

# Cadernos letra e ato

## Eduardo Garrido e o teatro brasileiro do século XIX

Lucila VIEIRA<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo apresenta o estudo que tem sido realizado sobre a obra de Eduardo Garrido, dramaturgo português que teve intensa participação no teatro brasileiro oitocentista.

**Palavras-chave:** Eduardo Garrido; teatro popular; teatro luso-brasileiro.

Eduardo Garrido teve extensa participação na vida teatral do eixo Portugal-França-Brasil. Através dos jornais que circulavam no Brasil do século XIX,<sup>2</sup> é possível notar a abundância de encenações que levaram aos palcos textos deste escritor. Entre mágicas, operetas, pequenas cenas cômicas, traduções e adaptações, são atribuídas a Eduardo Garrido dezenas de peças teatrais. Em crônica que Arthur Azevedo (AZEVEDO, 1893) dedica ao amigo, o brasileiro revela que não há um número preciso, mas passam de duzentas, as peças escritas por Garrido. Na nossa incipiente busca, a fim de sistematizar um índice de peças, percebemos que as escassas fontes de dados existentes sobre o autor apresentam divergências entre si. Por enquanto, sabe-se que Eduardo Garrido esteve algumas vezes no Brasil e, independentemente do tempo que aqui tenha permanecido, marcou significativamente a história do teatro brasileiro.

Em dezembro de 1870, o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro notifica, pela primeira vez, a vinda do dramaturgo português ao Brasil. Na ocasião, o autor fora convidado por Furtado Coelho (1831– 1900), com quem estabelecera grande parceria, assinando a autoria de diversos espetáculos representados no Teatro São Luiz, do Rio de Janeiro, do qual o ator

---

<sup>1</sup> Doutoranda pelo programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. E-mail: lucilatrr@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Consultados no site da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

era também proprietário. Depois dessa data, o nome de Eduardo Garrido começou a aparecer centenas de vezes nos jornais da capital brasileira. São Paulo, Campinas, Recife, Amazonas e outras regiões, minimamente urbanizadas daquela época, também abrigaram espetáculos escritos pelo dramaturgo, segundo dados da própria Hemeroteca. Desta feita, pode-se dizer que Eduardo Garrido também é um dos responsáveis pela invasão deste gênero na cena teatral brasileira das últimas décadas do século dezanove.

Eduardo Garrido faz parte de uma geração de autores teatrais pouco pesquisados pela academia, devido ao teor cômico e popular de sua produção, considerada, durante décadas, menos literária do que dramas e tragédias, por exemplo. Estudos recentes, porém, começam a desvendar a importância da dramaturgia musicada do século XIX, não só para a época em que foi produzida – o final do século XIX – mas para todo o caminhar do teatro que a sucedeu. Além de ter criado uma infinidade de peças, Garrido trabalhou intensamente como tradutor e adaptador de textos de outros grandes autores do seu tempo, tais como Henri Meilhac e Ludovic Halévy, parceiros do compositor francês Jacques Offenbach, principal compositor de operetas francesas.

Este fato possibilita associarmos a sua imagem à celeuma que opôs os defensores do drama sério<sup>3</sup> aos que faziam gosto de ver o teatro cômico ganhar cada vez mais espaço, nas salas de espetáculo da Corte. Esta é uma discussão complexa, da qual alguns estudiosos já se ocuparam. O historiador Fernando Mencarelli, em sua tese de doutorado, aborda com bastante minúcia algumas das transformações provocadas pela propagação do teatro musicado e outros gêneros semelhantes:

A voga das operetas, das mágicas e das revistas imprime uma mudança de escala no teatro brasileiro: a ampliação do número de espetáculos, de afluência do público, de companhias, de casas de espetáculos, de produções teatrais, de grandes sucessos e de circulações de dinheiro em torno do que se revelava novo negócio, a indústria da cena. (MENCARELLI, 2003, p. 4)

O debate suscitado pela grande difusão deste tipo teatro contou com a participação de muitos críticos e literatos da época, e marcou significativamente a história do teatro no Brasil. Alguns destes intelectuais julgavam que as enchentes de público provocadas pelo teatro cômico estagnavam o crescimento do teatro nacional, impulsionado pelos românticos e realistas nas décadas anteriores (FARIA, 2001).

---

<sup>3</sup> As peças consideradas mais sóbrias e literárias, sem música e com temas sérios, como dramas, eram chamadas de teatro sério à época.

Entretanto, sobre esse assunto, Mencarelli aponta para certa contradição da crítica quando se atribui menor grau de qualidade estética a estas peças, uma vez que tais gêneros tinham grande complexidade formal e dialogavam proximamente com a cultura brasileira. Foram estes gêneros que levaram aos palcos o maxixe, jongo, lundu, entre outras manifestações culturais populares, para as quais pesquisas acadêmicas mais recentes atribuem papel relevante na construção da arte brasileira.

Além do já citado trabalho de Mencarelli, o cenário voltado para a pesquisa da cultura e da arte popular no Brasil dá uma guinada significativa com a contribuição de trabalhos como os da professora Larissa Neves (2002/2006), que dedicou um longo estudo sobre Arthur Azevedo, com o olhar cuidadoso de Neyde Veneziano (1991) sobre o Teatro de Revista, além dos amplos estudos de Ângela Reis (1999), Betti Rabetti (2000), entre outros que se interessaram pela presença da cultura popular no teatro brasileiro dos dois últimos séculos.

Eduardo Garrido, apesar de ser português, numa época em que grande parte dos artistas de teatro do Brasil também era, trabalhou de modo a angariar a empatia do público popular. Por exemplo, no repertório de Eduardo Garrido há a tradução do melodrama *Sinos de Corneville* (do original francês *Les Cloches de Corneville*, de Clairville e Charles Gabet), que obteve muito sucesso e foi encenada muitas vezes, tanto no Brasil quanto em Portugal. Para além da tradução, que era invariavelmente livre, sem se ater demasiado ao original, consta também que tenha rodado pelos teatros da Corte uma adaptação da mesma peça, feita pelo próprio Garrido, cujo título é *Sinos de Corneville em Pindamonhangaba*, com clara intenção de abrigar o texto francês.

No teatro da Phenix Dramática, foi encenada a paródia *Phenix na Roça*, adaptada de uma comédia francesa. Na edição do jornal *A reforma*, do dia 2 de setembro de 1871, há uma matéria relacionada à estreia desta paródia. Segundo o jornal, é uma feliz paráfrase, na qual o “tradutor ou imitador, o Sr. Garrido, procurou com muito acerto dar à obra uma tal ou qual cor local” (A REFORMA, 1871, p.1).

O incômodo, provocado pela predominância das comédias e do teatro musicado, estava relacionado com o rompimento das fórmulas dramáticas preconizadas pelos defensores do belo texto e com a mudança do perfil de público que passou a frequentar, gostar e se identificar com aquele teatro, que os literatos julgavam de tão pobre qualidade artística. Tal suposição pode ser corroborada pelas palavras de João Roberto Faria, presentes em seu livro dedicado ao teatro brasileiro do século XIX:

Se por um lado as plateias se divertiam e os empresários ganhavam rios de dinheiro com as peças cômicas e musicadas, ou de grande aparato, por outro os escritores e intelectuais lamentavam a guinada do teatro brasileiro, que se afastava cada vez mais da literatura e se transformava em puro entretenimento. (FARIA, 2001, p. 150)

Mas se a discussão entre a persistência do teatro sério e a invasão do teatro musicado marca definitivamente a história do teatro brasileiro, o embate entre a estética irreparável da tragédia e a sempre polêmica topografia da comédia perpassa toda a história do teatro ocidental. Entretanto, neste trabalho não nos ocuparemos tanto em tomar partido nesta discussão.

Ainda que fosse nosso empenho tentar revelar a qualidade estética das comédias de Garrido, talvez não tivéssemos grande dificuldade em tal feito, uma vez que as críticas e comentários de jornal eram frequentemente abundantes em adjetivos elogiosos as suas peças. O próprio Arthur Azevedo destaca, naquela citada crônica, a habilidade dramática de Garrido quando afirma que “o diabo tem uma facilidade enorme em achar o lado cômico nas coisas mais serias; encanta pela despreensão e bonomia com que solta uma pilhéria ou perpetra um *calembour* [...]”. (AZEVEDO, 1893, p. 1). Azevedo ressalta também a superioridade da tradução da peça *Jovem Telêmaco*, em relação ao original do espanhol Eusebio Blasco. Este exemplar do teatro ibérico foi uma das primeiras peças trazidas por Garrido ao Brasil e, assim, como apontou Arthur Azevedo, a encenação tornou-se rapidamente um sucesso de público e recebeu diversos comentários positivos nos jornais. Em 1871, o *Jornal do Commercio* notícia que, como resultado deste reconhecimento, o autor receberia uma pena de ouro dos artistas do Teatro São Luiz, onde a peça era encenada.

A propósito, os comentários e opiniões que revelam as particularidades dos espetáculos que envolvem a autoria de Garrido tem sido um instrumento chave para esta pesquisa. Tendo em vista que não há (pelo menos, ainda não encontramos) nenhum estudo que aborde de maneira detalhada qualquer aspecto da dramaturgia de Eduardo Garrido, o conteúdo trazido pela crítica jornalística da época certamente tem ajudado na busca de caminhos investigativos que possibilitem desvelar um pouco do perfil artístico e intelectual deste autor, tão emblemático do teatro em língua portuguesa. Além disso, espera-se que os resultados obtidos a partir deste trajeto possibilitem entender que tipo de legado o teatro de Garrido pode ter deixado para arte teatral de épocas subsequentes.

O circo-teatro, por exemplo, é um gênero teatral que colabora para a sobrevivência do repertório do dramaturgo na cena teatral brasileira após sua morte, que ocorre em 1912.

De maneira geral, nas primeiras décadas do século XX, o nome do dramaturgo luso continua a aparecer também nas salas de espetáculo do país. Nada se compara, porém, ao grande número de representações da peça *Mártir do calvário* que possui centenas de registros de encenação durante todas as décadas do século passado. Em decorrência deste fato, o estudo acerca desta obra e seus desdobramentos ao longo dos anos ocupará um espaço significativo no trabalho que vem sendo realizado.

Antes que expliquemos os motivos pelos quais este drama sacro de Eduardo Garrido tornou-se sua obra mais conhecida e, conseqüentemente, objeto de nosso interesse, convém que descrevamos as outras partes que compõem preliminarmente o estudo.

Neste primeiro momento, temos nos empenhado em fazer uma coleta e organização de dados sobre a vida e a obra de Eduardo Garrido. A busca por acontecimentos relacionados à vida do autor é uma dificuldade à parte. O conteúdo trazido pelos jornais, apesar da impessoalidade, tem nos norteados principalmente no que diz respeito às viagens e estadias do escritor. Sabe-se que ele estabeleceu moradia em Lisboa, Rio de Janeiro e Paris, e em todos estes lugares produziu textos dramaturgicos.

Além do material jornalístico, encontramos algumas publicações que nos ajudam a elucidar informações sobre Garrido. Dentre elas, a *Carteira do artista: apontamentos para a historia do teatro portuguez e brasileiro*, de Sousa Bastos, na qual o autor faz questão de destacar sua proximidade e amizade com Garrido, bem como outros aspectos sobre a postura intelectual do autor e sua obra como um todo. Chama atenção também o trabalho de Luciana Picchio (1969), que traz análises e comparações entre peças importantes de cada período do teatro luso, de tal forma que seu estudo poderá nos auxiliar, nas etapas de estudo em que pretendemos aproximar e/ou distinguir o teatro de Garrido do praticado por seus contemporâneos. Encontramos dados também nas obras de José Oliveira Barata (1991) e Luis Francisco Rabello (1972).

As primeiras leituras têm revelado certa escassez de informações referentes à comédia portuguesa do século XIX. De certo modo, isto não nos surpreende tanto, já que aquela resistência dos letrados brasileiros para com a comédia, de certa forma, refletia a atitude da crítica dos centros culturais europeus. No caso de Portugal, torna-se claro quando percebemos a predileção dos historiadores em abordar a obra de Almeida Garret e a quase ausência de informações sobre a obra de Garrido.

O contato com o estudo realizado pelos pesquisadores do Centro de Estudo do Teatro, da Universidade de Lisboa, o qual, por meio de uma plataforma virtual, mantém

uma rica documentação acerca da história do teatro em Portugal, também tem sido importante nesta etapa de coleta de dados. A propósito, foi lá que encontramos, até então, a única lista sistematizada das obras de Eduardo Garrido, feita pelo estudioso Tiago Certal. Nesta listagem constam 51 títulos, entre textos autorais, traduções e adaptações. No entanto, ao observarmos alguns jornais da primeira década em que Garrido esteve no Brasil (1870), já pudemos perceber um número relevante de peças atribuídas ao autor e que não estão presentes na lista de Certal.

As referências bibliográficas relacionadas à história do teatro brasileiro serão igualmente importantes para o acréscimo de dados. *A história concisa do teatro brasileiro*, de Décio Almeida Prado, bem como o livro *As ideias teatrais no Brasil: o século XIX*, de João Roberto Faria, certamente contribuirão significativamente para a pesquisa como um todo, principalmente pela especial abordagem dada ao teatro produzido no período que pretendemos estudar.

Enfim, o levantamento de dados previsto para a primeira parte da pesquisa levará em conta o maior número de fontes possível, de maneira que, através do cruzamento dos dados por elas oferecidos, consigamos organizar de maneira produtiva os títulos de peças teatrais pertencentes a Eduardo Garrido, assim como as informações relevantes da sua biografia.

Além desta primeira parte, deveras objetiva e sistemática, também intenciona a análise de algumas peças do autor em questão. Por exemplo, na mágica intitulada *A péra de Satanaz*, uma de suas obras com maior sucesso de público tanto em Portugal quanto no Brasil, apresenta diversas particularidades que enriquecem potencialmente as leituras. Pode-se citar a possibilidade de apresentar certo teor crítico em relação à política monárquica da época, através da figura de uma das suas principais personagens, o Rei Caramba, que frequentemente era evocado pela crítica jornalística, quando esta pretendia se referir a um mau governante.

A pequena cena cômica *Os trinta botões*, arrolada entre as mais encenadas de Garrido aqui no Brasil, inclusive após a sua morte, também tem sido objeto de nosso interesse. A cena é toda construída sobre o mote de que “o Brasil não precisa de cabeças, precisa de braços” – fala atribuída por Garrido a um deputado e que expressa uma crítica clara ao atraso intelectual do Brasil em proveito de uma ostentação da força de trabalho. Bahia, um aristocrata brasileiro, está à procura de novos criados, mas exige que sejam estúpidos que tenham bons braços apenas. Quando se depara com Rosa e Thomé, dois portugueses espertos, coloca-os para fora de casa e recomenda-lhes que se encontrem um “trinta

botões” (um sujeito bobalhão), podem indicar aquela casa. A trama se completa com a armadilha pregada pelos dois, que voltam transformados nos tais criados burros que o brasileiro tanto procurava. Após uma série de enganos e prejuízos propositais, provocados pela dupla de portugueses, o patrão chega à conclusão de que estupidez não é tão proveitosa quanto ele imaginava. O desfecho da peça nos permite inferir, mais uma vez, sobre um possível viés crítico do nosso autor, que não ignorava o pensamento retrógrado da burguesia e dos governantes.

Levando em conta o grande número de peças europeias que chegaram à cena brasileira a partir de traduções feitas por Eduardo Garrido, acredita-se na importância do estudo acerca de algumas destas obras. Pensando igualmente na quantidade de representações aqui no Brasil, optou-se por investigar a peça já citada *Sinos de Corneville*, cujo título original francês é *Les cloches de Corneville*, de Louis-François Nicolaïe, Clairville e Charles Gabet. Diversos periódicos da Corte noticiam que já no início da década de 1880 a peça chegara a mais de 200 representações, no Brasil.

O estudo comparativo entre a tradução de Garrido e o texto original poderá desvelar características importantes sobre sua dramaturgia. Pois, quando se trata de uma obra inteiramente autoral, as facetas da sua criação ficam mais evidentes. Entretanto, é pouco provável que um autor não deixe traços da sua personalidade criativa presentes no trabalho a que se propõe.

Esta expectativa é deveras ampliada quando se trata de uma tradução feita pelo dramaturgo português, que também assinou uma infinidade de adaptações. A intenção é que neste capítulo consigamos estender o estudo a fim de compreender as regiões limítrofes entre os dois conceitos – adaptação e tradução – na obra de Eduardo Garrido. Segundo os anúncios jornalísticos, a peça *Sinos de Corneville* sempre sofria modificações. Encontramos menções a já citada adaptação *Sinos de Corneville em Pindamonhangaba*, *Sinos de Corneville em Chapéu d’uvas* (esta o jornal atribui parceria a Arthur Azevedo) e *Sinos de Corneville em casa*, entre outras.

Por último, não poderíamos empreender uma pesquisa sobre a poética de Eduardo Garrido sem que nos debruçássemos significativamente sobre a sua obra mais conhecida e encenada. Desse modo, temos dedicado um olhar cuidadoso para o texto original e autoral da peça *Mártir do calvário*. O enredo é baseado no texto bíblico e conta a peregrinação de Jesus Cristo até a sua crucificação. Escrita em 1902 esta peça é, talvez, o maior legado deixado por Eduardo Garrido ao teatro lusófono. Desde que foi escrita, não há uma década

sequer em que não encontremos ao menos uma encenação dela, em datas próximas aos festejos pascoalinos.

Desta peça, conseguimos encontrar, até agora, três edições assinadas por Garrido. Assim, em um primeiro momento, nos dedicaremos a analisar as possíveis diferenças entre as três edições. Sobre isso pudemos notar previamente que uma delas conta com apenas 13 atos, enquanto as demais são compostas por 16 partes. Entre as duas que apresentam igual número de atos, temos edições impressas no Brasil e em Portugal.

Em 1995, Gabriel Villela apresenta, com o Grupo Galpão, o espetáculo *Rua da amargura*, uma adaptação da peça de Garrido, voltada para o teatro de rua. Este espetáculo, por sua vez, também resulta em um programa especial para televisão chamado *A Paixão Segundo Ouro Preto*, que foi transmitido pela Rede Globo, em 2001. Portanto, além de comparar as três edições do texto, assinadas pelo próprio autor, buscaremos estabelecer diálogos e cotejos entre a adaptação encenada pelo grupo teatral e o programa especial apresentado na TV Globo.

Finalmente, após esta trajetória, o empenho será pela tentativa de sistematizar e descrever aspectos que evidenciem uma *poética garridiana*. Seja pela quantidade de vezes em que o autor se utilizou de certo recurso dramático, pela repetição de temas, de personagens ou pelo tipo de resposta dada pelo público e pela crítica, há que se encontrar alguma estratégia que nos auxilie no ímpeto de traçar o perfil artístico de Eduardo Garrido. Para tal intento, buscaremos respaldo em estudos que também se voltaram exclusivamente para a obra de dramaturgos contemporâneos a Garrido. Por exemplo, a fortuna crítica sobre a poética de Arthur Azevedo, com quem o português dividiu a autoria de algumas peças, é relativamente mais extensa e pode nos auxiliar a entender o contexto criativo em que ambos estavam inseridos. A pesquisa realizada por Larissa Neves de Oliveira, *As Comédias de Arthur Azevedo – Em busca da História*, tem uma nítida preocupação em revelar outras dimensões da obra e do papel intelectual do autor, o que, de certa forma, coincide com a trajetória que almejamos para a última parte da nossa pesquisa.

Para além disso, esta parte da pesquisa pretende encontrar caminhos para compreender de que maneira o dramaturgo português se apropriava da cultura e dos costumes brasileiros, para acomodá-los nas peças que eram encenadas aqui. A partir de todo o material levantado, buscaremos vias que apontem para um possível processo de identificação entre o dramaturgo, os artistas e os frequentadores do teatro naquela época. Afinal, não é possível que ignoremos o fato de Eduardo Garrido ter sido fornecedor de todos os teatros da Corte (AZEVEDO, 1893, p. 2), em determinadas ocasiões, com três ou



quatro peças sendo representadas simultaneamente e provocando enchentes de público em todas elas. Através das inúmeras matérias jornalísticas, dedicadas a qualificar as obras assinadas por Garrido, e refletindo sobre conceitos relacionados à recepção e fruição artística, buscaremos responder em que medida Eduardo Garrido pode ser considerado um dramaturgo luso-brasileiro.

Ademais, o desconhecimento sobre um dramaturgo tão encenado durante décadas, com uma produção profícua e altamente apreciada pelo público brasileiro de seu tempo, provavelmente aconteceu por causa dos gêneros populares e cômicos a que se dedicou. Como se sabe, apenas muito recentemente os historiadores do teatro começaram a voltar seus olhos para aquele período e seus gêneros. Por isso, trazer à luz sua obra significa desvendar mais um pouco de parte importante da cena brasileira relegada ao ostracismo durante anos, mas cuja vitalidade teve como consequência todo o teatro posterior. Isso ocorreu, em grande parte, pela funcionalidade cênica dos textos teatrais como os de Garrido, que dialogavam intensamente com a cena popular, estando à margem de uma visão textocêntrica que vigorava à época.

#### **Referências bibliográficas:**

- AZEVEDO, Arthur. **O álbum**. Rio de Janeiro, número 21. 1893.
- BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa, Universidade Aberta, 1991.
- BASTOS, Sousa, **Carteira do artista**. Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898.
- FARIA, João Roberto. (Org.). **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. vol. 1. São Paulo, Edições Sesc/SP; Perspectiva, 2012.
- FARIA, João Roberto Gomes de. **As ideias teatrais no Brasil: o século XIX**. São Paulo, Perspectiva, Fapesp, 2001.
- MENCARELLI, Fernando Antônio. **A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)**. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- NEVES, Larissa de Oliveira. **As comédias de Artur Azevedo: em busca da história**. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/Unicamp, 2006.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Lisboa, Portugal, 1969.
- PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo, Edusp, 1999.
- RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). Memória e culturas do popular no teatro: o típico e as técnicas. In: **Percevejo**. Revista de teatro, crítica e estética. n. 8. Rio de Janeiro, UNIRIO/ PPGT, 2000.
- REIS, A. C. **As condições de representação teatral na virada do século**. vol. 5. Rio de Janeiro, Folhetim, 1999.
- VENEZIANO, Neyde, **O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas, Unicamp, 1991.

VENEZIANO, Neyde. **Não adianta chorar:** teatro de revista brasileiro... oba! Campinas, Unicamp, 1996.

**Abstract:** This article aims to present the study that has been performed on part of the work of Eduardo Garrido, Portuguese playwright who had intense participation in the nineteenth century Brazilian theater.

**Keywords:** Eduardo Garrido; popular theater; Portuguese-Brazilian Theater

---