

ALDA GARRIDO E A CRÍTICA TEATRAL NO RECIFE: UMA CONSAGRAÇÃO ÀS AVESSAS

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz (UNIRIO)¹

RESUMO

A partir de críticas publicadas sobre cinco temporadas que cumpriu no Recife, de 1919 a 1934, a ideia é explicitar qual a “imagem pública” construída para a atriz e empresária Alda Garrido e reconhecer a força que a crítica exerce para consagrar ou não determinado fazer teatral, ainda que a mesma tenha lutado para revelar outra faceta da sua carreira artística.

PALAVRAS-CHAVE

Alda Garrido; crítica teatral; atuação; comicidade feminina; história do teatro brasileiro.

ABSTRACT

Based on reviews published about five theater seasons spent in Recife, from 1919 to 1934, this article aims to clarify the “public image” built for the actress and businesswoman Alda Garrido and to recognize the power that the critic exerts to establish or not a determined theatrical work, even though it has struggled to reveal another facet of its artistic career.

KEYWORDS

Alda Garrido; theatrical criticism; acting; female comicity; brazilian theatre history.

Para além das estratégias de divulgação que o próprio artista faz uso em anúncios pagos ou nas notícias que consegue plantar na imprensa, a crítica teatral – quando independente – também cria uma ideia de “imagem pública” (REIS, 2013) sobre determinada figura, ainda que esta lute para revelar outra faceta da sua carreira artística. As imagens públicas se fazem, principalmente, com ações e discursos e lidam com uma disputa de poder porque, como estratégias comunicativo-discursivas, tentam impor significados. Nesta dinâmica de sentidos muitas vezes conflitiva entre o desejo de se propagar com determinado perfil, em consonância ou não com a resposta das plateias, e

¹ Doutorando em Artes Cênicas, com orientação de Elza de Andrade e Henrique Gusmão, e bolsa do CNPq; Mestre em História pela UFPE e jornalista formado pela Universidade Católica de Pernambuco.

o lugar que grande parte da imprensa a colocou, Alda Garrido (1895-1970) é um dos exemplos mais interessantes para se abordar na recente história do teatro brasileiro.

Isso porque, mesmo diante de toda a ovação de um público eminentemente popular, esta atriz, cantora, compositora, dramaturga, diretora e empresária teatral paulistana radicada no Rio de Janeiro enfrentou uma espécie de “aclamação às avessas” por exercer um teatro condenado pela maioria dos críticos brasileiros, já alinhados num pensamento que difamava particularidades do teatro cômico popular, a exemplo da relação direta com as plateias no improviso textual e físico em busca do riso. Ela, que várias vezes lembrou que os atores deviam colaborar com os dramaturgos – “A atriz deve ler o texto, ver o que o autor queria, e fazer, da maneira dela, tudo para transmitir... Não acho que estou infiel ao texto, pelo contrário...” (*apud* VICENT, *Tribuna da Imprensa*, 26-27 jan. 1952, p. 8) –, especialmente por seu modo de atuar, mas também pelas condições de produção que levou à cena, ganhou uma “imagem pública” curiosa, que transitou entre o sucesso e o fracasso de se fazer um bom teatro nacional.

Se nos apoiarmos em reflexões do sociólogo francês Pierre Bourdieu – embora ele as tenha escrito como possibilidades de análise do universo cultural francês, não acho um despropósito tomarmos algumas de suas chaves de compreensão em referência à cena teatral brasileira –, como o conceito de campo e o lugar da arte encarado como um terreno de lutas simbólicas, nota-se a importância que agentes da imprensa têm para fazer nascer um signo de reconhecimento, de distinção no universo artístico, algo que todos almejam. Tomando de empréstimo a ideia de campo artístico, esse mundo à parte que, como diz Bourdieu (1996, p. 168), é um “universo relativamente autônomo”, mas também “relativamente dependente, sobretudo perante o campo econômico e o campo político”, podemos pensar na natureza dos bens simbólicos que assentam sua lógica específica, marcada por disputas o tempo todo.

Os campos são espaços sociais, mais ou menos restritos, nos quais as ações individuais e coletivas seguem princípios norteadores de interesses, criados e transformados constantemente por estas mesmas ações. Dialeticamente, são espaços ou estruturas que trazem em seu bojo uma dinâmica determinada e determinante, na mesma medida em que sofrem influências – e, portanto, modificações – de seus atuantes. Devendo ser entendidos numa fricção constante com o conjunto da sociedade, os campos, segundo a teoria bourdiana, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias, são definidos a partir dos conflitos e das tensões que dizem respeito à sua delimitação e construídos por redes de aproximações ou distâncias. Um conjunto de agentes e

instituições permeia esses espaços sociais e os seus atos e discursos promovem um jogo de oposições e distinções.

A dinâmica das inter-relações ali desenvolvidas e as reações resultantes desse processo constituem a realidade do mundo social onde o campo artístico-cultural, por exemplo, se estrutura. É preciso ainda entender que tanto no interior quanto na sua órbita gravitam atores com objetivos diversos, todos no esforço para a manutenção de estruturas de poder e organização nos seus mais variados aspectos, lutando pela participação efetiva na consolidação dessa estrutura, ainda que seja para contrapor-se a ela e transformá-la, mas sempre se fazendo aparecer. E o todo se resume a um jogo de forças, às vezes com objetivos similares, às vezes antagônicos, que se reflete na própria natureza do campo, conflitivo por essência.

Pensando no segmento teatral, este lugar da arte que também é terreno de lutas simbólicas da produção cultural, os agentes que o compõem tentam impor a sua favorável “imagem pública” – e Alda Garrido foi exímia neste sentido, com anúncios pagos diariamente nos jornais, reforçando um possível sucesso que vinha fazendo nos palcos, além do envio constante de notícias e fotos que atestavam sua vida pessoal e carreira vitoriosas –, mas também ganham outra, especialmente difundida pela crítica – uma das maiores instâncias de legitimação da área artística – quando esta é independente e pode expor pontos de vista sobre os artistas teatrais e seus trabalhos cênicos. Nesta luta de afirmação e defesa de um discurso próprio, muitas vezes o confronto se torna inevitável e Alda Garrido realmente ganhou parte da aclamação que buscava, mas numa “consagração às avessas”, pelo viés mais negativo, como veremos em alguns exemplos.

Entendendo que há uma clara luta no campo simbólico em instituir a hegemonia de uma figura pelo seu viés mais positivo, em contraponto ao negacionismo de qualidade das suas realizações, o nome de Alda Garrido transitou entre duas “imagens públicas”: por parte dela, a da atriz e empresária de enorme sucesso, querida pelo público e vitoriosa por bilheterias sempre fartas, ou seja, construiu uma representação positiva de si e das causas que defendia; e, pela maioria da crítica teatral, especialmente no Recife, como mostrarei adiante, a do pior exemplo que se podia ter no teatro nacional, mesmo diante do enorme sucesso popular que fazia, quer dizer, uma conotação negativa que desconstrói e desestabiliza a imagem da pessoa/artista antes projetada. Para exemplificar tal situação, recupero diferentes discursos com o *corpus* da pesquisa centrado em jornais da *Hemeroteca Digital Brasileira* e do acervo *Projeto*

Memórias da Cena Pernambucana. Trata-se de uma pequena, mas significativa amostra que compreende várias críticas publicadas.

Uma identidade artística bem planejada

Alda Garrido chegou ao Recife por cinco diferentes temporadas, de 1919 a 1934, ainda no início de carreira como duo caipira junto ao marido Américo Garrido e, posteriormente, com companhia dedicada às burletas e minimamente à revista, antes de seguir com mais afinco para este segmento e, bem mais à frente, às comédias rotuladas de “chanchadas”. Segundo o *Dicionário de Teatro* editado por Luiz Paulo Vasconcellos (1987, p. 41), a palavra “chanchada” é literalmente uma gíria portenha que significa “porcaria”, sendo que no teatro e cinema brasileiros designa um tipo de comédia em que “predominam os recursos fáceis, o riso sem sutileza, o efeito de comicidade na base do esforço físico e da confusão generalizada”. Pode-se dizer ainda que se trata de “um tipo de farsa grosseira, que se afastou da humanidade dos personagens e situações, em virtude do excesso de exagero na caricatura”, conforme aquela publicação.

Observando o que escrevia o teatrólogo e crítico de artes do *Jornal do Commercio*, no Recife, Valdemar de Oliveira, cuja assinatura se resumia a um W., desde cedo ele já vinha reclamando daquele tipo de teatro que proliferava no Brasil e não se norteava por uma severa moral artística, espalhando, através do comércio vil de quase sempre rendosas turnês, a má qualidade do que era apresentado, indo de encontro ao sonhado engrandecimento artístico nos palcos do nosso país. Na opinião combativa dele, era preciso ir contra aquela arte inferior, verdadeiras “patacoadas que se exibem em cima do palco, chanchadas rotuladas de teatro ligeiro e outras imoralidades” (W., *Jornal do Commercio*, 24 set. 1950, p. 14) que companhias do Sudeste ofereciam, de vez em quando, nas itinerâncias pelo Norte e Nordeste brasileiros.

Sua campanha contra isso era tamanha que, certa vez no *Jornal do Commercio* (W., 14 nov. 1950, p. 8), Valdemar de Oliveira tratou desse “teatro vil que não é a farsa, a comédia baixa ou a sátira, mas a contrafação e abastardamento de tudo isso – numa palavra: a chanchada, que vem de chancho, em espanhol significando: porco, sujo, desasseado”. Para ele, Alda Garrido passara a ser o maior exemplo de tão condenável teatro. Tanto que quando o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP), o mais aclamado grupo da capital pernambucana estreou *Um Dia de Outubro*, do autor alemão Georg Kaiser, com tradução e direção do próprio Valdemar de Oliveira, em 1946, no

Teatro de Santa Isabel, diante da pouca reflexão que o espetáculo suscitou na imprensa, a conclusão a que ele chegou foi dura: “Trata-se afinal de uma peça teatral que não é dado a muitos entender. E para que entendam é que o Teatro de Amadores a encena, reabilitando o teatro contra a chanchada das Aldas Garridos *et reliqua* [e o restante]”, publicou no *Jornal do Commercio* (W., 7 abr. 1946, p. 5).

Ou seja, sua artilharia contra a artista já vinha de longo tempo com ele ajudando a lhe construir uma “imagem pública” nada favorável. O curioso é que há exatos 12 anos ela não voltava a atuar no Recife e não o faria mais até sua morte em 1970, só sendo vista no cinema². Será que Valdemar de Oliveira a acompanhava quando ia ao Rio de Janeiro ou reproduzia o que afirmavam os seus colegas da crítica? Alda Garrido pisou pela primeira vez em solo pernambucano vinda da então capital da República pelo vapor Itassucê. A estreia da dupla Os Garridos, com seu marido Américo Garrido, se deu no Teatro Moderno, que se divulgava como o ponto convergente da sociedade elegante do Recife, na segunda-feira 27 de outubro de 1919, logo após o lançamento do filme mudo *Ressurreição*, da Paramount Pictures.

Aquele era um tempo onde os espetáculos vistos diariamente em cineteatros tinham uma configuração diferente. Entremeando as sessões cinematográficas mudas, com acompanhamento musical ao vivo, antes ou depois dos filmes exibiam-se artistas em números de variedades. Tanto que o Teatro Moderno já anunciava para os próximos dias a estreia de Mr. Golf com os seus dez cachorros sábios. A estreia dos duetistas Os Garridos não podia ter sido melhor. O *Diário de Pernambuco* (MODERNO, 28 out. 1919, p. 1) registrou que os simpatizados cançonetistas tinham agradado bastante ao imitarem “com fidelidade e graça o tipo do sertanejo paulista, cantando duetos e canções”. No decorrer das apresentações, houve até aumento dos ingressos encarecidos ao dobro, tamanha a procura do público.

A temporada continuou até 30 de novembro de 1919. Ao findar aquele vitorioso contrato com a empresa do Teatro Moderno, Os Garridos seguiram para apresentações

²De acordo com Marta Metzler (2015), no livro *Alda Garrido, as Mil Faces de Uma Atriz Popular Brasileira*, a artista só teve duas únicas experiências no cinema, ...*E o Circo Chegou*, dirigida por Luiz de Barros em 1940 (filme que esteve em cartaz no Recife nos anos de 1941 e 1942, sempre por poucas sessões e sem maior repercussão), e *Dona Xepa*, de 1959, adaptação de Darcy Evangelista a partir da peça de Pedro Bloch que a mesma já havia lançado no palco em 1953 com enorme sucesso de bilheteria. A película chegou à capital pernambucana em 1960 para cumprir temporada itinerante nos cinemas, também por poucas sessões. Se a montagem teatral a projetou ainda mais na bem querência do público – o crítico carioca Raul Lima afirmou que aquele era um “trabalho medíocre valorizado, em certa parte, pela interpretação personalíssima de Alda Garrido” (R. L. [Raul Lima], *Diário de Notícias*, 24 mar. 1955, p. 8), a versão cinematográfica não foi melhor recebida pelos críticos recifenses.

em Maceió e dali, após curta estadia, para o Rio de Janeiro. Mas, no seu constante esforço por peregrinar, não demorou muito para que Alda e Américo Garrido programassem nova permanência na capital pernambucana, desta vez não mais como dupla, mas enquanto companhia com outros integrantes, agora apostar em textos dramaturgicos completos. No entanto, um cronista carioca anônimo, preocupado com o repertório que passariam a apresentar, deu o seguinte alerta:

A plateia pernambucana, apesar de excessivamente generosa, é muito culta demais para conhecer o valor de cada uma das tais [companhias em excursão]. Apesar de modestas, elas poderão agradar em regra se não recorrerem à baixa pornografia e à triste montagem de peças sem cotação. [...] Em todo caso, por um justo dever de coleguismo, ousou aconselhar aos colegas que para lá se dirigem: *cautela e caldo de galinha... nunca fizeram mal*, não é verdade? (DE MALAS..., *Revista de Theatro & Sport*, 6 mar. 1920. s. p.)

Três meses depois da primeira estada, o casal Alda e Américo Garrido voltava para o mesmo palco do Teatro Moderno, agora com a constituída Companhia Garridos. A estreia seria com *Flores de Sombra*, peça regional de Cláudio de Souza, que vinha fazendo enorme sucesso em São Paulo, onde foi lançada em 1916, e no Rio de Janeiro, pela afamada Companhia Leopoldo Fróes. Mas a equipe visitante teve problemas de direito autoral e a obra acabou adiada. O lançamento do conjunto se deu a 15 de março de 1920, numa segunda-feira, com outra peça escolhida, a burleta *A Mulata do Cinema*, de Gastão Tojeiro, que contava com dez números musicais dos maestros José de Freitas e Freire Júnior. A montagem permaneceu por três noites seguidas em cartaz, com duas sessões diárias, às 18h e 20h30. O preço dos ingressos foi o mesmo da temporada anterior.

O elenco era formado por Américo Garrido (também diretor da companhia), Pinto de Moraes (também ensaiador), Grijó Sobrinho, F. Sensação, J. Passos, Rodolpho Moraes, B. Xavier, Alda Garrido, Syr Palm (sua irmã), Thereza Gatti, Esther Gonçalves, Luiza Dell Valle e Angélica Silveira. O ponto, profissional que ainda “soprava” as falas aos atores esquecidos, era Genuíno de Oliveira, e José de Freitas o maestro que os acompanhava. Os músicos seriam os mesmos da orquestra do Teatro Moderno. Quem deu bom destaque àquela primeira sessão da estreante companhia foi o jornal *A Província*:

Agradou em cheio a estreia efetuada ontem neste confortável cinema pela Companhia Garridos. A concorrência do público foi para mais de

duas mil pessoas nas duas sessões da noite, regurgitando o teatro de inúmeras famílias da nossa sociedade. *A Mulata do Cinema*, a interessante burleta em 3 atos de Gastão Tojeiro, foi a peça escolhida da estreia. A sua representação logrou arrancar francas e gostosas gargalhadas da plateia e o seu desempenho esteve muito regular. Os artistas de que se compõe o elenco da Companhia Garridos formam um conjunto muito apreciável para explorar o gênero de peças do seu repertório. A sra. Alda Garrido, que com o seu companheiro Américo se popularizou no nosso meio contando inúmeras simpatias do público, recebeu várias vezes muitos aplausos da plateia. Fez a mulata Fabiana com o chiste característico que requeria o papel. Os demais artistas foram-se bem, *não excedendo dos limites recomendados pela moral*. (MODERNO..., *A Província*, 16 mar. 1920, p. 2) (Grifos meus)

Além da enorme quantidade de público, chama atenção o constante lembrete dos jornalistas, tanto no Rio de Janeiro quanto no Recife, para que a nova equipe não ultrapassasse os limites recomendados pela moral, ou seja, apresentar uma comicidade livre de pornofonias ou gestos licenciosos, até mesmo pela presença de famílias inteiras na plateia, já que não existia restrição censória àquelas montagens, todas já devidamente analisadas e liberadas pelo departamento de Censura local. Entre as peças exibidas por quase três meses seguidos, destaque para a comédia *Casado... Sem Mulher*, “imitação do francês” de F. Napoleão de Victoria, na qual Alda Garrido vivia o papel do menino Joaquim, com enorme desenvoltura, e até uma versão de *A Escrava Isaura*, adaptada da obra original de Bernardo Guimarães, com a mesma no dramático papel-título.

Por todo aquele tempo, se não houve outras críticas mais detalhadas, a imprensa registrava não só o sucesso de público, mas o bom programa de variedades apresentado pela equipe. Tudo com “graça sadia”, sem excessos de linguagem, dentro da moral e dos bons costumes esperados. O único entrevero só aconteceu com o texto prometido no lançamento da temporada, *Flores de Sombra*, que só veio a estreiar mais de um mês depois, a 22 de abril de 1920, após questão melindrosa com o autor Cláudio de Souza. Nada saiu na imprensa pernambucana, mas o caso foi exposto no Rio de Janeiro e só pudemos ter acesso ao ocorrido por conta de um comentário feito pelo jornalista Silvino Lopes, de memória e língua afiada, em publicação 27 anos depois da peleja.

Assinando sob o conhecido pseudônimo “O Grande Polegar” para coluna diária do *Jornal Pequeno*, o irônico cronista afirmou, com certa maldade que não condiz com o repertório apresentado por Alda Garrido na época, que ela oferecia no Teatro Moderno “as coisas mais tremendas” e, para aliviar, “encenava *Rosas de Nossa Senhora* [melodrama sacro do português Celestino Silva, de fato exibido] dizendo, porém, dos

bastidores: ‘Perdoai, mãe de Deus!’”, como se ela já apostasse em repertório a raspar imoralidades àqueles tempos, o que não é verdade. Continuou ele:

Um dia, Alda Garrido anunciou *Flores de Sombra*, do dr. Cláudio de Souza. Dizia o cartaz que era uma alta comédia, uma joia de literatura teatral. O autor veio a saber disso e, do Rio, dirigiu-se à polícia de Pernambuco, pedindo que proibisse a encenação da sua preciosa joia. Justificando o seu pedido, chamava a companhia de Alda Garrido de inqualificável “mambembe”. Nesse tempo [...], impossibilitada de saber o que era “mambembe”, a polícia não tomou conhecimento do pedido do autor e a peça foi levada, mas não aguentou dois dias no cartaz. O sr. Cláudio de Souza não tomou outra providência, porém, com toda certeza, recebeu os direitos autorais, dando assim graças a Deus por haver o “mambembe”. Não há coração duro para dinheiro. (O GRANDE POLEGAR [Silvino Lopes], *Jornal Pequeno*, 10 out. 1947, p. 6)

Claro que nada que se publica nos jornais é inocente e a campanha de difamação ao nome de Alda Garrido ganhava espaço na imprensa pernambucana mais uma vez. Silvino Lopes era apenas um dos que a detratavam sem piedade. Mas por quê? O que havia acontecido para que a artista paulistana, que tinha vindo com tanto sucesso e elogios nos anos 1919 e 1920, sem recorrer a qualquer repertório que pudesse ofender à tradicional família pernambucana, fosse agora motivo de escárnio e degradação pelo teatro que fazia? Por que essa construção de tão difamada “imagem pública”? Antes de continuar a apontar outros comentários que seguirão nesta mesma linha depreciativa, vamos entender a disputa que a Companhia Garridos travou naquele início da década de vinte com o dramaturgo paulistano Cláudio de Souza, natural do município de São Roque, mas já radicado na capital carioca há anos.

Sem qualquer referência a quem o estava enganando, Cláudio de Souza fez um longo desabafo na imprensa à época, conclamando jornalistas, artistas, autores e empresários a criarem uma espécie de “livro negro” [título preconceituoso que hoje seria veemente rechaçado] no qual lançassem os nomes de todos aqueles do comércio escuso que atentassem contra os direitos alheios. Sua queixa, no sentido de defender os interesses dos escritores e compositores, referia-se a “certa classe de cavalheiros que organizam pequenos grupos ou mambembes e com eles saem a explorar o interior do país” sem autorização para exibição das obras programadas:

Como é sabido, os mambembes que aqui ou alhures se organizam escolhem algumas peças nacionais para seu repertório e sem pedir nenhuma autorização aos seus autores, nem lhes dar qualquer aviso, modificam a peça na proporção dos elementos com que contam,

cutando, suprimindo, transformando, “adaptando”, como dizem eles, metendo música quando lhes calha, introduzindo personagens novos e excluindo outros... Tudo isso sem critério algum, como critério algum podem ter esses empresários de aventura. [...] Sobre direitos, ninguém lh’os vai pagar. Pagar o que, quando aquilo do autor só tem o nome? (SOUZA, *Correio da Manhã*, 22 fev. 1920, p. 5)

Dizendo-se vítima constante de tais abusos, ele acabara de saber que *Flores de Sombra* já estava posta em música (especialidade de Os Garridos) e sendo ensaiada, sem que lhe tenham enviado qualquer pedido de autorização. Daí o seu levante contra esses maus elementos, sem lhes citar o nome ou a companhia de que faziam parte. É quase certo que o dramaturgo referia-se à montagem liderada pelo casal Garrido, cuja estreia acabou mesmo adiada em Pernambuco. O intrigante é que, após negociação finalmente e com apenas duas sessões realizadas, nenhuma crítica foi escrita nos jornais do Recife. Será que a imprensa pernambucana compactuou com um silêncio/castigo pelo desrespeito inicial da equipe naquela visita? Mas a fama da Companhia Garridos não ficou borrada e a sequência de montagens continuou a atrair excelente público.

A despedida desta segunda turnê ao Recife aconteceu no domingo 27 de junho de 1920 com um programa de variedades, especialmente modinhas sertanejas. Somente a partir de 10 de setembro de 1921 a Companhia Garridos reapareceria no Teatro Moderno com programação diária de fino humorismo, tendo como maestro da orquestra o pernambucano Nelson Ferreira. Esta terceira visita à capital pernambucana durou dois meses, estreando com a burleta de costumes regionais *Noite de Luar*, de J. Miranda e músicas de J. Freitas. E na esteira do que programava no Teatro Trianon, do Rio de Janeiro, inclusive no uso de frases de divulgação como “verdadeira fábrica de gargalhadas”, a equipe trouxe à cena textos consagrados do dramaturgo Gastão Tojeiro, como *O Elegante Doutorzinho*, que ganhou a seguinte apreciação no *Diário de Pernambuco* (MODERNO, 24 set. 1921, p. 3): “Alcançou esta peça grande êxito, arrancando da plateia gargalhadas constantes. Todos os artistas foram irrepreensivelmente nos papéis que lhes couberam”.

Apresentando-se após filmes de reconhecido valor artístico, como propagava a administração do Teatro Moderno, a Companhia Garridos garantia que não descuidava dos seus trabalhos cômicos, inclusive nos atos variados programados. Burletas como *O Batuta da Avenida* e *A Pensão de D. Rita*, de Miguel Santos, com música de Bento Mossurunga, também integraram o repertório que vinha, mais uma vez, agradar ao público recifense. Mas o espetáculo a ganhar maior alarde foi mesmo a única revista

programada, de costumes pernambucanos, *Pela Culatra*, de Só... Ares, um oculto autor de gênero ainda considerado menor, com músicas de vários compositores. Chamada de “espirituosa revista”, o resenhista anônimo do *Diário de Pernambuco* (MODERNO, 15 out. 1921, p.3) ainda a considerou “uma peça com trechos de música que se ouve com agrado e críticas leves, alusivas a fatos da atualidade e que trazem a plateia em plena hilaridade”. Para ele, Alda Garrido esteve radiante nos diversos papéis que fez, com os demais se conduzindo bem.

A temporada seguiu, mas a partir de 21 de outubro de 1920, com a estreia da Companhia Portuguesa de Comédias Cremilda Oliveira-Chaby Pinheiro, no Teatro do Parque, a concorrência para atrair público já se mostrou acirrada e ficaria mais ainda quando se anunciou, para a noite de 11 de novembro de 1920, no palco do Teatro de Santa Isabel, a estreia da primeira temporada no Recife da Companhia Leopoldo Fróes, com vários artistas afamados. Era melhor, então, partir para nova praça e foi o que fez a Companhia Garridos despedindo-se com um seletto ato de variedades a 9 de novembro de 1920. Um dia antes, teve tempo ainda de programar a estreia de uma inédita obra do teatrólogo pernambucano Samuel Campelo, *A Honra da Tia*, que passou quase despercebida pela imprensa.

Matriz atorial para o riso

No ano de 1925 notícias desencontradas davam conta da dissolução definitiva da companhia, sendo apenas a separação do casal Alda e Américo Garrido e não do conjunto que aquela artista, já aclamada no Rio de Janeiro, passaria a liderar sozinha, mesmo ainda tendo o ex-marido como ator do seu elenco. Tanto que Alda Garrido voltaria a ser aplaudida pelo público recifense a partir de 8 de agosto daquele ano, agora dando nome à sua companhia. Esta quarta e penúltima temporada durou exatamente um mês de novo sucesso, com 15 peças diferentes em 31 apresentações no Teatro do Parque. E o público, como se dizia àquela época, “riu a bom rir!”.

A derradeira estada de Alda Garrido no Recife se deu de janeiro a fevereiro de 1934, na sua quinta visita a Pernambuco, por quase um mês, voltando a ocupar o Teatro Moderno como “a mais brasileira de todas” as companhias, a programar comédias e burletas “de fino humorismo”, segundo seus anúncios publicitários. No total, foram 39 apresentações de casa cheia, com destaque à revista *É de Amargá!*, outra de autor local não identificado, com música de Capiba. No entanto, o crítico Mário Melo, que

acompanhou o primeiro espetáculo, *Totoca Revoltou-se*, de Gastão Tojeiro, apontou que “o sal” já estava um tanto acrescido, tanto que afirmou: “A peça não prima por qualidades de finura. É um arranjo para fazer rir, com o aproveitamento de todos os recursos” (M. [Mário Melo], *Diário de Pernambuco*, 30 jan. 1934, p. 5).

Aqui, vale reproduzirmos trechos que explicitam os conceitos em que os críticos do Rio de Janeiro a tinham, reforçando determinado perfil da “imagem pública” de Alda Garrido para além do que ela projetava. Octávio Quintiliano, por exemplo, crítico teatral de *O Jornal*, também autor de burletas e revistas, além de composições musicais populares, e do qual a Companhia Alda Garrido havia estreado a comédia *Zé Mocotó*, em novembro de 1923, no Teatro Carlos Gomes, assim se pronunciou sobre a artista:

A sra. Alda Garrido, por sua figurinha esquisita, gaiata e desenvolta; por seus originais processos de dizer e de representar – misto de estouvamento, espontaneidade e audácia –; por seus desembaraços na cena, graça e presença de espírito, conseguiu de há muito impor-se à simpatia das nossas plateias populares. Com as suas caricaturas caipiras, de realização espirituosa, iniciou-se no gênero “variedades” e daí, saltando para o teatro, entrou a fazer tipos nacionais a que o seu original feitio, imprimindo sempre um cunho extravagante, dava relevo acentuado. E venceu assim, sobrepondo-se aos processos clássicos de representar, guiada, apenas, por uma espécie de intuição natural que a atirou, por fim, ao tablado da cena. Sem ter quem a orientasse, aproveitou-se, apenas, das suas naturais aptidões. Popularizou-se, fez-se querida do público e deu-se por satisfeita. (QUINTILIANO, *O Jornal*, 18 out. 1924, p. 16)

Outro que se posicionou sobre a figura de Alda Garrido, reafirmando a sua personalidade artística, foi o veterano Mário Nunes, que também produziria texto teatral para ela apresentar em 1945, *Dois Frangos no Balaio*, ao que tudo indica sem ter sido levado à cena. Bem antes, em 1924, quando a Companhia Alda Garrido estreava a burleta *Ilha dos Amores*, de Freire Júnior, no Teatro Carlos Gomes, alcançando êxito de público com uma obra que nem era “pior nem melhor do que as peças do seu gênero, escritas para o agrado imediato de uma plateia pouco exigente” (M. N. [Mário Nunes], *Jornal do Brasil*, 18 out. 1924, p. 13), Mário Nunes já a reconhecia como pronta para atender ao gosto do público e no 2º volume da sua coleção *40 Anos de Teatro*, em que faz um balanço de décadas da cena a partir das críticas que escreveu, afirmou ainda:

Alda Garrido é a melhor cultora de um gênero teatral que há muitos anos se convencionou chamar *popular*, mas que na verdade não é senão típico, pela reprodução, nem sempre muito fiel, mas sobretudo pitoresca, que faz de determinado ambiente social e das pessoas que o constituem. É o teatro interessando às mais humildes classes sociais,

cujos tipos característicos copia, com seus defeitos e suas qualidades, seus usos e costumes desabusados, sua extravagante maneira de falar; o teatro enfim encarado de tal maneira que admite que se estabeleça, por força de simpatia naturalmente, certa familiaridade entre os artistas e o público que lhe é próprio – espécie de confraternização que temos vontade de qualificar de tocante, pela sinceridade de que se reveste de parte a parte. Os intérpretes desse gênero de teatro têm maneira artística própria – a maneira que agrada o seu público e de que naturalmente Alda é a figura mais representativa. Não se pode, portanto, ser incidir em erro, censurá-la por se dirigir frequentemente aos espectadores dizendo para a plateia, como quando palestra com amigos de todos os dias, as frases cujo sucesso sabe de antemão garantido [...], as exclamações apoiadas em termos da gíria, a sintaxe estropiada, a prosódia estropiadíssima. (NUNES, 1956, p. 79)

Se estes dois críticos cariocas souberam valorizar as ferramentas atoriais de Alda Garrido – lembrando que ambos a tinham como possível realizadora de suas criações dramaturgias, algo que eticamente precisa ser levado em conta –, o mesmo não se pode dizer de outros colegas de uma geração mais adiante. Por exemplo, o paulistano Décio de Almeida Prado, que, a partir de 1946, passou a assinar coluna especializada no jornal *O Estado de S. Paulo*, ao conferir o trabalho de Alda Garrido em *Madame Sans Gêne*, comédia de Victorien Sardou e Émile Moreau, dirigida por Esther Leão, na qual ela atuava como uma lavadeira-duquesa na época de Napoleão³ numa tentativa de altear qualitativamente suas produções, lembrou que a intérprete já havia passado pelo gênero revisteiro, onde podia expandir à vontade a sua fantasia cômica e o seu pendor para a improvisação, mas, depois, dera um passo à frente, no sentido de uma “pseudo-seriedade artística”, indo para a chanchada. No entanto, por maior esforço que fizesse, ainda era inimaginável vê-la como uma artista dignamente respeitável. Explicou ele sobre tão controverso veredicto:

Esse falso respeito seria a única forma de irrespeito capaz de diminuir o seu talento. Porque, de fato, nem atriz propriamente ela é. Atriz é alguém que se especializa em não ser nunca duas vezes a mesma pessoa. Alda Garrido não tem nada disso: os seus recursos de técnica teatral, de caracterização psicológica, são dos mais precários. Em compensação, possui qualquer coisa de muito mais raro: uma personalidade genuinamente cômica. (PRADO, 2001, p. 351)

Segundo Décio de Almeida Prado, quando Alda Garrido representava, a graça não estava nunca na sua personagem, e sim na intérprete, no que ela possuía de inconfundível, de inimitável. E o que o fazia admirá-la, não era pela peça representada,

³ A personagem lhe deu a medalha de ouro de melhor atriz de 1952 pela ABCT (Associação Brasileira de Críticos Teatrais).

mas pelos momentos de libertação cômica em frenesi, “com o seu grão de irreverência e de loucura que lhe permite comportar-se sempre da maneira menos convencional possível, e também com o seu grão de inesperado bom senso, que a faz sempre achar a resposta mais desconcertadamente terra a terra, mais prosaicamente adequada” (*Ibidem, idem*). Curiosamente, o que levava Décio de Almeida Prado a elogiá-la era exatamente a sua capacidade de improvisar, isto porque, para o crítico paulistano, Alda Garrido era mais do que atriz, era uma grande excêntrica, a exemplo de Groucho Marx, cômico do cinema.

Portanto, ao avaliá-la em *Madame Sans Gêne*, com a mesma tentando fazer graça com o universo aristocrático francês, ele alertou que preservar a originalidade daquela artista deveria ser o primeiro cuidado dos que a rodeavam, sem inibi-la no seu temperamento constituído entre a vulgaridade popular e as extravagâncias puras e simples, tudo para facilitar ao máximo a plena expansão da sua maneira de ser, único modo de ajudá-la a realizar algo de autenticamente seu. De fato, Alda Garrido mandava as convenções teatrais às favas e sempre era ela mesma, autêntica, daí sua melhor qualidade para críticos como Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, de uma geração bem posterior, por exemplo, a de Valdemar de Oliveira, no Recife, mas que chegaram a trabalhar contemporaneamente na imprensa brasileira.

Mineiro radicado no Rio de Janeiro, cidade em que começou a exercer a função de crítico teatral para o *Diário Carioca* entre 1950 e 1953, Sábato Magaldi também reconheceu que certa indisciplina de Alda Garrido era uma das características interpretativas que mais deliciava o grande público. Com ela não vivendo a rigor nenhuma personagem, nem largando suas improvisações na tentativa rotineira de dar ainda mais graça aos diálogos e cenas marcadas, a plateia tinha então se acostumado a aplaudi-la não pelos originais que escolhia, mas pelo talento de fazer rir seus espectadores. “O texto é para ela mero veículo onde aplicar os naturais dotes histriônicos, intrometendo nas falas do autor comicidade improvisada, que é, justiça seja feita, o melhor dos espetáculos” (*apud* ASSUNÇÃO, 2012, p. 348), afirmou ele na primeira das três críticas que escreveu sobre *Madame Sans Gêne*.

Sábato Magaldi já vinha dedicando atenção a Alda Garrido desde 1951 quando a assistiu como uma caipira infernal em *Chiruca*, trama doméstica do espanhol Adolfo Torrado que fez retumbante sucesso de público, sob direção da própria, com tradução e adaptação de José Wanderley e Roberto Ruiz, no Teatro Rival. Reconhecendo que se tratava de uma atriz de talento verdadeiro sempre a apostar em gênero de enorme

popularidade, nem importava que ela programasse comédias sem nenhum mérito artístico como aquela, onde o entredo era mais que corriqueiro, as situações absolutamente já exploradas e banais, calcada em primários truques teatrais e com técnica pobre e inexpressiva, porque o interesse da produção era proporcionar a ela momentos de extrema felicidade em partilha com o seu fiel público.

“A crítica, diante de um cartaz como esse, se vê impossibilitada de adotar o critério habitual de julgamento” (*apud* ASSUNÇÃO, 2012, p. 345), contemporizou Sábato Magaldi, lembrando ainda que o “caco”, tão aplicado por Alda Garrido, era um vício antigo dos atores e atrizes brasileiros, já habituados a cortejar o público com improvisações sugeridas pelos fatos do momento, derivando o texto para o riso fácil, ou seja, a inevitável chanchada. Mas contra-argumentou em favor da intérprete: “Numa peça sem valor [ele chegou a chamar *Chiruca* de “bisonha” enquanto obra teatral], porém, salva-se o que o ator oferece de si, o que revela suas qualidades histriônicas naturais. O texto cede lugar aos achados cômicos, e a plateia aplaude, incentiva fortemente o espetáculo” (*Ibidem*, p. 345-346). Ou seja, diante de uma peça fraquíssima como aquela, o êxito só poderia acontecer pelas mãos de uma atriz de enormes recursos cômicos como Alda Garrido, porque ela enriquecia as cenas, valorizava “cada palavra, cada gesto, cada expressão, fazendo, pelo seu talento, o espetáculo” (*Ibidem*, p. 346).

Se podemos questionar a isenção de críticos-dramaturgos como Octávio Quintiliano e Mário Nunes, fica evidente o respeito que Sábato Magaldi e Décio de Almeida Prado tinham pela carismática Alda Garrido, mesmo com ambos lamentando que ela desperdiçasse seu talento de atriz em tão fracos espetáculos, ainda que rendessem gordas bilheterias. Em montagem seguinte, a comédia francesa de Alexandre Bisson e Vast-Ricouard, *Toma, Que o Filho é Teu...*, com tradução e adaptação de Daniel Rocha, também em cartaz no Teatro Rival, mesmo garantindo que o resultado final não resistiria a uma crítica exigente, Sábato Magaldi teceu o seguinte comentário:

Trata-se de uma chanchada, e uma chanchada sem apuro de forma e desempenho correto. Os autores apelam para recursos elementares. A representação repete os mesmos cacoetes, a maneira tradicional do gênero entre nós. Porém, dependendo da disponibilidade pessoal do espectador, de sua sensibilidade para as anedotas de equívocos e situações dúbias, o conjunto agrada por completo, provocará as mais francas gargalhadas. Não se pense em teatro com exigências mínimas de seriedade. A certa altura, acredita-se estar diante de uma brincadeira inconsequente, improvisada na hora segundo o talento de cada intérprete. Quando Alda Garrido intromete um “caco”, o público ri, os atores riem, cria-se verdadeira balbúrdia [...]. (*apud* ASSUNÇÃO, 2012, p. 346-347)

Atentando contra a lei cênica do equilíbrio

Era esse teatro rebelde, descompromissado, com o intuito escancarado de apenas fazer rir, nem que fosse preciso descer a certas imoralidades, que a maioria dos críticos teatrais do Recife queria ver longe dos palcos locais, especialmente quando se tratava de um jornalista como Valdemar de Oliveira, pouco afeito à comédia popular. Se aquele jeito irreverente de pôr abaixo convenções de etiqueta e estilo refinado nos palcos era até batizado por alguns comentaristas do eixo Rio-São Paulo de “Gênero Alda Garrido”, isso era tudo o que de mais desprezível podia existir para atrapalhar o soerguimento do “teatro de arte” na cena brasileira, como alguns sonhavam, precisando mantê-lo bem longe daquela algazarra que Alda Garrido fazia, nunca submissa à dramaturgia ou a qualquer outro elemento da cena.

Por isso, em se tratando da sua “imagem pública” propagada pela imprensa recifense, ela passou a ser constantemente lembrada como exemplo transgressor do pior teatro que se praticava no Brasil, com fins estritamente comerciais, de nenhum valor artístico e de pendor inegável à imoralidade, algo que se devia exterminar das casas de espetáculos. Pelo menos foi essa a opinião de outro cronista e crítico teatral, Aristóteles Soares, também dramaturgo, ao referir-se com extrema felicidade ao fim próximo da chanchada no Brasil. E Alda Garrido, mesmo atuando no Rio de Janeiro, era a lembrança mais terrível que ele trazia de tão famigerado gênero baixo de teatro.

No seu libelo contrário à chanchada, declarando-a já quase morta, Aristóteles Soares comemorava que os empresários brasileiros, na sua quase totalidade, começavam a reagir contra tal estilo, excluindo-se apenas Alda Garrido e Dercy Gonçalves. Segundo ele, as duas ainda continuavam apresentando peças de baixo nível, inspiradas no espírito e na forma do teatro francês de *boulevard*, muito afastadas do que se desejaria para criação de um teatro nacional autêntico. Reforçou ainda que também o público já não aceitava como antes os pastiches que os profissionais de teatro lhes ofereciam, procurando reagir contra aquele falso teatro, e justificou assim tanta retaliação bem-vinda:

Mas é oportuno dizer-se que essa reação por parte dos empresários deve-se em grande parte ao amadorismo, representado nos grupos espalhados pelo Brasil inteiro [...]. Esses conjuntos, encenando peças brasileiras de boa qualidade, não só pelo sentido artístico, mas procurando, inclusive, lançar autores que estão criando um teatro

brasileiro autêntico, sem desprezar, contudo, o bom teatro estrangeiro como veículo de cultura, levaram já o nosso público a desprezar a chanchada através de um teatro que é profundamente seu pelo caráter e que lhe pode ser proveitoso não só como simples divertimento. [...] Tudo isso implica na morte da chanchada, que dará o seu último alento quando Alda Garrido e outros empresários que insistem na sua representação verem suas plateias vazias. (ARISTÓTELES, *Jornal do Commercio*, 24 jul. 1959, p. 14)

Diante de tão feroz discurso, a destacá-la negativamente, a imprensa pernambucana reforçava uma deteriorada “imagem pública” da atriz e empresária cômica. O mais curioso é que, Sábato Magaldi, no Rio de Janeiro, ao apreciar criticamente a peça *Madame Sans Gêne* constatou que, se uma crítica imediata à estreia podia ter algum significado para certa orientação aos espectadores (Valdemar de Oliveira chegou a dizer que a plateia pernambucana era muito mais exigente do que a carioca, ainda tão tolerante àquele tipo de espetáculo), no caso das montagens de Alda Garrido a palavra de qualquer comentarista não tinha valor algum, pois o público iria prestigiá-la de qualquer jeito, como de fato sempre se deu. Afinal, Alda Garrido era, inevitavelmente, quase sempre um sucesso, como ela fazia questão de propagar na sua “imagem pública” endereçada à imprensa, seja através de notas planejadas ou de fartos anúncios pagos.

Portanto, se grande parte da imprensa da época, especialmente no Recife, teimava em lhe impingir o estigma de uma profissional menor, inferior, reiteradamente apontada pela má qualidade de produção, texto e elenco, só se salvando seus inevitáveis improvisos, vistos até como melhores do que os diálogos originais, isso não tinha qualquer influência sobre o grande público, certamente com visão bem mais positiva sobre a sua figura. E, para além dos julgamentos éticos e/ou morais da cena, da consagração ou do desabono de formas e padrões de representação, Alda Garrido sempre apareceu como uma personalidade de exceção por manifestar-se singularmente no palco, independente do quão contrários os críticos tenham sido a este seu estilo de arte pessoal. Ou seja, ninguém pôde tirar-lhe essa “imagem pública” de constante evidência.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES [Soares]. A morte da chanchada. **Jornal do Commercio**. Recife, 24 jul. 1959. Artes e Artistas/Teatro. p. 14.

ASSUNÇÃO, Maria de Fátima da Silva. **Sábato Magaldi e as Heresias do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DE MALAS prontas. **Revista de Theatro & Sport**. Rio de Janeiro, 6 mar. 1920. s. p.
- M. [Mário Melo]. Teatro Moderno/Companhia Alda Garrido. **Diário de Pernambuco**. Recife, 30 jan. 1934. Cenas & Telas. p. 5.
- M. N. [Mário Nunes]. Carlos Gomes. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 out. 1924. Palcos e Salões. p. 13.
- METZLER, Marta. **Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- MODERNO. **Diário de Pernambuco**. Recife, 28 out. 1919. Scenas & Telas. p. 1.
- MODERNO. **Diário de Pernambuco**. Recife, 24 set. 1921. Scenas & Telas. p. 3.
- MODERNO. **Diário de Pernambuco**. Recife, 15 out. 1921. Scenas & Telas. p. 3.
- MODERNO – Companhia Garridos. **A Província**. Recife, 16 mar. 1920. As Diversões no Recife. p. 2.
- NUNES, Mário. **40 Anos de Teatro**. II Volume. Rio de Janeiro: MEC/SNT, 1956.
- O GRANDE POLEGAR [Silvino Lopes]. Aos cuidados de Hermilo Borba. **Jornal Pequeno**. Recife, 10 out. 1947. Bota de 7 Léguas. p. 6.
- PRADO, Décio de Almeida. **Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral de 1947-1955**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- QUINTILIANO, Octávio. No Carlos Gomes. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 18 out. 1924. Crônica Teatral. p. 16.
- REIS, Angela de Castro. Contexto social, atuação e imagem pública de uma atriz no teatro brasileiro na virada do século XIX: Cíntira Polônio. In: **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**. V. 2. Nº 21. Florianópolis, SC: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Dez. 2013. p. 32-38.
- R. L. [Raul Lima]. “Mulher de Briga”. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 24 mar. 1955. Primeira Seção/Teatro. p. 8.
- SOUZA, Cláudio de. A lista negra no teatro nacional. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 22 fev. 1920. Nos Teatros. p. 5.
- VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

VINCENT, Claude. “Madame (Alda) Sans Gêne”. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 26-27 jan. 1952. Diversões/Teatro. p. 8.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 7 abr. 1946. Notas de Arte. p. 5.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 24 set 1950. Notas de Arte. p. 14.

W. [Valdemar de Oliveira]. A propósito... **Jornal do Commercio**. Recife, 14 nov. 1950. Notas de Arte. p. 8.