



## **A DOCTRINA TEATRAL DE GARRETT: linhas de trabalho [\[1\]](#) para o estudo da fábrica de um autor**

Maria João Brilhante  
Lisboa, Abril de 2000  
Centro de Estudos de Teatro

### 1. Ao leitor

As páginas que se seguem pretendem ser a apresentação de um projecto de trabalho que se encontra no seu início, mas que se me afigura urgente para relançar o estudo dos textos de teatro de Garrett, bem como do teatro produzido no período romântico em Portugal. Ao usar a palavra teatro estou a referir-me a textos e a acções teatrais, pois só o estudo deste binómio poderá alargar o nosso conhecimento do campo teatral no século XIX, em Portugal.

Talvez não tenha sido óbvio para todos, neste ano de comemoração em que bastante se escreveu, o impasse a que parece ter chegado a reflexão acerca de Garrett autor de textos de e sobre teatro. Cada novo escrito recuperou os mesmos fragmentos, as mesmas ideias, recompondo um puzzle conhecido à partida, numa espécie de processo de citação infinito. Ao ponto de ser quase possível destacar dos vários discursos produzidos uma vulgata garrettiana! Creio, por isso, que só um alargado conhecimento de todos os escritos de Garrett, que a futura e ansiada edição crítica supervisionada por Ofélia Paiva Monteiro nos proporcionará, será capaz de suscitar vias novas de entrada na obra deste autor. Por outro lado, quando for possível cruzar os escritos de Garrett com os dos seus contemporâneos (aqueles que por pertencerem, como se diz no cinema, à série B não têm interessado a Academia) poderemos também identificar tendências, desvios, singularidades e cristalizações.

Desenhado a traço grosso o estado da questão, julgo que não será difícil justificar um projecto de colecção e estudo dos textos de Garrett passíveis de serem classificados como doutrina teatral. Trata-se, não só de contribuir para o alargamento do *corpus* de que antes falava, mas também de iniciar, com o conhecimento efectivo dos textos, uma campanha de identificação de escritos de estética e teoria teatral produzidos em Portugal. Começar por Garrett é apenas prestar homenagem àquele que deliberadamente se entregou à tarefa de ligar o teatro que (se) fazia a uma história dos modelos e das ideias. Espreitar para a sua fábrica de teatro pode ajudar a entender, porventura, o teatro que ainda hoje se produz em Portugal.

### 2. Pistas para uma visita à fábrica de teatro garrettiana

No âmbito do trabalho que aqui se anuncia e que só poderá ser realizado por um grupo de investigadores, é possível definir já algumas etapas. A primeira consistirá na reunião dos documentos de Garrett (e a ele atribuíveis) onde o assunto é explicitamente o teatro e a escrita de teatro e, ainda, de todos os textos de teatro por ele escritos, incluindo as diferentes lições de um mesmo texto e aqueles que não deu à estampa. Trata-se, pois, de delimitar um conjunto de objectos diversificados (textos manuscritos, impressos, ficção, jornalismo, doutrina, leis, correspondência) que, ao serem cruzados, permitam identificar o trabalho em curso, o que é eleito e o que é abandonado em cada momento, o sentido das transformações, em suma, a(s) estratégia(s) e as contingências da criação.

A análise das referências feitas por Garrett ao trabalho de escrita de cada texto de teatro, sejam as coevas dessa escrita ou as dela afastadas no tempo deverá constituir, por conseguinte, uma nova etapa que da anterior decorre. Graças a ela se poderá identificar, num primeiro nível de interpretação, os contornos de uma poética de autor e, num segundo nível, o gesto de (re)escrever a história da fabricação.

Essa identificação afigura-se particularmente importante, pois permite, num momento seguinte, proceder ao restauro/estudo das circunstâncias da escrita a qual produzirá, por certo, dois tipos de informação: a que se refere ao campo teatral nos anos em que Garrett nele se moveu (artistas, espaços, reportórios, públicos, instituições a ele ligadas, esferas pública e privada, imagem do teatro na sociedade, legislação etc.), ou seja, inestimável contributo para uma História das práticas teatrais que continua por fazer; a que se refere à escrita que toma o fenómeno teatral como assunto (crítica em periódicos, epistolografia, memórias, etc.).

Uma outra etapa deste projecto terá de se dedicar à análise dos textos de teatro segundo uma

perspectiva que procure ver neles os traços da obra de arte viva que foram ou pretenderam ser. Alguns poderão ser mais apelativos - *Catão* nas suas quatro versões, *D. Filipa de Vilhena* que o autor diz ter sido todo refeito - mas todos pedem para ser olhados por este prisma. Deverá ser aqui privilegiado o estudo do exercício de manipulação visando "fixar" o texto num formato editorial, para a leitura, apagando ou apurando, conforme os casos, o rasto da sua vida no teatro.

E ainda se procurará experimentar com os textos de teatro, tarefa porventura mais formosa e mais segura se a compararmos com as anteriormente delineadas, tão dependentes estas da produtividade (para não dizer "riqueza") dos documentos que consigamos reunir, uma leitura a que venho chamando "dramatúrgica" e da qual Ivo de Castro deu um excelente exemplo ao destacar em *Frei Luís de Sousa* um fragmento do discurso para ilustrar a relação primordial entre a lingua literária de Garrett - um caso de exercício com formas de tratamento - e o sistema dramatúrgico implícito nesse discurso - o que o discurso espera de ou pede aos actores.

Esta leitura dramatúrgica terá de percorrer os textos em busca de índices de um programa de acção cénica que visava a enunciação/proferição (as famosas suspensões, exclamações, repetições, a dimensão deitica do discurso), o movimento e o desenho das acções, o tempo e o ritmo das cenas e da sua ligação, a arquitectura do espaço [\[2\]](#), e diversos níveis de jogo: entre os actores (a contracena encerra pedidos explícitos aos actores), entre o actor e o espectador (existem "raccords" e ecos, e não apenas no discurso das personagens, que o espectador é convidado a detectar).

Creio que as cinco etapas delineadas e outras que a observação dos materiais imporá revelarão a existência de uma fábrica de escrita de teatro, através da qual e de diferentes maneiras Garrett procurou, de facto, construir um teatro nacional, o que o levou, como sabemos, a inventar em Gil Vicente a paternidade do teatro português.

### 3. Vislumbres de uma criação em curso ou Garrett a par e passo

O jovem Garrett apresenta em 1818 *Xerxes*, no Teatro dos Grilos, ou seja, para a Academia de estudantes da Universidade de Coimbra. Em 1841, comenta da seguinte forma a experiência:

" fui-me a ela [ refere-se aos *Persas* de Ésquilo] inclui-lhe mais uns versos, assoprei-lhes à bocagiana e fiz um portento que alguns rapazes meus amigos representaram logo entre os aplausos de toda a Academia." [3]

E em 1819 apresenta *Lucrecia* no mesmo Teatro. O papel de animador da Academia leva-o a buscar no repertório Antigo matéria que manipula tendo em vista a situação de recepção e o público. Como exemplo do trabalho de fabricação note-se a referência ao aumento do número de versos e ao "sopro" à maneira de Bogage, ou seja, aproximação a um modelo (lírico) reconhecível e apreciado que lhe permite amplificar com ressonância nacional um assunto estrangeiro. Transparece ainda uma ideia de teatro delineada e praticada pelos Arcades.

Acerca de *Méropé* escrita em 1819, Garrett produziu os seguintes comentários também em 1841, ou seja, vinte e um anos depois da escrita e em contexto editorial:

" Tinha dezoito anos quando fiz esta tragédia; foi nos meus últimos tempos de Coimbra, tempos de memória saudosa porque eram todos de inocência e de esperança. (...) só o conservo pela sincera vontade de mostrar como comecei a engatinhar na carreira dramática com as andadeiras clássicas e aristotélicas que a ninguém se tiravam ainda então em Portugal.

Não chegou a representar-se nunca: estavam ensaiados os primeiros três actos quando veio a Revolução de 20". [4]

Era já perceptível um início de "carreira" no teatro, mesmo se circunscrito à Academia de Coimbra.

"aspirações a um outro modo de ver e de falar que eu pressentia mas não distinguia ainda bem."

[5]

Garrett desenha a figura de um aprendiz de escritor de teatro e elege duas acções "ver" e "falar" como parte de um mundo a compor, a inventar.

Em 1821, no Teatro do Bairro Alto representa-se *Catão* seguido de *O corcunda por amor*. Garrett foi actor, disse o prólogo e desempenhou o papel de Marco Bruto. Sabe-se que o acolhimento foi entusiástico, mas as últimas versões já devem conservar pouco eco das condições em que se fazia (e acolhia) teatro em Portugal, mesmo num grupo restrito de amigos e familiares. É, por certo, o texto que durante mais tempo sofreu transformações na sua fábrica. O roteiro das edições em vida é eloquente: 1822, em Lisboa, 1830, em Londres, 1833, no Rio de Janeiro, 1840, em Lisboa, 1845, em Lisboa. Pelo menos quatro delas apresentam modificações significativas e o seu estudo merece ser feito com atenção e sensibilidade à evolução que Garrett foi vivendo no seu relacionamento com a arte do teatro.

Em 1822, é apresentado no teatro particular da Quinta da Cabeça, *Impromptu de Sintra*. Começa cedo, portanto, a prática de produzir alternadamente para teatros públicos e privados. A especificidade dos espaços e seus públicos terá de se manifestar em (diferente) gesto de fabricação. Divertimentos para sociedades fechadas e consumidoras de comédias francesas e dramalhões, talvez possam ser percebidos como lugar de "implosão" do modelo conservador, através da recuperação da farsa, da paródia. Em círculo fechado e em contexto de amadores da arte de Tália, poderá Garrett desenhar mais do que sequências de acções circunstanciadas? Compare-se, no entanto, com o destino de *Frei Luís de Sousa* executado na Quinta do Pinheiro...

Em 1838, o Teatro da rua dos Condes estreia *Um auto de Gil Vicente*. Sabe-se que Emília das Neves, uma jovem actriz, que Émile Doux terá formado e que integrava a companhia do Teatro Normal por este empresário francês dirigida, fazia de Beatriz com grande sucesso.

A revolução de Setembro traz condições para que Garrett ouse pôr em prática um programa completo de modernização do teatro que se fazia em Portugal. Através de legislação, do cargo de Inspector geral dos espectáculos, da criação do Conservatório, de um edifício para teatro semelhante ao São Carlos, que substituisse as velhas, esconsas e degradadas salas do Salitre e da rua dos Condes e da escrita de um texto no qual o público reconhecesse, talvez ainda não uma identidade nacional entrevista por Garrett, mas já a estimulante sintonia com o momento histórico, com o sentimento de liberdade, a ideia de progresso. *Um auto de Gil Vicente* é um objecto híbrido, inclassificável (drama?), repleto de sinais, experimental na sua relação com a cena e com a sala

[6]

. Acerca dele escreveu Garrett em 1841, na edição que incluía também *Mélope*:

" O drama de Gil Vicente que tomei para título deste não é um episódio, é o assunto mesmo do meu drama; é o ponto em que se enlaça e do qual se desenlaça depois a acção; por consequência a minha fábula, o meu enredo ficou até certo ponto obrigado. Mas eu não quis só fazer um drama, sim um drama de outro drama e ressuscitar Gil Vicente a ver se ressuscitava o teatro."

[7]

Tratava-se de partir de um texto, perdida ou muito transformada que estava a memória das acções de teatro de Gil Vicente para a corte, texto esse recuperado na edição recente de 1834, publicada em Hamburgo pelos exilados J.D. Barreto Feio e J.G. Monteiro, e de tomar dele o assunto, ficar a ele preso para a invenção de situações dramáticas, mas também para imaginar as acções de uma prática teatral dos tempos de glória, "ressuscitando" por conseguinte como tradição portuguesa aquilo que se acreditava ter morrido durante pelo menos dois séculos. Garrett inventará completamente um teatro aúlico que irá servir de modelo ao teatro histórico em construção. Os bastidores e a cena de *As cortes de Júpiter* imaginados dessa particular maneira e a relação bivalente do teatro de Gil Vicente com o teatro de Garrett manifestam o que se sabe de teatro naquele momento e o projecto político ao mesmo tempo alargado e pontual.

Com *D. Filipa de Vilhena*, apresentada em 1840 para a corte pelos alunos do Conservatório, no Teatro do Salitre, Garrett parece repetir as circunstâncias da prática teatral de Gil Vicente: teatro para a festa de aniversário da rainha, feito em pouco tempo, mas adequado no tema (episódio da Revolução de 1640) e na dignidade que requeria um público nobre. Do prefácio da edição de 1846 onde aparece com *O Tio Simplício e Falar Verdade a mentir* destaque-se:

"Foi um improviso esta comédia, e a sua história é quase como a de *Catão*; ia-se compondo e ensaiando acabou-se e representou-se (...)

Tomou o autor este assunto pela sua beleza e conveniência riscou o traçado geral, colocou as figuras, esboçou as primeiras cenas e deu-o aos professores para arranjarem o resto (...).

Mas o autor teve de refazer todo o trabalho que lhe trouxeram, deixando apenas alguma coisa

dele no 2º acto por ser o mais aproveitável.

Assim se representou e anonimamente a comédia; mas agora que se resolve a deixá-la imprimir com o seu nome, tudo foi refundido de novo, e não ficou nada de mão alheia." [8]

As circunstâncias em que foram produzidos permitem aproximar os dois textos. Fazem parte de um dos tipos de fabricação: criados no interior de uma acção teatral, sujeitos à dinâmica da própria produção. O projecto não visa o teatro de amadores, nem de estudantes, mas de futuros profissionais de teatro.

A intervenção de Garrett consiste, inicialmente, em esboçar um *canevas* a partir do qual os professores e os alunos do Conservatório inventariam texto e acções. Desta primeira fase resta o 2º acto? Se tudo foi refundido para a edição, como restaurar o guião do espectáculo de 30 de Maio de 1840 que tanto sucesso terá tido, a julgar por um "juízo que dela dá um jornal literário do tempo"?

[9]

. A referida notícia, citada no Prefácio à edição, descreve a representação: é memória falível, circunstanciada, mas também incontornável documento para o estudo que aqui proponho.

Quanto a *O Alfageme de Santarém*, diz-se que foi representado em 1841, em Benfica (ou no Teatro da rua dos Condes, dirigido pelo conde do Farrobo, entre pateada cartista e aplausos?) e é um dos textos a visitar, quer para lhe conhecer melhor as circunstâncias de produção, quer para o cruzar com modelos de teatro como o melodrama ainda em voga nas cenas europeias, de forma a tornar visíveis lugares-comuns de fabricação e especificidades geradas pelo público alvo.

É talvez dos textos sobre o qual Garrett menos terá discorrido. Foi "delineado", escreve o autor, em 1839 e editado em vida (Imprensa Nacional, 1842), como se refere na *Memória ao Conservatório*. É possível saber de onde é recolhido o episódio da espada de Nuno Álvares Pereira - a *Crónica do Condestabre* - e, uma análise do Prólogo, permite destacar tema, caracterização lapidar das personagens, estrutura binária e a metáfora fundadora: *ut pictura poesis*.

"Quis-se pintar neste quadro a face da sociedade (...)

Tomou para primeira luz do quadro as principais figuras da interessante anedota (...)

O fundo e acessórios do quadro têm o mesmo carácter de desenho e de cores." [\[10\]](#)

Garrett refere a doença do actor que fazia "o principal papel", a a perfeição dos *costumes* e do aparato e a "imprópria e mal executada música dos coros"

[\[11\]](#)

. A dimensão cénica parece, no seu discurso, tão importante como a dimensão política do texto. Uma mera despistagem de traços com vista a uma leitura dramatúrgica assinalaria:

**intertexto** - novelas de cavalaria, o romanceiro;

**tema** - político--> lealdade e traição;

sentimental--> os amores impossíveis de Alda e Nuno;

**assunto** - da História de Portugal (estará ainda presente na memória do público? Que paralelismos com história recente? Permitiria "ler" a actualidade? Qual o grau de eficácia na exaltação "sublimada" do espectador, projecto já inscrito em *Catão*, mas que aqui se realiza com matéria portuguesa?);

**dimensão dramática e teatral**

- música e som (atente-se nos sinais de festa, sino entre outros);



- movimento de cena quase "operático" com dimensão coral (veja-se o final do 2º acto) e num crescendo da estruturação e das acções (veja-se a circulação da espada, não apenas no desenho da acção dramática, mas igualmente no movimento de cena) ;

- o conflito (nó dramático) entre 2 homens e 2 mulheres organiza 2 mundos em 2 espaços (2 exteriores de casas) o que origina uma dupla polarização assinalável nos movimentos de cena, entradas de grupos (veja-se a passagem do II para o III actos);

- o discurso das personagens transforma-as por vezes em oradores, registo muito familiar a Garrett e particularmente eficaz nesse projecto de exaltação "sublimada" da plateia; Froilão, misto de Telmo Pais (no registo discursivo) e de Pero Çafio (no desenho psicológico) revela a circulação dos materiais em permanente requalificação.

Objecto híbrido entre o drama histórico e o melodrama, como se torna evidente no confronto com melodramas franceses de Pixérécourt ou de Scribe mas também através da análise da função da música na criação do clima teatral, *O Alfageme de Santarém* cruza registos, desenho de figuras e de situações que encontramos igualmente na poesia e na ficção narrativa do autor.

Em 1843 surgem a *Memória ao Conservatório Real de Lisboa* e *Frei Luís de Sousa*.

"A imprensa fez eco ao favorável juízo do Conservatório; e o drama teve a boa estreia de começar a ser benquisto do público antes ainda de lhe ser apresentado." [\[12\]](#)

O texto do drama, que hoje conhecemos através da edição de 1843, fez parte de pelo menos três acções teatrais públicas: em Maio desse ano foi dito a uma só voz, a de Garrett, para um público constituído pelos seus pares do Conservatório; algum tempo depois, ainda pela mesma voz, para um público restrito, " a sociedade íntima de uma família"; e em Julho, a várias vozes uma das quais a de Garrett desempenhando o papel de Telmo, no teatro particular da Quinta do Pinheiro para uma sociedade brilhante e luzida.

Só em 1850 será representado no Teatro Dona Maria II. Na história da sua recepção caberão as lágrimas das senhoras e de Alexandre Herculano emocionados pela representação na Quinta do Pinheiro, mas igualmente a acção da censura, que lhe cortou, pelo menos a cena do incêndio afrontando os castelhanos e o painel de Nossa Senhora da Piedade.

Garrett fez crer que o drama havia sido escrito entre princípios de Março e finais de Abril, e a Memória apresenta-o como derradeiro "trabalho dramático". A Memória seria assim o balanço da sua intervenção no campo do teatro em Portugal: reflexão sobre os géneros, sobre a herança clássica e a transformação romântica, sobre o processo de escrita de *Frei Luís de Sousa*, e implicitamente sobre a acção do próprio Conservatório na criação desse mesmo campo do teatro em Portugal.

Garrett fora demitido de todos os seus cargos "no meio dos golpes de estado da fúria cartista dominante", como afirma empolgado Teófilo Braga. [13] A Memória está atravessada por um tom de desprendimento resignado, que concorre para o efeito de "lição de teatro" que dela emana.

Para os teatros particulares e de amadores, Garrett continuará a "fabricar" textos entre 1844 e 1847. De *O Tio Simplicio* para o teatro da sociedade de Tália, adaptação de um enredo do "teatro francês moderno" [14], passando por *Falar a verdade a mentir* (1845) produzida para o mesmo local, tradução de *Le menteur véridique* de Scribe, *As Profecias do Bandarra*, do mesmo ano e *O noivado no Dafundo* (1847), representado em casa de Francisco Palha que dará para publicação pela empresa do *Teatro moderno*, em 1857, o seu manuscrito.

Em 1848, *A Sobrinha do Marquês* é representada no Teatro de Dona Maria II e é "vencida" por *A Afilhada do Barão* de Mendes Leal. As lutas políticas não podiam deixar de se manifestar no espaço público dos teatros. Mais do que um "fait-divers" é a própria dinâmica do campo do teatro que importa analisar. Trata-se de uma comédia, mas o prefácio datado desse ano faz soar a voz do orador discorrendo sobre a história social e política recente: "a guerra da classe média com a aristocracia".

"Estou certo que as figuras, as roupas, o desenho e o colorido todo do meu quadro são de exactíssima verdade. Só e apenas nas atitudes e no formar de grupos usei das liberdades da arte, e menos por usar delas do que por evitar personalidades desagradáveis, aos netos que ainda vivem, se lhe representassem individualmente os avós."

"Todos os outros [excepto o Marquês] personagens são típicos." [\[15\]](#)

O riso que castiga os costumes na comédia talvez não seja o ponto forte de mais este texto. Antes o jogo que se vai construindo a partir da oposição entre dois pontos de vista sobre a acção: o dos aristocratas e o dos burgueses. Os primeiros não sabem que dela participam, os segundos alimentam-na, como seria de esperar das regras do próprio género. Os primeiros julgam-se numa tragédia, os segundos puxam-nos para a comédia.

Ao elenco de textos aqui apontado haverá que juntar as peças em um acto (o *Auto da rainha Penélope*, p. exemplo), as traduções, as comédias incompletas de 1841, as colaborações com outros autores, como é o caso de *O Camões do Rossio* (com Inácio Maria Feijó, que surge, aliás, como único autor no documento de 30 de Março de 1842 do Conservatório Real de Lisboa e da Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos, antes da reescrita empreendida por Garrett), as tragédias da juventude, algumas também em forma de fragmento. Não esquecendo a legislação, a correspondência, os periódicos e os pareceres como este onde descreve os traços do melodrama:

"Este drama *A Torre do Corvo*, pertence exactamente àquella variedade do género que obteve denominação geral de melodrama da *Porte Saint-Martin* -: um romance muito acidentado de ladrões, trovões, relampagos e descargas de fusilaria, gente morta, meninos perdidos e achados e o mais do estilo, sem faltar o *date pueris nuce* do gracioso poltrão que se faz valente, etc. etc.(...) (Lisboa, 1 de Março de 1843. A.G.) [\[16\]](#)

### 4. (In)conclusão

Não cabe nestas páginas uma conclusão. O projecto delineado sofrerá as alterações e os acertos que o encontro com os textos impuser. Parece, todavia, inquestionável que, através de um tal estudo, será possível tornar mais claro o percurso traçado por Garrett no teatro com textos e acções. Para além da obra dramática, é possível ler nos seus escritos uma doutrina, e através dela reconhecer a dimensão teatral da obra dramática. Essa dimensão está presente nos gestos e processos de uma fabricação que foi tudo menos casual ou acessória.

---

[1] Este escrito retoma uma intervenção oral pronunciada em Dezembro de 1999 nos Seminários Garrett que tiveram lugar na Faculdade de Letras e apresenta, por isso, algumas inevitáveis diferenças.

[2] A inclusão deste aspecto decorre de um conjunto de indicações facultadas durante o debate pela Prof<sup>a</sup> Ofélia Paiva Monteiro a quem agradeço a generosa contribuição.

[3] Edição utilizada: *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto: Lello & Irmão Editores, s.d., p. 1787.

[4] *op. cit.* pp. 1785 e 1788.

[5] *op. cit.* p. 1788.

[6] Ensaiei uma primeira leitura dramatúrgica deste texto em comunicação que apresentei nas Jornadas Garrett realizadas em Maio de 1999 na Escola Superior de Teatro e Cinema.

[7] *op. cit.* p. 1326.

[8] *op. cit.* pp. 1389-1390.

[9] *op. cit.* p. 1390.

[10] *op. cit.* p. 1161.

[11] "Auto-biografia (publicada no tomo III do *Universo Pittoresco* em 1843)", in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol. Poesia-Theatro (Prosa e Verso), Rio de Janeiro: H. Antunes Livraria Editora, 1904, p. XLIX.

[12] *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto: Lello & Irmão Editores, s.d., p. 1077.

[13] "Dois monumentos" in *Almeida Garrett, Frei Luís de Sousa. Um Auto de Gil Vicente*, Porto: Livraria Lello & Irmão, Editores/Aillaud & Lellos, Limitada, p.XV

[14] *Obras de Almeida Garrett*, vol. II, Porto: Lello & Irmão Editores, s.d., p. 1429.

[15] *op. cit.* pp. 1256-1257.

[16] "Parecer sobre o drama *A Torre do Corvo*" in *Obras Completas de Almeida Garrett*, vol. Poesia-Theatro (Prosa e Verso), Rio de Janeiro: H. Antunes Livraria Editora, 1904, p. 391.