseguira receber a primeira parcela de vultoso auxílio do governo mediante a apresentação de croquis de cenários e figurinos de peças que

---

<sup>1</sup> Profa. Dra. Teatro – Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina

<sup>2</sup> Declaração de Dulcina de Moraes in: VIOTTI, Sérgio. **Dulcina: e o teatro de seu tempo**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, p. 173.

<sup>3</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. Os Intelectuais, o Mercado e o Estado na Modernização do Teatro Brasileiro. In: BOMENY, Helena (org.) **Constelação Capanema: Intelectuais e Políticas**. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 292.

<sup>4</sup> Idem, p. 293.

## Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul. Universidade Federal de Santa Catarina – de 4 a 7 de maio de 2009.

propunha apresentar no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas que em sua maioria já estavam incluídas em seu repertório. Critica o jornal: ‘O Serviço Nacional de Teatro tornou-se, conseqüentemente, uma casa de negócios comerciais de teatro, em que o Estado paga espetáculos que o povo vai pagar de novo na bilheteria’.<sup>5</sup>

Apesar das reações contrárias a deliberação do ministério de Capanema foi mantida, e o casal recebeu um auxílio 300 mil cruzeiros para encenar espetáculos inovadores no Municipal do Rio de Janeiro. A escolha do repertório a ser apresentado pela companhia subvencionada foi também motivo de controversa entre a classe artística, pois o ministério estava patrocinando a encenação de textos “desconhecidos do grande público” brasileiro, tal como Bernard Shaw e Jean Giraudoux, e apostando numa dramaturgia estrangeira.

O alarde geral da classe teatral tinha suas bem fundamentadas razões de ser, embora tivesse que se contentar com um grito sufocado, pois mesmo em seu final, o governo Vargas tinha tentáculos ainda muito poderosos. Vamos começar debatendo o posicionamento da classe teatral contra este apoio. Em janeiro de 1943 o diretor do Serviço Nacional de Teatro, Abadie Faria Rosa, que foi o primeiro diretor deste órgão, divulgava o Plano Anual do SNT:

[...] no qual se previa o auxílio ao conjunto de companhias profissionais atuantes na capital da República e a alguns amadores, além da criação de uma companhia de teatro musicado. No entanto, em fevereiro desse mesmo ano, ignorando a publicação do plano, foi enviado ao ministro Capanema um pedido de apoio para implementação de um projeto de temporada teatral elaborado pela Companhia Dulcina-Odilon.<sup>6</sup>

Inicialmente, quando da apresentação ao ministro, o projeto previa uma parceria com um grupo amador, o Teatro de Estudante do Brasil, dirigido por Maria Jacintha. Mas, essa parceria não se concretiza, e o casal realizou a temporada no Municipal, em 1944, sem o envolvimento dos amadores que despontavam, desde o final da década de 1930, para um novo teatro no cenário carioca. O pleito de Dulcina foi atendido na íntegra, “e o plano elaborado por Abadie Faria Rosa – que já era do conhecimento da classe teatral – não foi implementado. Assim, o auxílio financeiro previsto para outras companhias profissionais foi destinado ao projeto de Dulcina de Moraes”.<sup>7</sup>

A diluição das fronteiras entre o público e o privado, tão inerente às nossas políticas públicas, e mais intensas no campo das artes, nos induz, inicialmente, a pensar que Dulcina, através

---

<sup>5</sup> PEREIRA, Op. Cit., p. 71.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 72.

<sup>7</sup> Idem.

de astúcias e manipulações, se apossava de uma grande fatia do recurso público destinado ao teatro. É evidente que o recurso entrou para a sua companhia em detrimento de outras que poderiam receber apoio oficial no ano de 1943. Mas, para compreender o gesto/pedido de Dulcina, a Capanema e logo a seguir ao presidente Vargas, temos que retroceder um pouco mais no tempo e perceber que esta mulher/atriz/empresária não se apossava de algo a que não se julgava em pleno direito de fazer. Não era, portanto, um gesto mesquinho de se apropriar do bem público pura e simplesmente em detrimento de um coletivo. Ao contrário, esta mulher nasceu e viveu seus oitenta e oito anos exclusivamente para o teatro brasileiro. Ela quase nasce nos bastidores de um teatro, quando seus pais estavam em turnê pelo interior do Rio de Janeiro. E recém-nascida foi colocada em cena, por seus pais, também gente de teatro – Conchita e Átila de Moraes. A título de curiosidade vale dar uma breve transcrição do fato, pois o mesmo trás à tona o problema das atrizes-mães em viagens pelo Brasil afora. Como Conchita teve Dulcina, sua primeira filha, em plena temporada e excursão, após um breve repouso a atriz retorna ao palco. O bebe de algumas semanas não tinha com quem ficar enquanto os pais estavam no palco representando. A solução encontrada pela mãe de primeira viagem:

Na peça, um dos personagens era, justamente, uma criança de berço. Por que não levar a menina, real, para a cena, deixá-la ao fundo, no bercinho, enquanto os pais representavam? Conchita poderia ficar de olho na menina. E o público nem se daria conta. Assim foi. Conchita levou o berço para o palco. Enfeitara-o, no alto, com fitas e laçarotes, na esperança da filha, se acordasse, se distrair com a novidade. Entretida, comportar-se-ia bem.<sup>8</sup>

Não precisa de muito esforço para perceber que a solução foi um grande problema, pois o bebe começou a brincar com as fitas e a platéia esqueceu o melodrama levado no palco e passou a discutir sobre o que via: criança ou boneca? Os seus pais com imensa dificuldade conseguem levar o drama até o seu fim. Sobre esta sua precoce estréia teatral, diz Dulcina: “Vai ver que o meu sentido de disciplina em cena é consequência disso. Fui tão mal-comportada, tão indisciplinada na minha estréia que, em cena, o comportamento tem de ser outro. Disciplina. Muita dis-ci-pli-na!”.<sup>9</sup> A fala de Dulcina é bastante significativa para compreender o pensar teatral desta atriz; ela defendia o que julgava ser a base do trabalho do ator, ou seja, a disciplina. Esta palavra é a chave de vários métodos fundantes do teatro ocidental moderno; e Dulcina parte do pressuposto, numa análise

---

<sup>8</sup> VIOTTI, Op. Cit. p. 23.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 24.

## Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul. Universidade Federal de Santa Catarina – de 4 a 7 de maio de 2009.

retroativa, que esta base esteve nela incutida desde a mais tenra infância. E isso vai ser reforçado se pensarmos que sua estréia profissional se deu em 1923, com 15 anos de idade, na Companhia de Leopoldo Fróes (1882-1932), então, um dos grandes nomes da cena brasileira. Ai começou uma carreira de triunfos e reconhecimentos do talento e habilidades cênicas do que viria a tornar-se a grande estrela nacional chamada Dulcina de Moraes, que ao que tudo indica numa perdeu sua capacidade de concentrar-se e disciplinar-se em cena.

A atriz define a sensação sentida neste primeiro e grande sucesso:

Eu nunca permiti que o sucesso me enganasse, e o fato de ser a primeira estrela da companhia não me impressionava muito. Qualquer coisa que fizesse nesse sentido, meus pais estavam ali para me chamar à realidade! [...] Mas o realmente importante, o que era realmente Es-sen-ci-al para mim era o fato de eu estar no PALCO! Eu estar fazendo o que gostava de fazer.<sup>10</sup>

Sem falsas modéstias, consciente de seu significado e alcance histórico, Dulcina trilhava o caminho desejado, e alcançava o merecido reconhecimento de seu talento e profissionalismo. Mas, retomando a linha de pensamento anterior que trouxe à tona a vida da atriz, relato feito com o intuito de buscar subsídios para argumentar que sua ação não pode ser entendida somente como um gesto egoísta de uma grande dama da cena. O que foi dito até aqui se complementa com o conhecimento de que esta dama morreu pobre e “morava em Brasília [em 1996], com uma pequena pensão, em apartamento cedido pelo Governo do Distrito Federal”.<sup>11</sup> Sobre isso observa, seu amigo e biógrafo, Viotti:

Posses materiais nunca significaram nada. Nunca hesitou em se desfazer de apartamento próprio, jóias, quadros – para garantir um teatro seu. E não pensou duas vezes ao trocar este, no Rio, para erguer o prédio da Fundação Brasileira de Teatro [escola de teatro onde lecionou a partir da década de 1970], que criara, em Brasília.<sup>12</sup>

Então, o que movia Dulcina a se achar no direito de receber esta verba mesmo em prejuízo de outras companhias e trabalhos? Pode-se apontar com certeza absoluta que era a sua crença na inovação, na modernidade de seu conjunto artístico e de suas criações cênicas. Aqui novamente teremos que acompanhar algumas fases de sua vida, para melhor compreender seu pensar sobre sua

---

<sup>10</sup> VIOTTI, OP. Cit. p. 80.

<sup>11</sup> OLIVEIRA, Paulo Roberto Correia de. **Aspectos do Teatro Brasileiro**. Curitiba: Juruá, 1999, p. 39.

<sup>12</sup> VIOTTI, Op. Cit. p. 606.

## Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul. Universidade Federal de Santa Catarina – de 4 a 7 de maio de 2009.

ação e o teatro brasileiro; bem como sobrevoar rapidamente sobre o que se denominou de modernização da cena brasileira.

No final da década de 1920 e, mais intensamente, no final da década de 1930 e 1940, grupos formados por jovens amadores, oriundos, inicialmente, das classes médias urbanas do Rio de Janeiro e de São Paulo, insurgem-se contra o que estava posto para o teatro brasileiro pelas companhias profissionais, um teatro que eles e a crítica mais especializada denominavam pejorativamente de “teatro para rir”. Teatro este centrado na Revista e nas comédias de costumes levadas pelo que ficou conhecido como Geração Trianon. O mais significativo exemplo deste movimento renovador nos foi dado pelo Teatro de Brinquedo, em 1927, grupo criado pelo casal Álvaro e Eugênia Moreyra. O recorte temporal citado, que Décio de Almeida Prado sabiamente denominou de “ciclo heróico do amadorismo”,<sup>13</sup> encerra-se com a “ruidosa” estréia, em 1948, de *Hamlet*, de Shakespeare, pelo Grupo Teatro do Estudante do Brasil (1938-1953). Mas, no decorrer da década de 1940, outro grupo, também amador, modificou ainda mais radicalmente o teatro brasileiro. Em 1938 foi criado o grupo denominado de Os Comediantes, e que conhece o auge do sucesso renovador com a estréia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, a 28 de dezembro de 1943. O espetáculo também foi realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e também contou com subvenção do ministério de Capanema. Pode-se verificar que o movimento envolvendo a renovação cênica brasileira teve, em comum, alguns pontos bastante significativos, tais como: se apresentar na casa mais nobre do Rio de Janeiro, subvenção do governo federal, e ambos se propondo a criar outra proposição para o “atrasado” teatro brasileiro.

O ministério de Capanema deu sinais de preocupação com o teatro brasileiro em 1936 quando implantou uma Comissão de Teatro Nacional que entre outros objetivos devia buscar soluções para “desenvolver a atividade teatral, Não apenas em quantidade, mas também em qualidade, melhorando o padrão das representações e conduzindo o publico a melhores solicitações de gosto”.<sup>14</sup> Este objetivo aponta para três pontos vitais desejados pelos renovadores do nosso teatro: pautar-se pela qualidade e não mais pela quantidade, pois como fazer um bom teatro se as exigências de mercado obrigavam as companhias a montarem um numero infindável de espetáculos num curto espaço de tempo; ponto importante, destacado no objetivo, melhorar o padrão dos espetáculos, devido a rapidez das montagens – quantidades – não sobrava tempo para a qualidade do trabalho final; e, por fim, o ponto chave de debates entre as companhias e os inovadores: o

---

<sup>13</sup> PARDO, Décio de Almeida. Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação). In: BORIS FAUSTO (org.). **O Brasil Republicano**. Vol III. SP: Difel, 1984, p. 543.

<sup>14</sup> **O Governo e o Teatro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. N. 5, 1937, p. 6.

## Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul. Universidade Federal de Santa Catarina – de 4 a 7 de maio de 2009.

público, coitado deste, era o culpado maior, devido a sua má formação artística. Então, era de fundamental importância levar a este público bons espetáculos, para que ele soubesse exigir, ante as companhias, melhores trabalhos teatrais.

A Comissão acima referida encerra seus trabalhos com a proposição de que seja criado um órgão para gerir as questões do teatro nacional. E, a 21 de dezembro de 1937, através do Decreto-Lei n. 29, foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT). Com este órgão o governo Vargas implantava, pela primeira vez no país, mecanismos administrativos que visavam regulamentar a atuação do governo junto ao teatro. O que se percebe, a partir da criação do SNT, é que a “[...] implantação de um determinado projeto de modernização do teatro brasileiro, relacionado à política cultural instituída pelo Estado Novo”.<sup>15</sup>

Antes de avançar sobre o projeto de modernidade para a cena brasileira, volto ao objeto central deste relato, e suas imbricações com este projeto. E início com uma questão: como o teatro de Dulcina era visto pelos intelectuais de sua época, ou seja, pelos inovadores? Com as palavras de um representante desta geração, Gustavo Dória, que fez as seguintes colocações sobre o casal:

Dulcina e Odilon, porém, mantinham um nível bem mais apurado [que outras companhias da época]. Desde a inauguração do Teatro Rival, em 22 de março de 1934, com *Amor*, de Oduvaldo Viana, passaram eles a cultivar um teatro de *boulevard* cuidadosamente apresentado e no qual Dulcina punha a prova o seu inegável talento de comediante, rodeada por uma montagem cuidada e um guarda-roupa que chegou a se tornar famoso. Havia pois uma diferença flagrante entre o teatro feito por Dulcina e o realizado pelos demais.<sup>16</sup>

Nesta visão, o casal estava além do que comumente se via no teatro profissional brasileiro. E teria que “partir de Dulcina e Odilon a iniciativa no sentido de mostrar as possibilidades do teatro profissional estabelecido dentro de um repertório de maior responsabilidade”.<sup>17</sup> Através desta fala de Gustavo Dória, e do que já colocamos anteriormente, percebe-se que Dulcina, os amadores e o SNT desejavam implantar no Brasil era um “teatro sério”, um teatro que percebiam como culturalmente superior ao que se praticava no país; e, este teatro é o que devia ser perseguido pelas novas gerações e o que teria o apoio do ministério de Capanema. E Dulcina ao encenar peças estrangeiras, de dramaturgos reconhecidos na Europa e Estados Unidos, caracterizava sua adesão ao chamado “teatro sério”.

---

<sup>15</sup> PEREIRA, Victor Hugo Adler. **A Musa carrancuda**: Teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 34.

<sup>16</sup> DORIA, Gustavo. **Moderno Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT, 1975, p. 94.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 95.

## Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul. Universidade Federal de Santa Catarina – de 4 a 7 de maio de 2009.

A modernidade na cena brasileira perpassava, portanto, por uma nova percepção do fazer teatral, seja, na estrutura da obra encenada, os elencos deviam pautar-se pela qualidade dramaturgica da obra, e isso era encontrado preferencialmente na nova dramaturgia européia e americana; devia-se pensar em novas relações entre ator/atriz principal e seu elenco, estes deveriam formar um todo harmônico, ensaiar conjuntamente e pensar na concepção maior do espetáculo; uma nova relação do ator com a obra, estabelecendo-se um respeito quase sacro com a obra escrita; e, por fim, uma nova concepção de direção do espetáculo, não mais o ensaiador que atuava na dinâmica do trabalho, mas não o concebia como algo único e de sua autoria. Esta última, sem dúvida, a grande virada que se deu no teatro europeu, russo e americano no final do século XIX, e que no Brasil seus procedimentos começaram a se esboçar nos nossos palcos apenas nas experiências amadoras na década de 1920. A implantação deste teatro moderno, como bem o diz Victor Hugo Adler Perreira<sup>18</sup> era acompanhada do “desprezo pelas características específicas dos espetáculos teatrais brasileiros e da negação de uma ‘escola de interpretação’ bastante enraizada no país, oriunda de tradições do cômico, como o circo e outras fontes populares”.

A companhia Dulcina-Odilon, criada em 1933, adequou-se, com o passar do tempo, aos anseios de modernidade cênica, almejada por uma elite intelectual e artística brasileira. Era preciso criar um teatro para um novo público, “um público sequioso por uma arte que corresponda a seus padrões de elite”.<sup>19</sup> Os novos parâmetros “são fixados a partir de modelos estrangeiros, já que o teatro realizado aqui e freqüentado pelas classes populares serve apenas, segundo esses grupos, para atestar nosso caráter de povo ‘subdesenvolvido’ e ‘inculto”.<sup>20</sup> Os críticos da época também apontavam os esforços da companhia para criar este novo teatro. Dizia um crítico, em 1946: “Dulcina-Odilon vem atuando, desde alguns anos, num plano mais elevado. O esforço desses artistas [...] merece o apoio de quantos desejam ver a cena brasileira emergir do matagal de má literatura que a sufoca”.<sup>21</sup> A posição de uma diretora, também em 1946: “É de justiça reconhecer-se em Dulcina a iniciadora desse renascimento artístico que se nota entre nós”.<sup>22</sup>

A questão anterior, que está na base deste trabalho, porque Dulcina se achava no direito de receber a verba que seria destinada a todas as companhias em 1943 me parece suficientemente explicada a partir da referencialidade a sua modernidade enquanto companhia teatral profissional.

---

<sup>18</sup> PEREIRA, 1998, p. 34.

<sup>19</sup> CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do Teatro Brasileiro**. RJ: Funarte, 1996, p. 429.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> MELLO, Renato Viera de. Crítico de *O Jornal*. Apud PEREIRA, 1998, p. 196.

<sup>22</sup> JACINTA, Maria. Apud PEREIRA, 1998, p. 215.

## Colóquio Internacional Gênero, Feminismos e Ditaduras no Cone Sul. Universidade Federal de Santa Catarina – de 4 a 7 de maio de 2009.

Dulcina desejava algo diferente e se acreditava portadora dessa mudança. Somando a isso se encontra o seu grande prestígio, de longa data, enquanto atriz. Os jornais, o público e o pessoal do teatro reverenciavam sua capacidade e seu enorme talento. É comum encontrar críticas ao seu talento dizendo, por exemplo: “É difícil arranjar mais adjetivos que traduzam o seu grande trabalho”, ou “Ela o interpreta como nenhuma outra artista, aqui ou fora daqui, poderia fazê-lo melhor”.<sup>23</sup> Corroborando com estas colocações vale destacar um crítica do jornal carioca *Meio-Dia*, de 27 de maio de 1939: “O Brasil já tem teatro para exportar. [...] Se Dulcina não fosse conhecidíssima através da sua atuação nos nossos palcos, a sua atuação em *Cara ou coroa* valeria como consagração artística”. Nesta crítica percebe-se outro sentimento muito presente no pensamento moderno brasileiro, qual seja, o de superar sua inferioridade em relação ao que se passava na Europa e Estados Unidos.

Na sua carta ao presidente Vargas, onde apresenta o projeto de pedido de subvenção, em 1943, Dulcina ressalta a finalidade deste apoio: “dar ao artista brasileiro a oportunidade de representar bom teatro, sem concessões comerciais ao chamado mau gosto do público – gosto que deve ser educado pelos responsáveis pela cultura desse mesmo povo”.<sup>24</sup> Nesta finalidade ela une a sua capacidade de modificar a cena brasileira com a do presidente Vargas como responsáveis pelas mudanças que devem ser feitas no país. Ela enquanto artista pode mudar o gosto, com encenações de boa qualidade, e o presidente, responsável pela cultura do país, estimula as mudanças através do apoio financeiro aos empreendimentos responsáveis, no qual ela enquadra a sua companhia. Dizia Dulcina sobre seu trabalho, em 1945: “Creio, assim, que estou fazendo o que está à altura das minhas forças para elevar o nível do teatro brasileiro”.<sup>25</sup>

Convém destacar, finalmente, que o modelo de modernidade a que estamos nos referindo neste trabalho, e que justificou as intenções e ações de Dulcina e dos amadores nas décadas de 1930/1940, se pauta por uma modernidade autoritária, impregnada dos ares modernos/centralizadores que conduziam os caminhos do país nas décadas de 1930 e 1940, com o governo Vargas. Apenas neste contexto é possível aceitar uma imposição autoritária de modernidade da cena, sem respeito e sem consideração pelo estranho, pela diferença, características ambíguas e tão presentes no pensamento “moderno”.

---

<sup>23</sup> VIOTTI, Op. Cit., p. 185.

<sup>24</sup> PEREIRA, 2001. Op. Cit., p. 73.

<sup>25</sup> VIOTTI, Op. Cit., p. 295.