

## A DRAMATURGIA GARRETTIANA: O PRESENTE REVISTO PELO PASSADO

Prof. Dr. Edson Santos Silva (UNICENTRO)

### ***Resumo:***

Garrett, ao longo de sua produção dramaturgica, pensou o teatro como veículo pedagógico e meio de civilização. Para tanto, elegeu o viés histórico como instrumento cultural, uma vez que a mensagem por meio do teatro é direta, ou seja, dispensa o contato com a linguagem escrita, ou seja, as personagens ganham vida e atuam ante aos espectadores. O objetivo deste artigo, portanto, é mostrar como esse veio histórico está presente na peça o **Alfageme de Santarém**, esboçada em 1839 e publicada em 1841.

***Palavras-chave:*** Garrett, dramaturgia portuguesa, Romantismo, alegoria.

### 1 Introdução

O primeiro grande passo para a modernização em Portugal no século XIX ocorreu em 1820, com a vitória dos liberais tendo à frente deles D. Pedro I do Brasil e IV de Portugal, contra os Miguelistas. A Constituição nascida, em desejos em 1820, e gestada no papel em 1822, sendo, portanto, chamada de Liberal, trazia em seu bojo um forte desejo de mudança.

Eduardo Lourenço, em seu livro **A mitologia da Saudade**, ao discorrer acerca desse período, afirma que houve, por parte dos intelectuais, um forte desejo de uma reapropriação do passado. Almeida Garrett, ainda nas palavras do crítico, criará, então, um mito, chamado por Lourenço de mito da **Pátria dos Feitos**. Nesse diapasão, Garrett, além de criar esse mito, elegerá, também, a pátria dos homens de cultura. Basta pensar na obra que funda o Romantismo em terras lusas em 1825: **Camões**. Some-se a esse dado a presença de figuras de proa na cultura lusa, como Fernão Lopes, que servirá de fonte para composição de seu teatro de cunho histórico, Bernardim Ribeiro e Gil Vicente, só para citar alguns, pulverizados em sua produção, sobretudo, a dramaturgica.

Sabe-se que Garrett foi polígrafo, todavia, de todas as artes, a preferida foi

sempre o teatro. Esta escolha reside no fato de que para o autor, a arte dramática serve, como nenhuma outra, de veículo didático e ao mesmo tempo moralizador, uma vez que atinge a todos e não somente a alfabetizados. Constata-se, portanto, aqui, a visão de teatro para Garrett – um meio pedagógico. Nesse viés, a do teatro didático, a linha mestra de Garrett, será o teatro histórico, em que por meio dele esse passado deve ser exemplar, jogar luz e ensinar sua sociedade coeva a enxergar e interpretar o presente. Não é de se estranhar que esse passado, dada a sua formação clássica, seja, num primeiro momento, um passado clássico. Peças como **Mérope** e **Catão**, escritas e encenadas, em especial a última, por volta da década de 1820, levam para a cena as figuras empertigadas do mundo romano. Basta afirmar que **Catão**, apresentada na Inglaterra, quando lá Garrett encontrava-se exilado, fez um estrondoso sucesso, como fizera em Portugal, anos antes, nos meios acadêmicos.

Luciana S. Picchio atesta que os exílios foram, para Garrett, uma bolsa de estudos. Estando em Londres, Paris, Alemanha e Bélgica, Garrett estudou muito a literatura nacional e foi no exílio que teve a ideia de se debruçar na história de Portugal e, a partir daí, criar um teatro com motivo nacional, de todos o mais cioso da independência nacional.

Em 1836, época do Setembrismo, ocorrem, em Portugal, várias mudanças políticas e culturais. Passos Manuel, à frente do Movimento Setembrista, convida Garrett para colocar em ação um plano- a renovação do teatro nacional. Munido de plenos poderes, o autor vai iniciar, do nada, tal reforma, começando pelo Cargo de Inspetor Geral dos Teatros e depois criando o Conservatório Dramático. Afirmava Garrett, em seus prefácios, leia-se o que antecede a peça **Um Auto de Gil Vicente** (1843), que não havia teatro nacional. O que havia eram arribanas, como a do Teatro do Salitre e o da Rua dos Condes. Era urgente, então, criar espaços ou melhorar os existentes, para que pudessem ser levados aos tabladros textos teatrais. Como Inspetor, fez levantamento dessas arribanas e propôs, além da reforma delas, a criação de um teatro digno de ser chamado teatro. Nascia o projeto do futuro teatro D. Maria II.

À frente do Conservatório, criou escola de atores, espaço em que se aprendia a declamar, cantar, entre outros ofícios próprios da arte de ser ator. Desnecessário ressaltar a qualidade das encenações e dos atores antes da criação do Conservatório, que levou a Portugal professores franceses. Além disso, foram criados concursos e prêmios a jovens talentos que escrevessem dramas. Assim, Garrett montava o que para ele seria o tripé necessário para o soerguimento do teatro nacional: **autores, atores, espaço** e mediando isto, a **formação do público**. Segundo o dramaturgo, “é o gosto do público que sustenta o teatro”. (1996, p. 1189)

Almeida Garrett foi, sem dúvida, um homem comprometido com seu tempo. Seja a participar ativamente para a implantação do Liberalismo, seja a procurar renovar as letras portuguesas, introduzindo o Romantismo em Portugal, em 1825, com o poema **Camões**. No prefácio dessa obra, o autor admite que a essência do poema é romântica, entretanto, pede que não o filiem nem ao Classicismo, muito menos ao Romantismo. Desta forma, Garrett pode ser considerado um romântico moderado, um escritor com características ainda neoclássicas e fortemente marcadas por um comprometimento.

Extensão desse comprometimento é sua literatura que, engajada, apresenta um claro projeto a ser perseguido: a crítica à sua contemporaneidade por meio de uma cuidadosa leitura do passado.

De todos os meios artísticos, Garrett elegerá o teatro como basilar, tanto para levar sua voz liberal, quanto para colocar em cena o projeto engajado de sua dramaturgia: o passado como modelo e também como leitura alegórica de sua contemporaneidade.

## 2 **Garrett: um homem de teatro**

Diante da secura dramática em terras lusas desde a morte de Gil Vicente, Garrett resolve dar o exemplo e, em 1843, publica **Um Auto de Gil Vicente**. O prefácio

desse drama é de fulcral importância para entender o homem de teatro que foi Garrett. Nele, entre outras coisas, aponta as causas da decadência do teatro nacional. Chama atenção para a ausência de um espaço teatral- recordem-se as tais arribanas-, a proliferação das óperas italianas em Portugal e a ausência de um apoio estatal. Para Garrett, o que dá lustre a um país é o seu teatro e, por isso, ainda no prefácio, exemplificará nações que atingiram nível cultural por meio da arte dramática: Grécia, Itália, França e Espanha. Assim, com **Um Auto de Gil Vicente**, ele escreverá obras teatrais que terão como mote não mais o passado clássico, e sim um passado nacional. Garrett afirma, no prefácio que antecede a obra, que seu intuito, ao compor o drama, gênero novo para um povo novo, era ver se ressuscitava o teatro nacional, trazendo um passado glorioso, o da corte de D. Manuel, e a figura do pai do teatro português, Gil Vicente.

Depois de homenagear e render tributos a Gil Vicente e a seu mecenas, D. Manuel, Garrett compõe sua peça mais combativa: **O Alfageme de Santarém ou A espada do Condestável**. Apesar dos tumultos dos cabralistas e cartistas, a peça foi encenada em 1842. Nesse período (1840-1842), dois partidos se digladiavam na cena lusa: os Cabralistas, adeptos da Monarquia absoluta, e os Setembristas, adeptos da Monarquia parlamentar. Vendo e sentindo esse clima, Garrett resolve levar à cena um episódio ocorrido entre 1383-1385, em que algo parecido ocorrera.

Esse episódio ficou conhecido na história como Batalha de Aljubarrota. No Portugal de 1383, está no poder D. Maria II, circundada pelos Coburgos, dois belgas e um inglês. Entre eles, D. Fernando, marido da rainha, tendo à frente o primeiro-ministro Costa Cabral, que tentam derrubar a Constituição vigente e implantar a antiga, isto é, a Monarquia absoluta.

Como se pode constatar, eram os estrangeiros que mandavam em Portugal. Esse horror ao estrangeiro percorre toda a peça de Garrett. Recorde-se que na Batalha de Aljubarrota o levante acontece porque D. João de Castela, casado com a infanta D. Beatriz, deseja anexar Portugal à Espanha. Na obra, três partidos se presentificam: o primeiro, representado pelo povo, tem à frente o Alfageme de Santarém; o segundo

enseja seguir o Mestre de Avis, e o terceiro, representado por Mendo Vaz, deseja seguir o rei de Castela. Diante da vitória quase certa o rei de Castela, o primeiro partido, o do povo, e o segundo, o da aristocracia, se unem e conseguem colocar no poder o Mestre de Avis, iniciando, assim, a dinastia Avis, nascida do povo, uma vez que o mestre, D. João I, era filho bastardo de D. Pedro, o Cru, e de Teresa de Lourenço.

Trazer o longínquo período de 1383-1385 era alertar o povo de 1840 para as injunções políticas de Costa Cabral, mostrando, de forma didática, que as rainhas D. Leonor (1383-1385) e D. Maria II (1840) eram joguetes nas mãos dos estrangeiros, D. João I, de Castela, em 1383, e os Coburgos, em 1840. Era demonstrar também, para a plateia, que a nobreza de um Nunes Álvares era semelhante à de Sá de Bandeira, em 1840, grande homem do Setembrismo, e a figura do Padre Froilão era a representação, em 1840, do Padre Marcos, homem caridoso da corte corrompida de D. Maria II.

A peça quase não sobe ao palco porque Garrett colocou em cena a figura de Mendo Vaz e os adeptos da corte de D. Maria II, os cartistas, podem ter se visto em 1842 na figura de um homem de 1383-1385.

Atente-se para Mendo Vaz em diálogo com sua irmã, quase ao final da peça:

- Guiomar: És traidor, Mendo.

- Mendo: Sou.

- Guiomar: És vil, delator.

- Mendo: Sou

Aí está a resposta de Garrett à sua sociedade, valendo-se de um projeto por ele idealizado: o projeto de um teatro histórico que fosse modelar para o presente e talvez, por isso mesmo, com exceção de **Frei Luís de Sousa**, todas as suas peças históricas estejam datadas.

**Frei Luís de Sousa** (1843) é considerada a obra-prima de Garrett. Composta em três atos e muito próxima da tragédia, há nela um ar novo. Tudo é sugestão num clima

de agouros e presságios. No primeiro ato, emergem referências a Camões, quando na cena inicial, Madalena de Vilhena recita maquinalmente versos camonianos do episódio de Inês de Castro. Não estaria Garrett a adiantar a *hybris* grega de Madalena, que casada, ao ver Manoel de Sousa Coutinho, apaixona-se perdidamente?

Há ainda, nesse primeiro ato, referências à Bíblia e a Bernardim Ribeiro, com sua misteriosa e paradigmática **Menina e Moça**. O incêndio que finda o primeiro ato e o reconhecimento que finda o segundo, deixando Madalena em estado de torpor, encaminhavam a peça para o terceiro ato, a mostrar que talvez Garrett ensinasse, com a obra, levar um novo tipo de tragédia, a tragédia católica, em que o *fatum* grego fosse substituído pelo livre-arbítrio cristão? São conjecturas gestadas pela grande obra.

De resto, fica a certeza garrettiana magistralmente defendida pelo autor acerca do Sebastianismo. Em prefácio já citado, Garrett defende que uma das causas da decadência do teatro nacional é o fanatismo a el-Rei D. Sebastião. Na peça, mostra o quão é perigoso acreditar num passado doentio e não é gratuita a fala de Madalena, quando afirma que o povo português é triste porque crê nesse maldito rei, morto e vivo, e dessa lembrança nem ela escapa.

Garrett afirmava que queria, com a peça de enredo simples, sacudir “plateias caquéticas”, porque habituadas ao melodrama que então reinava em Portugal. Era sua frustração sua obra-prima não ser entendida por aqueles a quem ele endereçava suas peças: o povo.

Na bibliografia dramática de Almeida Garrett registram-se ainda os seguintes títulos:

**Mérope**, tragédia em cinco atos, vazada em versos decassílabos brancos, escrita entre 1816 e 1817 e publicada em 1841; nunca foi representada. Quando aconteciam os ensaios, ocorreu a revolução de 1820 e os atores, assim como o autor, passaram a dedicar-se à causa da Revolução. A peça inicia-se com a rainha Mérope a lamentar a morte de seu marido Cresfontes, rei da Messénia, e de seus filhos. O algoz do rei foi seu melhor amigo, Polifonte, que era, supunha-se, um grande líder político. As causas que

motivaram tal morticínio não são apresentadas. O que fica evidente é que Polifonte, após a morte de Cresfontes, assume o poder de forma tirânica. Mérope, diante de tal ignomínia, anseia morrer junto ao túmulo do marido, contudo, tal não ocorre porque um de seus filhos, Egípto, sobreviveu e no tempo certo restaurará o trono usurpado. Nesse ínterim, Polifonte pede a mão de Mérope em casamento, que, inicialmente, refuta, mas diante da possibilidade de Polifonte descobrir acerca de Egípto, acaba aceitando o pedido. No dia do enlace, o filho aparece, matando o algoz de seu pai e restituindo o trono a quem de direito.

**Afonso de Albuquerque**, drama histórico, do qual só se conhecem dois atos incompletos. Garrett começou a escrevê-lo no Porto, em julho de 1819, e seu prefácio é de suma importância, pois permite tecer juízos acerca do conjunto de teorias dramáticas do autor. A obra veio a lume em 1828. Afonso de Albuquerque, conquistador português, apaixona-se, repentinamente, por Alaída, uma cativa indiana: duas raças e duas religiões em conflito. De um lado, um homem íntegro e digno, mas submisso diante do sentimento amoroso; de outro, uma mulher que, embora cativa, não cede a esse amor, além de bradar firmes declarações de princípios em que questiona a religião e a ambição dos portugueses diante dos conquistados.

**Catão**, tragédia composta em versos decassílabos brancos. Seus cinco atos foram representados pela primeira vez no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, em 1821. Vinda a lume em 1822, a tragédia só obteve a glória literária em Plymouth, Inglaterra, em 1828. César está prestes a invadir Utica; o Senado Romano, após a derrota de Pompeu, prepara-se, com poucos recursos, para combater César, cujo objetivo é tornar-se imperador de Roma, posição que o Senado julga aviltante. O grande homem do Senado é Catão, cuja posição política é intransigente, sendo ferrenho republicano e defensor da liberdade. Reúne-se o Senado, debatendo a crise do momento, uma vez que urge saná-la: dialogar ou não com César, que tem por hábito perdoar os vencidos oferecendo-lhes “asilo político”, o que para Catão é afrontoso. Segundo o republicano, não deve haver nenhum tipo de diálogo com tiranos; há, entre os senadores, antagonismo de ideias. Para Mânlio, é necessário ouvir César, caso contrário a

carnificina será inevitável. Bruto deseja guerra e Semprônio sugere que se dê a Catão plenos poderes para resolver a questão. Catão, como líder supremo, deixa clara sua opção: Liberdade ou Morte! O exército de César invade Utica; a derrota é certa e Catão sugere que fujam e peçam auxílio dos Númidas, enquanto ele, tomado de patriotismo e amor à liberdade, suicida-se em protesto à tirania representada por César.

Outro drama histórico, **Filipa de Vilhena**, que os alunos do Conservatório representaram com o título **Amor e Pátria**, no Teatro do Salitre, em 30 de maio de 1840, vem a lume em 1846. Composta por três atos em prosa, a peça tem como tema o famoso e popular episódio da Revolução de 1640, que levou ao trono a Casa de Bragança, fato esse que serviu de argumento para a obra. O enredo é apresentado pelo próprio Garrett:

O enredo é simples e fácil. – Terminava o ano de 1640, e acabava-se aos portugueses a paciência velha de sessenta anos com que tinham sofrido o jugo castelhano. Os tumultos de Évora e Braga já não podiam deixar no engano o governo intruso, e assaz lhe diziam o estado da opinião pública. Todos tinham os olhos no duque de Bragança. Ordens repetidas de Madrid o mandam ir àquela corte. Se vai, todas as esperanças dos portugueses estão perdidas. É necessário que a revolução rebente, e que Portugal proclame, alto e forte, a sua liberdade e os seus reis legítimos. (1904, p.1390, v. II)

Em 1844 veio a lume a comédia **Tio Simplício**, composta por apenas um ato em prosa, representada em Lisboa em 11 de abril de 1844, por uma sociedade de atores amadores da qual Garrett era vice-presidente. Sua encenação inaugurou o Teatro de Talia. Simplício, rico sexagenário que fez riqueza no Brasil, é casado com a jovem e rica D. Cândida, filha de D. Teresa, que se preocupa com o casal, pois, não tendo descendente, há de deixar a herança para um sobrinho do Tio Simplício, o jovem Luís. O quiproquó da peça ocorre com o triângulo amoroso entre o Tio Simplício, D. Cândida e Luís. Cândida e sua prima Lúcia, em viagem a Caldas, conhecem Luís, que se



enamora por Cândida. O jovem, ao voltar à província, procura o Tio para falar do seu novo amor. Em seguida, chegam as primas e após uma série de contratempos, que envolvem todas as personagens, o quiproquó é desfeito quando, para poupar a saúde do Tio, Luís admite que sua enamorada era Lúcia, que adora a revelação, e não Cândida.

Em 1845 vem a lume outra comédia garrettiana, **Falar a verdade a mentir**. Composta por apenas um ato em prosa, foi representada pela primeira vez em Lisboa, no Teatro de Talia, em 7 de abril de 1845. Amália, filha de Brás Ferreira, está prestes a casar-se com Duarte, mentiroso por profissão; o pai da moça estabelece regras para o enlace: só dará a mão da filha a Duarte se ele parar de mentir por pelo menos um dia. Entretanto, com o auxílio de José Feliz e Joaquina, todas as mentiras de Duarte tornam-se verdades. Ao final de tantas idas e vindas, o ilustre mentiroso julga ser mais prudente falar a verdade a mentir.

**As profecias do Bandarra**, peça que segue, foi publicada postumamente, em 1877; escrita em 1845 foi levada à cena em 25 de abril de 1846. Composta por dois atos em prosa, a linguagem popular surge melhor trabalhada do que nas comédias anteriores. Seu tema é a permanência do sebastianismo na contemporaneidade do autor. A obra, segundo André C. Rocha (1954), era uma espécie de complemento burlesco do sebastianismo de **Frei Luís de Sousa**. Tomé, casado com Ana em segredo, aprendeu, com a ajuda da mulher, alguns meios para se passar por profeta. De sapateiro e amigo da “pinga”, torna-se sapateiro de fidalgo, porque cantarolava algumas trovas do Bandarra. Ao ouvir tais canções, o ingênuo boticário e verdadeiro sebastianista, Pantaleão, crê que está diante do próprio Bandarra. Tomé tira proveito da situação, mas, persuadido por sua mulher, termina a farsa ao casar de forma oculta com D. Catarina, filha de Pantaleão, com seu sobrinho, Sebastião.

Em 1877, foi publicada a comédia **O noivado do Dafundo ou Cada terra com seu uso, Cada roca com seu fuso**, escrita em 1847. Foi ensaiada e encenada nesse mesmo ano na casa de um amigo de Garrett. Um casamento movido por interesse está prestes a consumir-se. Adélia ama Antunes, mas é obrigada a casar-se com o rico Otávio. Os pais de Adélia desejam realizar um casamento de acordo com as posses do

noivo que, diante de tantos gastos, foge no dia do casamento. Os pais de Adélia caem em desespero, entretanto a noiva, feliz com o desaparecimento de Otávio, cede aos pais que a deixam casar-se com Antunes, de fato seu verdadeiro amor.

E em 1847 vem a lume **A sobrinha do Marquês**, de todas as comédias garrettianas a mais elaborada. A obra foi representada pela primeira vez em 4 de abril de 1848, no Teatro D. Maria II. Composta por três atos em prosa, a obra traz à tona a figura do Marquês de Pombal, que aparece como protetor da burguesia. Contra Pombal, insurge-se a reação jesuítica, cuja personificação fica a cargo de um certo padre Inácio. O povo, por sua vez, é representado por dos marçanos. O povo hesita entre Pombal e os jesuítas. Por fim, ocorre o casamento entre a sobrinha do Marquês e Távora, marcando o final da peça com dos vaticínios: o de Pombal, já decaído, e o do padre Inácio, acerca do regresso da Companhia de Jesus a Portugal.

As peças apresentadas permitem uma classificação. De **Mérope** (1818) a **Catão** (1822) é a fase neoclássica. Os paradigmas são Sófocles e Eurípedes, cujas tragédias esboçavam modelos de virtude que deveriam ser seguidos. Garrett começava a alicerçar sua concepção de um teatro histórico que servisse de exemplo cívico e moral para a Nação. Algumas outras peças, das quais só restam fragmentos, foram planejadas e esboçadas nessa primeira fase: **Xerxes**, **Lucrecia**, **Amor da Pátria**, **Édipo em Colona**, **Sofonisba** e **Átala**. As peças e os esboços compostos nesse período servem de pretexto para que as personagens, bebidas em autores neoclássicos, tenham longos comentários acerca da tirania e da liberdade.

Em 1838 inicia-se a segunda fase da produção garrettiana, em que predomina a tentativa de mostrar o passado português como modelo para sua conturbada contemporaneidade. Nesse momento de reconstrução do Teatro Nacional, Garrett vai tentar unir as lições do teatro clássico e as novidades do teatro romântico, propaladas por Victor Hugo no prefácio de **Cromwell**. Essa fase inicia-se com **Um auto de Gil Vicente** (1838) e vai até 1843, com **Frei Luís de Sousa**. Entremeando essas obras encontram-se **Filipa de Vilhena** (1840) e **O Alfageme de Santarém** (1841)

Em 1844, com a comédia **Tio Simplicio**, inicia-se a terceira fase da dramaturgia garrettiana, em que o autor tenta estabelecer os alicerces da comédia portuguesa. Além dessa peça, há também **Falar a verdade a mentir** (1845), **As profecias de Bandarra** (1845), **O noivado do Dafundo** (1847) e **A sobrinha do Marquês** (1847).

Em 1843, ao publicar **Frei Luís de Sousa**, Garrett deixava claro, no prefácio que antecedia à obra, que a peça seria a coroação de seus cometimentos teatrais. A partir de então, dará início à última fase de sua produção dramática: as comédias, algumas feitas para animar festas de amigos e outras fruto de “dois dias de trabalho, prazo fatal e improrrogável”. (PICCHIO, 1969, p. 254)

## **Conclusão**

É evidente, a partir do exposto, a paixão de Garrett pelo teatro. Pode-se, então, fazer uma súmula desse projeto teatral, com todas as suas características:

- 1- o teatro de teor histórico, em que o passado funcionaria como um espelho para o presente;
- 2- o que sustenta o teatro é o público. Para tanto, faz-se mister criar o gosto do público, educando-o de forma ampla, para que aprecie a poesia e a prosa, salientando a criação de uma literatura nacional inspirada nas raízes históricas;
- 3- defende uma obra cuja finalidade seja ensinar e orientar o povo;
- 4- a essência do teatro é o passado, visto como modelo reparador para o presente;
- 5- em 1844, Garrett sente-se à vontade para falar do drama histórico, visto que já havia experimentado anteriormente, colhendo excelentes resultados.

Garrett, de forma incansável, procurou ler sua contemporaneidade, examiná-la, criticá-la à luz alegórica de situações pretéritas.

O percurso feito até aqui permite uma reflexão: o drama e a ficção históricos, para

Almeida Garrett, não ser resumem apenas em idealizar o passado glorioso de Portugal, trazendo-o como exemplo para o presente. Na verdade, além de oferecer o passado exemplar, o autor quis ler alegoricamente o presente via situações pretéritas, que é o viés mais importante e representativo da obra dramática desse autor, tornando-a engajada.

Como já explicitara em **Frei Luís de Sousa**, buscou no romance, na novela e no drama histórico a verdade do passado, oferecendo-o como um espelho em que se mire, a si e ao seu tempo, a sociedade sua coetânea.

## **Referências Bibliográficas**

GARRETT, Almeida. **Obras de A. Garrett**. Porto: Editores Lello e irmãos, 1966. v. 1 e 2.

\_\_\_\_\_. **Obras Completas**. Grande Edição Popular Ilustrada. Prefaciada, revista, coordenada e dirigida por Teófilo Braga. Lisboa: Empresa Histórica de Portugal, 1904.

LOURENÇO, Eduardo. **A mitologia da Saudade**. Lisboa: Gradiva, 1999.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Lisboa: Portugália, 1964.

ROCHA, André C. 1954. **O teatro de Almeida Garrett**. 2.ed. Coimbra: Coimbra Editores, 1954.

## **Autor**

Edson Santos Silva, Prof. Dr de Literatura Portuguesa. Universidade Estadual do Centro-Oeste, Unicentro, campus Irati, DELET/I

Email: jeremoabo@ig.com.br