



O espólio teatral do dramaturgo português Gervásio Lobato

The Theatrical Collection of the Portuguese Playwright Gervásio Lobato

Claudia Barbieri

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), Seropédica, Rio de Janeiro
/ Brasil

claudia.masseran@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7862-6570>

Resumo: Gervásio Lobato (1845-1895) foi um proeminente dramaturgo português, além de romancista, contista, tradutor e jornalista. Há, contudo, dissonâncias entre a expressiva recepção crítica que sua obra teatral recebeu enquanto o escritor ainda era vivo e o subsequente apagamento de seu nome e de sua dramaturgia nos volumes de história do teatro português publicados a partir de 1960. O artigo tem por objetivos formular algumas hipóteses para explicar este descompasso entre recepção e crítica, além de discorrer sobre a organização do espólio do escritor, pertencente ao Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa. A dificuldade de acesso aos arquivos, a ausência de reedições das peças, a variedade de suportes são alguns entraves que podem ser elencados e que precisam ser resolvidos ao longo do processo de resgate do teatro gervasiano.

Palavras-chave: Gervásio Lobato; teatro português; organização de espólio.

Abstract: Gervásio Lobato (1845-1895) was a prominent Portuguese playwright, as well as a novelist, short story writer, translator and journalist. There are, however, dissonances between the expressive critical reception that his theatrical work received while the writer was still alive and the subsequent erasure of his name and dramaturgy in the volumes of Portuguese theater history published since 1960. The article aims to formulate some hypotheses to explain this mismatch between reception and criticism, in addition to discussing the organization of the writer's estate, belonging to the Museum of Theater and Dance, in Lisbon. The difficulty of accessing the archives, the absence

of reissues of the plays, the variety of supports are some obstacles that can be listed and that need to be resolved throughout the process of rescuing the Gervasian theater.

Keywords: Gervásio Lobato; Portuguese theater; theatrical collection organization.

1 Introdução

“Neste mundo há só uma coisa pior do que ser morto, é o ser morto ilustre”.

(LOBATO, 1911, p. 113).

São estas as palavras que abrem a crônica “Mortos Ilustres” de Gervásio Lobato, publicada nas páginas do *Diário da Manhã* e editada no volume *A comédia de Lisboa*, de 1878. O romancista, dramaturgo, jornalista, contista e tradutor português, Gervásio Lobato, nascido em Lisboa em 23 de abril de 1850 e falecido na capital em 26 de maio de 1895, é um importante nome da literatura dos oitocentos que, infelizmente, não tem recebido por parte da crítica a atenção que sua obra merece.

Abordar a variada produção do polígrafo, destacando especialmente o espólio teatral, requer algumas considerações anteriores. Convém, entretanto, encerrar primeiro o encadeamento expresso na sequência da crônica mencionada. A preocupação do escritor recaía, sobretudo, no tratamento, por vezes desrespeitoso, dispensado pela imprensa aos mortos que tinham se destacado nas mais variadas áreas ao longo da vida:

Quando ele morre, os coveiros pegam na enxada, os repórteres largam a pena com que já lhe tem aberto essa grande cova fatal, nos seus noticiários – o elogio fúnebre.

O rosto do morto é analisado com toda a observação profunda de um anatomista, para figurar nos *faits divers*.

Os escultores vêm encher-lhe a cara de gesso, antes que o coveiro a encha de cal. [...] Depois vem o enterro. É um ato de luxo, uma ocasião de festa. Todos querem prestar uma homenagem ao grande homem, contanto que os nomes venham nos jornais [...].

[...] o elogio fúnebre não é para cantar as virtudes do morto, que dorme, é para mostrar de quantas imagens brilhantes dispõe a eloquência do vivo que fala (LOBATO, 1911, p. 117-118).

A crítica com acentuadas notas humorísticas e irônicas tem um fundo de verdade inquestionável. Basta citar dois exemplos para a comprovação da premissa. O primeiro teve como objeto noticioso o próprio escritor. A sua enfermidade e agonia, seus últimos dias de vida, os derradeiros instantes, o momento da morte, a câmara ardente, os subseqüentes cortejo fúnebre e enterro, os discursos proferidos, as homenagens posteriores foram minuciosamente relatados em diferentes periódicos. O *Correio da Manhã*, na edição de 28 de maio, concedeu, além da primeira página inteira, a metade da terceira folha apenas para descrever com aparato o necrológico. Sabe-se a partir de tal registro jornalístico quais personalidades estavam presentes, em quantos turnos e por quem o caixão foi carregado nas alamedas do cemitério dos Prazeres, como eram, quem ofereceu e quais os dizeres das coroas de flores que adornavam o féretro. Tudo posto em letra redonda, com reprodução de gravura e faixas negras emoldurando as folhas em marcado símbolo de luto. O outro exemplo possui um toque a mais de morbidez. O “morto ilustre” da ocasião era D. João da Câmara, amigo pessoal de Gervásio, companheiro de redação e de escrita. A edição de 13 de janeiro de 1908, da *Ilustração Portuguesa*, traz uma fotografia de primeiro plano de D. João da Câmara no leito mortuário, com os olhos fechados e coberto por um lençol branco dobrado logo abaixo do queixo, com um crucifixo no peito.

Tais divagações têm o único objetivo de formular a seguinte reflexão: ambos os escritores receberam por meio da mídia impressa a mesma consideração de tratamento; ambos partilharam sucessos teatrais não apenas em produções divididas, mas em peças de autoria individual. Quando Gervásio Lobato faleceu, em 1895, quem assumiu a escrita da Crônica Ocidental, texto de abertura do periódico *O Ocidente*, sua responsabilidade desde 1880, foi D. João da Câmara, que manteve o compromisso até a sua morte em 1908. Entretanto, para a crítica literária posterior, apenas o nome de D. João da Câmara mereceu aprovação e figura nos diferentes livros de História do Teatro Português compostos a partir da segunda metade do século XX. O espólio de D. João da Câmara, também sob a salvaguarda do Museu Nacional do Teatro e da Dança (MNTC), em Lisboa, vem sendo continuamente estudado e a Imprensa Nacional-Casa da Moeda publicou em quatro volumes, entre 2006 e 2007, a obra teatral completa do escritor, cuidadosamente organizada por Rita Martins.

Gervásio Lobato, entretanto, recebeu por parte dos estudiosos do teatro português pouca atenção. Seu nome não chega sequer a ser citado em alguns livros referenciais, como os de José Oliveira Barata (1991) e Duarte Ivo Cruz (2001), sendo mesmo tratado de forma superficial por Luciana Stegagno Picchio (1969). Estes fatos podem conduzir erroneamente à conclusão de que a obra gervasiana é desprovida de mérito e de qualidade e que, portanto, não sobreviveu ao crivo do tempo.

Argumento inconsistente que se esvanece quando são justapostas outras informações relevantes: algumas peças de Lobato seguem sendo montadas no século XXI, como por exemplo *A burguesa*, em 2007, e *O comissário de polícia*, em 2011 e 2013; em 1950, a própria Câmara Municipal de Lisboa, em parceria com o Museu Rafael Bordalo Pinheiro, organizou a comemoração do centenário de nascimento do escritor, com conferências e exposições; a comédia *O comissário de polícia*, sucesso absoluto de 1890, teve duas adaptações cinematográficas (1920 e 1953) e uma versão radiofônica produzida em 1989; *O festim de Baltazar*, de 1892, que nos dizeres do historiador, crítico de teatro e dramaturgo Luiz Francisco Rebello é uma das farsas “mais engraçadas e imaginosas do nosso teatro” (2003, p. 13), virou filme em 1958; outras peças tiveram transposição para séries televisivas da RTP entre as décadas de 1960 e 1970;¹ muitos grupos amadores de teatro foram montados desde o século XIX com o seu nome e aparecem nas buscas realizadas nas hemerotecas portuguesa e brasileira. Portanto, não foi o tempo que apartou a obra dramática do escritor, mas a crítica acrescida da dificuldade de acesso aos textos. Muitas peças nunca foram publicadas e as que foram não são reeditadas desde o final do século XIX ou início do XX.

O artigo aponta para a necessidade de resgate da obra dramática gervasiana e discorre sobre o processo de organização do espólio teatral do escritor.

2 A obra teatral

Até o presente momento, a partir da pesquisa de diferentes periódicos e acervos e do trato do espólio, é possível afirmar que Gervásio Lobato escreveu 28 originais, imitou 33 títulos e traduziu no mínimo 98 peças, a maioria transplantada para os palcos portugueses a partir

¹ Informações obtidas na Cinemateca Portuguesa e no Arquivo da Torre do Tombo.

do repertório contemporâneo francês. Autores como Henri Meilhac, Ludovic Halévy, Émile de Najac, Alfred Hennequin, Albert Millaud, Édouard Pailleron são apenas alguns dos nomes que aparecem, de forma recorrente, nessa extensa galeria. Nas peças imitadas o autor tomava certas liberdades poéticas com o texto original, podendo mudar nomes de personagens, transplantar a ação para o território português, excluir ou acrescentar personagens e cenas, atitudes impensáveis no processo de tradução.

Por mais extensa que seja a listagem, é oportuno que sejam elencados os títulos dos originais gervasianos, pois há conflitos de datações na fortuna crítica existente e, por vezes, uma peça imitada ou traduzida é arrolada como sendo original. As informações foram obtidas pela consulta do livro do escritor, espécie de caderno que integra o espólio salvaguardado no museu (sob o número de inventário MNT 31566), onde o comediógrafo teve o cuidado de registrar a sua produção teatral.

São originais seus da década de 1870: *As cenas trágicas da vida de uma família* (1872); *Debaixo da máscara* (1873); *Grotescos* (1874); *A condessa Heloísa* (1878); *Medicina de Balzac* (1879); *A influência das manas Felgueiras* (1879); *A gigante Golias* (1879); *Maria da Fonte* (1879); *Diz-se* (1879).

Da década de 1880: *A burguesa* (1882); *Sua Excelência* (1884); *O seguro de vida* (1885); *As médicas* (1888).

Da década de 1890: *O comissário de polícia* (1890); *Zé Palonso* (1891); *Em boa hora o diga* (1891); *O burro do senhor Alcaide* (1891); *O ensaio da festa* (1892); *O valete de copas* (1892); *As noivas do Enéas* (1892); *O festim de Baltazar* (1892); *Os anos da menina* (1892); *O solar dos Barrigas* (1892); *O tio Rufino* (1893); *Cocó, Reineta e Facada* (1893); *“1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10”* (1893); *O capitão lobisomem* (1894); *O testamento da velha* (1894).

Entretanto, esta vasta obra dramática gervasiana ainda não recebeu, por parte da crítica literária, quaisquer estudos aprofundados. São comédias, farsas, dramas, operetas, mágicas. As estruturas também não poderiam ser mais distintas e vão desde o monólogo dramático até a opereta com mais de vinte personagens em cena. Porém, a maioria dos títulos são representantes da chamada “baixa comédia”, tão preterida pelo cânone da literatura portuguesa. Uma simples varredura pelo repertório dos teatros portugueses, nos últimos trinta anos dos oitocentos, apresenta um panorama bastante expressivo: as comédias e todos os subgêneros

dela derivados predominavam nos palcos. Autores portugueses como Henrique Lopes de Mendonça, Marcelino Mesquita, D. João da Câmara, Pinheiro Chagas, Acácio Antunes, Eduardo Schwalbach, Cipriano Jardim, Fernando Caldeira, César de Lacerda, Latino Coelho, entre outros, tinham seus originais representados auferindo grandes receitas para os empresários teatrais. No entanto, para a história oficial do teatro português, a segunda metade do século XIX é inexpressiva artisticamente.

O sumário do livro de José Oliveira Barata sintetiza, de maneira clara, o que vem sendo exposto: o capítulo cinco, intitulado “Do Romantismo ao Naturalismo” é subdividido em: “Objectivos” (p. 254-268); “Garrett: dos textos teóricos à prática” (p. 268-294); “Do drama romântico ao progressivo realismo no teatro” (p. 294-297) e “D. João da Câmara” (p. 297-304). Para além de Garrett e de D. João da Câmara (considerado o autor que introduziu o simbolismo nos palcos com a peça *O pântano*, de 1894), toda a efervescente produção teatral portuguesa é ignorada.

O fato de os escritores da chamada “Geração de 70” não terem se dedicado à implementação do realismo e/ou naturalismo no teatro, com o mesmo empenho posto na literatura romanesca, é outro ponto ao qual os historiadores do teatro se apegam. Portugal possui, afinal, grandes romancistas no período. Por vezes há quase que um tom de lamento na constatação de que Eça de Queiroz, Antero de Quental, Ramalho Ortigão, Teófilo Braga não tenham escrito para teatro. Abel Botelho, por outro lado, autor de algumas peças encenadas, é criticado por manter-se aquém da crítica corrosiva tão presente nos romances da Patologia Social. Exigir que os mesmos processos de alcance e adensamento psicológico de uma personagem romanesca sejam utilizados no delineamento de uma personagem dramática é, no mínimo, incongruente. São, afinal, linguagens completamente diferentes.

Outro ponto precisa ser mencionado. A historiografia do teatro português parece compreender a produção dramática finissecular enquanto puro entretenimento burguês, classe social que lotava as plateias, os camarotes e as frisas para divertir-se com as comédias, operetas e *vaudevilles*. Como entretenimento superficial os textos seriam, em sua maioria, efêmeros, para consumo imediato, feitos unicamente para agradar o gosto público e gerar lucros para as companhias. Esta concepção – verdadeira para alguns casos – não pode ser generalizada, pois parece desconsiderar a máxima explorada por Gil Vicente ainda no século XVI: “*castigat ridendo mores*”. Em tradução livre seria algo como “rindo,

corrige os costumes”, ou seja, a expressão latina traduz a capacidade e a força do riso, que não podem e nem devem ser subestimadas no processo de elaboração de crítica aos costumes.

Aliás, Júlio Lourenço Pinto, em sua *Estética Naturalista*, de 1884, expressava que este poderia ser o diferencial do teatro finissecular: “Só resta saber se não será antes pela comédia do que pelo drama que o teatro atingirá a sua plena transformação. [...] O drama romântico banuiu a tragédia e quiçá a comédia moderna banirá o drama” (1996, p. 163). Apesar disso, os autores das ditas comédias modernas portuguesas não figuram no cânone.

Claro está que não apenas a obra de Gervásio Lobato precisa passar por um processo de revisão crítica, mas, também, muitos outros escritores coevos. No caso específico de Lobato, é preciso sanar sobretudo a dificuldade de acesso à sua obra teatral. Dos vinte e oito títulos originais, apenas seis foram publicados e, destes, grande parte não ultrapassou as primeiras edições (com exceção de *A condessa Heloísa* e *O comissário de polícia*), feitas ainda no século XIX, com tiragens reduzidas e circulação restrita. No espólio do escritor, muitos manuscritos estão incompletos ou perderam-se totalmente, como é o caso dos seus primeiros trabalhos teatrais, o monólogo *Cenas trágicas da vida numa família*, as comédias *Debaixo da máscara*, *Grotescos* e *Diz-se*, e dos trabalhos ulteriores como a opereta *O valete de copas* ou as farsas *O ensaio da festa*, *O tio Rufino* e *Os anos da menina*. Assim, é infactível analisar a obra dramática gervasiana em sua totalidade; contudo, é possível ampliar o conhecimento que atualmente existe sobre ela.

Sua primeira comédia, *Debaixo da máscara*, estreou na noite de 14 de abril de 1873, no Teatro do Ginásio e obteve notável atenção da imprensa e muitos elogios por parte da crítica. A apreciação, publicada no *Diário Ilustrado*, estava assinada por Christovam de Sá (pseudônimo de António Manuel da Cunha Belém). No texto o autor parabeniza o original, tão desusado nos palcos portugueses:

São tão raros no nosso país os dramaturgos que, quando algum moço, cheio de audácia e boa vontade, se apresenta devotado ao certame literário a tentar as suas primeiras façanhas como escritor dramático, a crítica deve apresentar armas e depois marchar em continência em frente do herói, prestando-lhe todas as homenagens, que lhe são devidas sempre pelo arrojo da tentativa, [...].

[...] Foi prometedora a iniciação ao novo dramaturgo, e a sua peça recebeu o batismo do aplauso público. Felicitamo-lo cordialmente (SÁ, 1874, p.1).

Havia algumas dificuldades que os autores precisavam ultrapassar quando queriam colocar em cena os seus originais. Os empresários dos teatros administravam as instituições com o objetivo de gerar grandes receitas. Na maioria das vezes os originais eram preteridos pelas traduções, uma vez que os custos com os direitos autorais eram menores e existia a possibilidade de elencar, entre as centenas de títulos disponíveis, aqueles que obtiveram sucesso de público, geralmente em França, fato este amplamente explorado nos cartazes de divulgação. Outra vantagem dos textos traduzidos ou imitados consistia na escolha de um repertório onde pudesse ser aproveitado todo o aporte cenográfico já disponível nos acervos teatrais como panos de cena, mobiliários e figurinos.

Algumas empresas tinham receio de investir nos textos originais, como aponta Souza Bastos (1947, p. 29), pois a recepção era sempre incerta, optando por incluir estes trabalhos em períodos de menor frequência do público, como os finais das temporadas (abril e maio), programando as estreias para dias da semana pouco usuais (como a segunda-feira) e recrutando para o elenco artistas de pouca reputação, acostumados a pequenos papeis. Todo este processo costumava consumir muito tempo, ocasionando longas filas de espera para os originais. Foi o que aconteceu, por exemplo, com a comédia em um ato *A condessa Heloísa*, que era para ter subido à cena no Teatro D. Maria II, mas acabou por estreiar na Rua dos Condes, pois Santos, empresário do teatro à época, resolveu colocá-la logo em cena.

Vêm de Luiz Francisco Rebello algumas observações importantes que balizariam todo o julgamento posterior da obra dramática gervasiana. Para o crítico, as peças esboçam a “caricatura da média e pequena burguesia lisboeta dos fins do século, retratadas nos seus ridículos, na sua vacuidade, na mesquinhez das suas ambições políticas e mundanas” (1978, p. 66). E conclui:

Mas fê-lo com um humor certo e uma eficácia teatral que permitem dizer-se ter ele sido, para a sociedade portuguesa dos últimos anos da monarquia, o que Labiche fôra para a França do II Império. As suas farsas conservam ainda hoje boa parte da sua frescura originária, enquanto tantas outras obras coevas, de mais sério empenho, irremediavelmente envelheceram. Quase todas

as comédias e farsas de Gervásio Lobato foram escritas para a companhia do Teatro do Ginásio, de que era primeira figura o actor Vale, e aí representadas com invariável agrado – o que levou um cronista da época a escrever que o teatro cômico português ali teve então «o seu trono, a sua corte e o seu rei» (REBELLO, 1978, p. 66).

A comparação de Gervásio com o dramaturgo francês Eugène Labiche (1815-1888) parece ser lugar comum para os historiadores do teatro português. Luciana Stegagno Picchio também faz esta aproximação entre ambos nas poucas linhas que dedica à obra do autor de *Sua Excelência*:

As farsas de Gervásio Lobato, a quem os lisboetas logo chamaram muito simplesmente “o Gervásio”, e que teve no Teatro Ginásio, da capital, o seu efêmero reino, não jogam com duplos sentidos sexuais. Baseiam-se, sim, no equívoco de certas situações, no ridículo de personagens simpáticas (o gorducho, o polícia azarento...), em piadas de imediata e bem disposta comicidade. Este escritor é também o mais popular cronista da vida lisboeta: as suas saídas nascem do dia a dia, exaurindo-se-lhes a graça com as situações que lhe dão azo. Gervásio não é um estilista, nem pretende sê-lo, pois bem sabe que o seu trabalho se destina a consumo local e não é passível de exportação. Nada mais pretende este Labiche em miniatura do que escrever sem preocupações. Em Lisboa as pessoas ainda hoje se lembram de *A Burguesa* (1882), *Sua Excelência* (1884), *O Comissário de Polícia* (1890) e *O Festim de Baltasar* (1892), cuja girândola de situações recorda os mais saborosos textos de Feydeau e de Courteline (PICCHIO, 1969, p. 285).

É evidente a aproximação entre os dois fragmentos. A avaliação de Picchio é repleta de contradições e afirmações imprecisas. Gervásio teve participação ativa na vida teatral portuguesa durante vinte e cinco anos, fato este que não pode ser considerado como um “efêmero reino” no Ginásio. Setenta e sete peças, o que corresponde a mais da metade de sua produção, entre originais, traduções e imitações, passaram pelos palcos deste teatro, onde foi sempre aplaudido e louvado (MAGALHÃES, 2007, p. 102). Joaquim Miranda, no artigo que noticiava a morte do dramaturgo na *Revista Theatral*, escreveu que este “foi dos escritores portugueses dos que mais lucros auferiram com suas obras” (1895, p. 150). Tal assertiva, feita por uma revista contemporânea especializada, tem o seu valor.

Outra colocação depreciativa é que Gervásio não era um estilista, que seu trabalho destinava-se a consumo local (referindo-se à capital, Lisboa) e que suas peças não eram passíveis de serem exportadas. Ora, qualquer estudo um pouco mais aprofundado da obra gervasiana constata, de imediato, a invalidade destas declarações. Quase que a totalidade dos seus originais foi representada em outras cidades portuguesas (na província e, principalmente, no Porto) e muitas montagens cruzaram o Atlântico para subirem aos palcos brasileiros, fossem eles cariocas, paulistas ou espalhados pelo nordeste e sul do país. *O comissário de polícia*, para dar apenas um exemplo, foi traduzido tanto para o espanhol, como para o italiano.

E, de fato, este “Labiche em miniatura” – como o qualificou Picchio – nutria uma profunda admiração pelo escritor francês:

Eu tenho por Labiche uma admiração que chega ao fanatismo, porque nunca nenhum humorista me fez rir tão espontaneamente, tão sinceramente, nunca nenhum observador, nenhum anatomista da alma humana me fez ver tão bem os seus ridículos, como esse grande escritor, aparentemente tão superficial, com o seu eterno riso, com a sua perene alegria bonacheirona.

Eugênio Labiche foi mais que um grande escritor, foi um benemérito da humanidade, porque a sua passagem por este mundo foi uma enorme e franca gargalhada, que durou cinquenta anos, e neste vale de lágrimas há tantas e tantas coisas que nos entristecem, que o alegrar-nos chega a ser a melhor ação que se pode praticar (LOBATO, 1888, p. 25).

Este trecho, escrito para a *Crônica Ocidental* quando da morte do autor de *Um chapéu de palha italiana*, confirma a influência de Labiche na obra de Gervásio, a começar pela escolha da comédia, que mais do que uma simples tendência de temperamento ao gênero, representava um campo onde as críticas e as sátiras podiam ser feitas amplamente. Lobato usou os termos “observador” e “anatomista” para se referir às posturas estéticas vigentes do realismo e do naturalismo e ressalta que os textos possuíam apenas uma “aparente superficialidade”, pois com seu humorismo e leveza conseguiam produzir o espelhamento e a identificação entre o que se passava no palco e na plateia.

Algumas de suas comédias obtiveram tamanho sucesso que renderam a Gervásio récitas em sua homenagem, ou seja, todo o valor arrecadado na noite de espetáculo era repassado ao escritor: é o caso

d' *O comissário de polícia* e de *Em boa hora o diga*. A primeira aconteceu na noite da 20ª representação do *Comissário*, em maio de 1890 e foi um feito inédito, uma vez que este tipo de evento era obrigatório no teatro público de D. Maria II e acontecia na 15ª récita (PINHEIRO, 1909, p. 98). Nunca um teatro particular havia homenageado um autor antes e o Ginásio tornou-se um precursor nesse sentido. Todo o relato daquela noite aparece divulgado n' *O Ocidente*, inclusive há a reprodução de um quadro oferecido ao escritor pelos intérpretes da peça, pintado por Rafael Bordalo Pinheiro, hoje pertencente ao Museu Nacional do Teatro e da Dança. Jayme Victor escreveria:

Em Gervásio Lobato o público do Ginásio vitoriou uma das feições mais brilhantes e mais aplaudidas do talento comediográfico do nosso tempo. Numa noite de festa agradeceu-lhe, por todas as gargalhadas desopilantes, provocadas pelos seus ditos, o bom humor saudável e alegre que o seu fácil talento faz nascer em três horas de contentamento expansivo.

Muitos dos que o felicitaram conosco nessa noite inolvidada tinham as mesmas razões para o vitoriar, mas não teriam tantas para o estimar tanto. Há muito de gratidão nos bravos que lhe levantavam. Agradeciam-lhe as horas deliciosas despertadas pela atitude cômica dos seus personagens, pela criação dos seus tipos burgueses, pelo seu engenho dramático, por esse *savoir faire* que lhe dá um lugar à parte entre os nossos poucos escritores de teatro, por essa facilidade extraordinária de encontrar e explorar o lado cômico das coisas, de sobre um nada arquitetar uma cena espirituosa e de dentro dela desentranhar um mundo de ditos hilariantes, que são um tônico incomparável para a alma, e um reagente tão poderoso que nos faz rir daquilo que por engano às vezes tomamos a sério... fora do teatro (VICTOR, 1890, p. 107).

Tal habilidade de construção cênica, de arranjo humorístico foi bastante explorada pelo dramaturgo em farsas ligeiras e operetas cômicas. A primeira parceria de Lobato, D. João da Câmara e Henrique Lopes de Mendonça, principiou no final de março de 1891. Tudo começou quando o teatro da Rua dos Condes cedeu o seu espaço, por uma noite, para a direção da Creche de Santa Eulália, a fim de proporcionar um local para a realização de uma festa caritativa, em benefício das crianças cuidadas pela instituição. Segundo Souza Bastos, Rosa Araújo, o fundador da creche, formou uma comissão que deveria organizar o repertório da noite,

buscando algo novo e original: uma comédia onde representassem os melhores artistas de Lisboa, uns que já estivessem fora de cena, outros que estivessem espalhados pelos diversos teatros portugueses e que nunca tiveram a oportunidade de trabalhar juntos em uma peça (1947, p. 126). Os três dramaturgos, que integravam a comissão, se ofereceram para criar uma comédia pequena, que pudesse ser levada a cena em poucos dias, nascia assim a farsa *Zé Palonso*.

Ainda em 1891, Gervásio seria procurado pelo compositor e maestro do Teatro Avenida, Ciríaco de Cardoso. Este procurava uma obra que sucedesse na programação a *Grã-duquesa de Gerolstein*, a famosa opereta de Jacques Offenbach. Ciríaco almejava poder levar à cena uma opereta original, com libreto, poema, música e assuntos genuinamente portugueses. Gervásio prometeu ponderar sobre a questão e então, por coincidência, D. João da Câmara pouco tempo depois propôs ao amigo que escrevessem o libreto para uma opereta nacional.

Segundo Gervásio, foi deste convite que nasceu *O burro do senhor Alcaide*, grande sucesso teatral. No ano seguinte, na noite de 4 de setembro, estrearia na Rua dos Condes mais uma opereta: *O solar dos Barrigas*. Esta nova obra faria sucesso simultaneamente em Lisboa e no Teatro do Príncipe Real do Porto, onde, em novembro, os autores foram homenageados na noite da décima quinta representação (GIANNONNI, 1969, p. 52).

O teatro da Rua dos Condes montaria também, em abril de 1893, aproveitando a onda de enchenches que deram as duas operetas anteriores, a *Cocó*, *Reineta e Facada*. Todavia, o sucesso não veio, e sim, a pateada. Quando Gervásio faleceu, em 1895, ele ainda estudava um meio de rearranjar a opereta, de dar-lhe novas feições para levá-la ao palco reformulada. Infelizmente ele não viveria para testemunhar isso. Ciríaco de Cardoso e D. João da Câmara foram os responsáveis pelo sucesso que *Cocó* obteve em 1900, sob o novo título de *Bibi & Cia.*, poucos meses depois da morte do maestro. O último trabalho feito pelo “triumvirato” foi *O testamento da velha*. Estreada no Teatro do Ginásio, na noite de 14 de agosto de 1894, a recepção crítica desta opereta foi desanimadora, mas o público a recebeu calorosamente, fato este demonstrável pelas sucessivas montagens ao longo dos anos. Nessas parcerias Gervásio escrevia a prosa, D. João da Câmara os versos e coplas das músicas e Ciríaco era o responsável pelas composições musicais.

As operetas criadas pelo trio fizeram história neste tipo de gênero em Portugal. A maioria dos títulos entraria anualmente no repertório dos teatros, continuando a ser encenadas por muitas décadas no século XX, não apenas em Portugal, mas também no Brasil.

3 A organização do espólio do Museu Nacional do Teatro e da Dança

Em 1983, o neto mais velho de Gervásio Lobato doou a maior parte do acervo, que a família do escritor possuía para o Museu Nacional do Teatro e da Dança, quando era diretor o Dr. Vítor Pavão dos Santos. Apenas o material relativo à produção teatral de Gervásio foi doado ao museu. Correspondências, artigos jornalísticos, fotografias familiares, manuscritos de romances, entre outros, permaneceram em posse da família.

O contato com bisnetos do dramaturgo no início de 2016 reiterou que nenhum outro material – além do que já havia sido doado –, fora encontrado em acervos pessoais. No museu, o legado estava acondicionado em sete pastas-arquivo: uma com documentos diversos (o caderno pessoal, cartas e telegramas, brochuras de peças que não eram de sua autoria); uma com manuscritos de peças originais; uma com manuscritos das imitações; duas com manuscritos das traduções e duas repletas de folhas manuscritas soltas e não identificadas. Devido ao desenvolvimento da pesquisa sobre o dramaturgo e da identificação de alguns títulos não catalogados, o diretor José Carlos Alvarez concedeu-me a licença da organização do espólio, tanto quanto se mostrou possível à época. A ausência de quaisquer outros documentos comparativos não permitiu, contudo, catalogar todo o material existente. Este processo estendeu-se por dois meses.

A maior parte das folhas avulsas foi identificada a partir das personagens nomeadas. Foram procurados os títulos traduzidos por Gervásio Lobato, em seus idiomas originais, para obter os nomes das personagens. O autor, quando traduzia, normalmente respeitava os nomes originais, tomando liberdade de modificações apenas quando eram imitações ou personagens menores. Na impossibilidade de conseguir os textos originais, procurou-se nos jornais notícias das peças e, sempre que possível, a distribuição dos papéis. Nos casos em que não foi possível procurar por um título específico, a pesquisa partiu apenas dos nomes das personagens. Foram identificados muitos títulos novos de traduções por vezes incompletas, sendo impossível afirmar se foram encenadas ou não, pois apenas os títulos originais são conhecidos, sem qualquer proposta de tradução.

Esta pesquisa minuciosa permitiu completar muitos títulos já inventariados pelo Museu, mas considerados até então incompletos. Por vezes atos inteiros se encontravam em meio do conjunto das folhas soltas.

A inventariação também tomou o cuidado de descrever em detalhes cada número catalogado. Assim foram observados: a identificação do conteúdo; se a obra estava completa ou não; a quantidade de folhas; o tipo de papel; se os manuscritos haviam sido redigidos a lápis ou à tinta; se as folhas estavam escritas apenas em um dos lados do papel ou em frente e verso; se estavam numeradas; se havia rasuras, manchas, rasgos ou partes ausentes que comprometessem a integridade física do suporte; se a grafia era legível; se era possível identificar caligrafias diferentes ou assinaturas; se havia marcações cênicas no texto, apontando para o manuscrito ter sido usado no processo de ensaios da peça, etc.

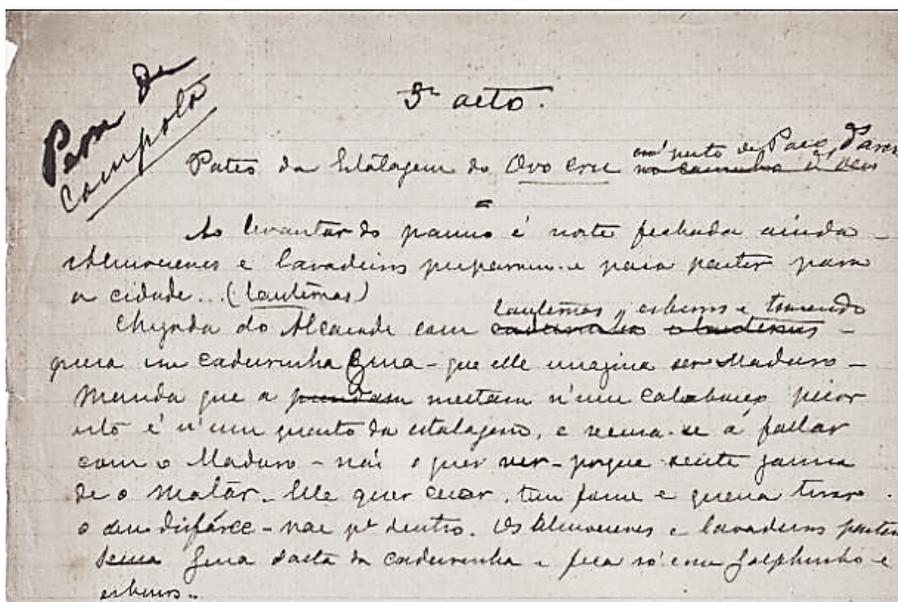
Foram identificados vinte títulos novos, não arrolados pelo Museu na primeira catalogação, entre eles seis são fragmentos das peças originais como as operetas e as comédias *As médicas* e *Sua Excelência*.

Para cada título foi feita uma capa de papel tipo almaço (seguindo o padrão já implantado pelo próprio Museu), com o título da peça, título original (no caso das traduções ou imitações), autor original, gênero (comédia, drama, ópera cômica, etc.), número de atos, data da estreia, teatro da estreia, e a informação se a peça está completa ou incompleta.

Quase que a totalidade dos manuscritos apresentam algum tipo de deterioração como manchas, partes rasgadas ou desgaste do papel. Não é possível afirmar que todos sejam manuscritos originais, pertencentes unicamente ao escritor, uma vez que há diferentes tipos de caligrafia e, em alguns casos, existe nas últimas folhas a assinatura de copistas. Uma vez que o livro de registros de Gervásio era atualizado apenas para as peças que efetivamente foram representadas, os títulos novos encontrados podem significar traduções ou imitações inacabadas ou, até mesmo, abandonadas de vez ou preteridas pela simples urgência de algum outro trabalho ou desinteresse dos teatros pelo título. No caso das peças não identificadas e com nomes de personagens aportuguesados, é impossível afirmar se são imitações ou textos originais também inacabados ou apenas incompletos.

O espólio de Gervásio Lobato trouxe alguns esclarecimentos sobre o seu processo criativo. Ao idealizar o argumento de uma comédia ou de uma opereta, Gervásio inicialmente escrevia um guião com as divisões principais das cenas, dos atos e, por vezes, algumas características principais das personagens. Posteriormente as cenas eram descritas de

forma resumida, apenas com os pontos principais que serviam de guia para a redação definitiva. Na sequência, a título de ilustração, seguem a imagem de uma das folhas de guião do terceiro ato da opereta *O burro do senhor Alcaide*, a transcrição do texto (sem marcação das rasuras) e a versão definitiva, como foi levada à cena:



Folha integrante do espólio do MNTD. Não possui código de inventário.

Folha descritiva

3º ato

Pátio da estalagem do Ovo Cru, perto do Paço d' Arcos.

Ao levantar do pano é noite fechada ainda. Almocreves e lavadeiras preparam-se para partir para a cidade... (lanternas).

Chegada do Alcaide com lanternas, esbirros e trazendo presa em cadeirinha Gina – que ele imagina ser Maduro. Manda que a metam num calabouço pior, isto é num quarto da estalagem, e recusa-se a falar com o Maduro – não o quer ver, porque sente gana de o matar. Ele quer ceiar, tem fome e queria tirar o seu disfarce – vai para dentro. Os almocreves e lavadeiras partem.

Cena – Gina salta da cadeirinha e fica só com Golfinho e esbirros.

Texto Final:

Ato III

Interior da estalagem do Ovo Cru.

CENA I – Almocreves, lavadeiras, moços de estalagem e Anica.
(Os almocreves acabam de beber, as lavadeiras, de preparar as trouxas. Todos se dispõem a partir para a cidade. É noite fechada ainda. Na cena há várias lanternas de mão).

MÚSICA Nº 14 [...]

ANICA *(no fim do coro batem à porta. Anica abre a porta e vê quem é)* – Ai vem o patrão!

(Coro sai. Entra Alcaide, Golfinho, homens com cadeirinhas e esbirros que formam ao fundo).

CENA II – Alcaide, Gina, na cadeirinha, Golfinho e Anica

ALCAIDE – Bom! Chegamos a casa ... Agora toca a meter esse patife do boticário no pior quarto da estalagem, no pior, ouviste?

GOLFINHO – Ouvi, sim, senhor, mas não sei qual é o pior, todos eles são piores...

ALCAIDE – Em qualquer deles... Olha, nesse aí, no primeiro.

(Primeiro da esquerda baixa. A Golfinho, que vai para abrir a porta da cadeirinha). Eh, lá! Não lhe abras a porta por enquanto, deixa-me ir embora primeiro. Não quero ver esse tratante porque é tal a gana que lhe tenho que se o visse agora não podia resistir e dava cabo dele ... Vou comer alguma coisa, despir este balandrau, tirar a pêra e ver se sossego mais para depois vir interrogá-lo ... Ó Anica, arranja-me água para a pêra ... *(Sobe para casa).*

ANICA – Água para a pêra? Sim, senhor ... Já vou arranjar ...

ALCAIDE – Vê lá! Bem preso! Olha que tu respondes por ele!
(Sai.)

GOLFINHO – Sim, senhor, vá descansado.

CENA III – Golfinho, Anica e Gina

ANICA – Quem é que vem preso?

GOLFINHO – É o boticário do Altinho, o Maduro...

ANICA – Não conheço...

GOLFINHO – Nem eu... Vou conhecê-lo agora ... Quando o prendemos estava tudo às escuras ... *(Abrindo a porta da cadeirinha).* Ó amigo, salta cá para fora para saltar ali para dentro ...

GINA *(vestida de homem)* – Onde estou eu?²

² LOBATO, Gervásio. *O burro do senhor Alcaide*. Arquivo da Torre do Tombo, série Inspeção dos Espetáculos, Ministério da Educação Nacional, cota SNI-DGE proc. 830, 14 de nov de 1939 (Lisboa), p. 36.

De início é possível perceber que o local da ação passa do pátio da estalagem para o seu interior, mudança esta que favorece a cenografia das cenas seguintes, que ocorrem todas dentro deste espaço. A essência da composição foi mantida, bem como a estrutura narrativa que se embasa no engano do Alcaide em ter prendido a pessoa errada no lugar de Maduro, por causa da escuridão da noite e das roupas de homem que a personagem Gina envergava no momento. Para além da mudança do local, outra pequena alteração: Anica participa na cena III e não apenas Golfinho e Gina.

Sem outros aprofundamentos, a conclusão extraída deste pequeno excerto (outros poderiam ter sido demonstrados e provariam o mesmo ponto) é que Gervásio, ao conceber a ação dramática e ao escrevê-la em roteiro, poucas mudanças fazia na história ou no desenlace das personagens. Seu processo criativo ficava esboçado em poucas páginas, espécie de croqui da peça, que era desenvolvido e alargado posteriormente, mas sempre mantendo suas concepções iniciais. O manuseio dos manuscritos confirmou que Gervásio escrevia de forma rápida e contínua (sua caligrafia apresenta desafios de legibilidade em alguns momentos). As revisões, adaptações, ajustes e cortes eram feitos tendo por base a primeira expressão do tema. Em alguns conjuntos, páginas inteiras estão rabiscadas, com longos trechos de texto descartados, o que torna bastante difícil o processo de leitura e transcrição, uma vez que os manuscritos são únicos e não há qualquer possibilidade de comparação entre as versões de um mesmo texto.

Muitas peças estão incompletas no acervo, fato que se justifica, pois Gervásio, à medida que escrevia, entregava seus originais para os copistas acelerarem o processo de transcrição e distribuição dos atos entre os atores, para que estes pudessem iniciar o estudo das personagens e memorização das falas para os ensaios. Há muitos depoimentos de amigos próximos que atestam este trabalho “incansável” de escrever, de escrever sempre correndo, lutando contra os prazos cada vez mais exíguos e as demandas cada vez maiores. Em alguns casos, as peças estreavam sem que o autor tivesse em mãos o texto completo dos atos.

Assim, o espólio traz uma série de manuscritos que precisam ser estudados cuidadosamente. É pena a maioria dos originais estar incompleta e, até onde as evidências se apresentam, talvez permaneçam assim, caso novas fontes não sejam descobertas futuramente. É oportuno relatar que foram levantados materiais da obra teatral gervasiana em

outros acervos também, com destaque para o Arquivo Institucional de Declaração de Obra pertencente à Sociedade Portuguesa de Autores (SPA), a Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) pertencente ao Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), o Arquivo da Torre do Tombo e a Biblioteca Nacional de Portugal (BN). O espaço limitador deste artigo não permite, infelizmente, que sejam arrolados todos os títulos obtidos. Por fim, está em andamento a organização da edição crítica de alguns originais, que objetiva promover a renovação de leitores da obra teatral de Gervásio Lobato.

Referências

- BARATA, J. O. *História do teatro português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- ESPÓLIO DE GERVÁSIO LOBATO*. Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa, Portugal. Inventário MNT 31562 – MNT 31631; MNT 33328.
- EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO I CENTENÁRIO DO NASCIMENTO DE GERVÁSIO LOBATO*. Lisboa: Museu Rafael Bordalo Pinheiro, 1950.
- GIANNONNI, A. *Il teatro di Gervasio Lobato*. Tese di laurea. Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Pisa. Relatrice Luciana Stegagno Picchio. Pisa, 1969.
- LOBATO, G. Crônica Ocidental. *O Ocidente*, Lisboa, n. 328, p. 25-26, 1 de fev. 1888.
- LOBATO, G. *A comédia de Lisboa*. 2. ed. Porto: Lello & Irmão Editores, 1911.
- MAGALHÃES, P. *Os dias alegres do Ginásio: memórias de um teatro de comédia*. 2007. 166f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.
- MIRANDA, J. Gervásio Lobato. *Revista Theatral*, Lisboa, v. 1, n. 10, 2ª série, ano 1, p. 149-150, 1 de jun. 1895.
- PICCHIO, L. S. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

PINHEIRO, A. *Theatro portuguez – arte e artistas*. Lisboa: Typographia do Archivo Theatral, 1909.

PINTO, J. L. *Estética naturalista: estudos críticos*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1996.

REBELLO, L. F. *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

REBELLO, L. F. (org.). *Teatro português em um ato (1800-1899)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

SÁ, C. Uma estreia teatral. *Diário Ilustrado*, Lisboa, n. 276, p. 2, 19 de abr. 1874.

SOUZA BASTOS, A. *Recordações de teatro*. Prefácio de Eduardo Schwalbach. Lisboa: Editorial O Século, 1947.

VICTOR, J. Gervásio Lobato e a sua festa no Ginásio. *O Ocidente*, Lisboa, n. 410, p. 107, 11 de mai.1890.

Data de recebimento: 30/9/2020

Data de aprovação: 4/12/2020