

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS DO PONTAL
CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MARIA BRENDA MACEDO

Gaspar, o Serralheiro, de Baptista Machado:
uma peça portuguesa nos palcos do teatro operário brasileiro (1877-1941)

ITUIUTABA-MG
2024

MARIA BRENDA MACEDO

Gaspar, o Serralheiro, de Baptista Machado:
uma peça portuguesa nos palcos do teatro operário brasileiro (1877-1941)

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de graduada em História - bacharel e licenciatura.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza

ITUIUTABA-MG
2024

MARIA BRENDA MACEDO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Sandra Alves Fiuza (Orientadora)
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Profa. Dra. Angela Aparecida Teles
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Profa. Dra. Thaís Leão Vieira
Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT

Aos meus pais, Nadir e Ademir, que, sem eles, eu jamais estaria aqui.

AGRADECIMENTOS

Uma opinião impopular: eu amo agradecimentos, diferente da maioria das pessoas. Escrever os agradecimentos é uma parte importantíssima para mim, sem contar a possibilidade assustadora de deixar alguém de fora. Por isso, me desculpo de antemão pelos possíveis esquecimentos e agradeço a todos que, de uma forma ou outra, participaram desta jornada. Mas vamos lá:

Agradeço à minha mãe, Nadir, que sempre me apoiou e acreditou em mim, mesmo quando eu mesma não acreditei, que me ensinou a ser forte, apesar da vida, e a nunca desistir, mas lutar com todas as forças. Não sei o que seria de mim sem você, mãe. Te amo mais que tudo. Ao meu pai, Ademir, que, além de tudo, me ensinou a não levar a vida tão a sério (e a tocar sanfona). Obrigada, obrigada e obrigada: a filha da faxineira e do pedreiro se formou em uma federal!

Ao meu irmão, Heitor, que chegou do nada e se tornou parte do tudo. Brincar, brigar, conversar e discutir com você é muito legal! Estou orgulhosa e imensamente grata de poder te acompanhar crescer e se tornar esse homem maravilhoso que sei que você será. Saiba que sempre estarei aqui para você. À minha família, aproveito o espaço para me desculpar por toda a ausência que esse processo causou.

Como diria Maria Bethânia: “agradecer os amigos que fiz e que mantêm a coragem de gostar de mim, apesar de mim.” Dessa forma:

Agradeço a Letícia Matos, Daniela Martins, Luana Andrade e Victória Silva, minhas amigas da vida. Muito obrigada por sempre estarem presentes quando preciso, por me conhecerem há tantos anos e continuarem aqui, e também por provarem que nem mesmo a distância seria capaz de nos separar. É uma alegria imensa acompanhar vocês crescerem.

Às minhas Duda's, Maria Eduarda Cavichioli e Maria Eduarda Tozelli: que presente ter encontrado vocês. A amizade de vocês me transformou. Obrigada por sempre me ouvirem, por aturarem meus surtos e nunca desistirem de mim. Por todas as festas, os sorrisos e as lágrimas derramadas juntas, ter vocês como meu porto seguro na graduação foi essencial para tornar o processo mais suportável. Vocês completam minha constelação, as três Marias, e nunca esquecerei tudo que vivemos. Obrigada, minhas amigas.

A Hemili Scarpinatte: o que Agents of S.H.I.E.L.D. uniu, ninguém separa! Obrigada por ter se tornado essa amizade tão especial, tão sincera, que está sempre ali para me dar um tapa de realidade e estar sempre disposta a ler cada vírgula que eu escrevo.

Aos amigos que fiz nessa jornada maluca, em especial Théo Sampaio, Letícia Betelli, Mariana Costa, André Chacon, Adriel Henrique, Amanda Costa, Edeli Barbosa, Kadu Pimentel, Marina Gomes e Lorryne Terrezza: obrigada por tornarem essa fase muito mais suportável. As risadas e as aventuras que vivemos juntos nunca serão esquecidas.

À minha psicóloga, Tercília Maria: obrigada.

Agradeço à minha orientadora, a professora dra. Sandra Alves Fiuza, que, quando a procurei e disse: “Oi, professora! Eu gosto muito de teatro e da Era Vargas e queria fazer uma pesquisa sobre isso,” simplesmente respondeu: “Tudo bem, vamos lá!” E aqui estamos. Professora, obrigada por ter acreditado na minha capacidade. Sua competência como pesquisadora é algo que me inspira a ser cada dia melhor. Obrigada por sua calma que, a cada reunião em que eu chegava surtando, me acalmava dizendo que ia dar tudo certo e, bem, deu mesmo. Obrigada! Realizar essa pesquisa com você mudou a forma como enxergo a pesquisa e despertou um lado meu que eu nem sabia que existia. Obrigada por todas as conversas, acadêmicas ou não, e por todos os ensinamentos.

Obrigada às professoras Thaís Leão Vieira e Angela Aparecida Teles por aceitarem o convite de fazerem parte da banca de defesa. Tenho certeza de que seus apontamentos serão essenciais para o trabalho.

Aproveito o espaço para agradecer a FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), pela bolsa que possibilitou a realização da pesquisa. O investimento feito em ciência nunca é um investimento em vão. Agradeço pela oportunidade.

E, por fim, agradeço à comunidade universitária da Universidade Federal de Uberlândia, campus Pontal, ao Curso de Graduação de História, especialmente aos docentes do curso, por todos os ensinamentos da área e pela certeza de que fazer História é também participar de uma luta coletiva. Aos profissionais que fazem o campus funcionar, do pessoal da limpeza aos técnicos: obrigada pela disposição.

A vida é um palco, o mundo é um teatro e todos nós somos atores.
(Fernanda Montenegro)

RESUMO

Essa monografia apresenta o estudo histórico realizado sobre a peça *Gaspar, o Serralheiro*, escrita pelo dramaturgo português, Baptista Machado. A peça foi censurada pelo Estado Novo varguista, e o pedido de liberação e veto da peça que compõem o Prontuário nº 1424, foram localizados na dissertação de Valmir Mendes dos Santos Júnior intitulada *A era Vargas e o teatro: um estudo sobre peças teatrais vetadas entre 1930 e 1945 em São Paulo*. Santos Júnior estudou algumas das peças vetadas durante o Estado Novo: *Andaime*; *Gaspar, o Serralheiro*; *Defesa passiva*; e *Ladra*. A leitura desse trabalho despertou nosso interesse em ampliar a investigação sobre a peça *Gaspar, o Serralheiro*, uma vez que ela oferecia a possibilidade de abordar a temática do trabalho e da luta operária durante o Estado Novo. Assim, definimos como nosso objeto de análise e fonte histórica principal o texto teatral *Gaspar, o Serralheiro*, localizado na Biblioteca Jenny Klabin Segall, do Museu Lasar Segall. O primeiro passo foi a realização do mapeamento do texto teatral, baseado na metodologia de leitura do texto teatral proposto pelo dramaturgo e diretor João das Neves. Como resultado, elaboramos um quadro detalhado com as rubricas, os principais segmentos e momentos da ação dramática, a síntese dos principais momentos e a transcrição de trechos e diálogos mais significativos. A partir dessa “descrição densa”, procedimento utilizado pelo historiador/a para a leitura minuciosa do texto teatral como fonte histórica, analisamos a estrutura dramática da peça (a fábula, o enredo, as indicações cênicas e o coro), bem como procuramos interpretar os aspectos sociais internalizados, por meio da análise de alguns personagens. Em seguida, a pesquisa priorizou o levantamento bibliográfico sobre a peça *Gaspar, o Serralheiro* e sobre a produção teatral no governo Vargas. Também investigamos a biografia de Antônio Pedro Baptista Machado, autor da peça, buscando compreender o contexto cultural português no qual escreveu *Gaspar, o Serralheiro*. Nesse percurso, as descobertas relativas à datação reconfiguraram a problemática da pesquisa. Descobrimos que a primeira edição da peça é de 1877 e que algumas encenações ocorreram no Brasil no final do século XIX e começo do século XX. Então, quando foi censurada pelo governo varguista em 1941, *Gaspar, o Serralheiro* já tinha uma longa história. Refletindo sobre essa trajetória, buscamos construir uma linha temporal para compreender a relação entre esses novos vestígios da peça com os diferentes momentos políticos e históricos das encenações: fins do século XIX, primeiras décadas do século XX e décadas de 1930 e 1940.

Palavras-chave: Teatro; Teatro e História; Era Vargas; Movimento operário.

LISTA DE FIGURA

FIGURA 1	Retrato do dramaturgo Baptista Machado	39
FIGURA 2	Caricatura de António Pedro Baptista Machado	41
FIGURA 3	Imagem digitalizada da capa da oitava edição de <i>Gaspar, o Serralheiro</i>	54
FIGURA 4	Capa censurada da peça portuguesa <i>Gaspar, o Serralheiro</i>	58

LISTA DE SIGLAS

ECA-USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
FAPEMIG	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda
GI	Gerenciamento de Informações
PSP	Partido Socialista Português
SNT	Serviço Nacional de Teatro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - TRABALHO E CONFLITO DE CLASSE EM <i>GASPAR, O SERRALHEIRO</i>	18
1.1 <i>Gaspar, o Serralheiro</i> : estrutura dramática	18
1.1.1 A narração da fábula	18
1.1.2 As rubricas e o coro	25
1.1.3 Os traços estilísticos: o drama burguês e o drama social português	26
1.2 As personagens	29
1.2.1 Adelina: a personagem ingênua	29
1.2.2 O capitalista Pedro de Andrade: do conflito à conciliação entre o Capital e o Trabalho	31
1.2.3 Dom José, o fidalgo vigarista, e as tiradas cômicas	32
1.2.4 O Serralheiro Gaspar: representações do herói e da moralidade	34
1.2.5 Matheus, o líder dos operários, e a greve em cena	36
1.2.6 Pinoia e o fazer teatral: riso e metateatro	37
1.3 O dramaturgo português António Pedro Baptista Machado (1847-1901)	39
CAPÍTULO 2 - <i>GASPAR, O SERRALHEIRO</i> : DE PORTUGAL AOS PALCOS DO TEATRO OPERÁRIO BRASILEIRO (1877-1941)	42
2.1. Teatro e censura no Estado Novo: <i>Gaspar, o Serralheiro</i> proibida	42
2.2. A peça <i>Gaspar, o Serralheiro</i> em diferentes momentos históricos	48
2.2.1 1877: a escrita da peça em Portugal	48
2.2.2 1893: a encenação de <i>Gaspar, o Serralheiro</i> no Brasil	50
2.2.3 1920: <i>Gaspar, o Serralheiro</i> no teatro anarquista e no teatro operário	51
2.2.4 1937: o golpe de estado e a oitava edição da peça	54
2.2.5 1941: os órgãos repressores e a censura da peça	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
REFERÊNCIAS	
Fontes de pesquisa	62
Bibliografia	64
ANEXO 1 – Mapeamento do texto teatral	68

INTRODUÇÃO

Ao fazermos história, o pesquisador está presente de maneira pessoal no desenvolvimento da pesquisa, é a partir da subjetividade do autor que a pesquisa nasce e a História se desenvolve.¹ Dessa maneira, os encaminhamentos dessa pesquisa não são diferentes.

Mas, antes de falar da pesquisa em si, é importante ressaltar o momento da minha formação. Entrei no curso de História da Universidade Federal de Uberlândia, no campus Pontal, na turma 2020/1. Me mudei de estado, para a cidade do campus e logo na primeira semana fomos surpreendidos com uma notícia que já afetava o mundo e, agora, estava em solo brasileiro: a COVID-19. A declaração de estado pandêmico pela OMS fez muitos sonhos, naquele fático começo de ano, serem interrompidos (e alguns finalizados, com as milhares de mortes causadas pelo vírus). Dessa forma, as aulas foram canceladas. Voltei para minha cidade natal sem qualquer perspectiva de quando as aulas seriam retomadas.

Até que a Universidade optou pelas aulas remotas. O que foi uma surpresa. Ao ingressar em um curso superior, a idade não era ter aulas no modelo EAD. Mas aqui estávamos, o mundo estava passando por um momento mais que delicado. Dessa forma, as aulas começam de forma online. O que é uma particularidade por si só: no online, muito da troca de experiência, até mesmo de aprendizagem, o famoso “viver a universidade” se perde. Mesmo assim, tal como meus colegas e meus professores, seguimos. Assim, o começo da graduação foi atípico.

Ao ingressar na Universidade, pouco sabia sobre a pesquisa – mesmo estando em um curso de formação bacharelado-licenciatura – e, mesmo com o distanciamento e as dificuldades desse início de graduação remoto, fui entendendo o que era a produção científica e me chamou atenção, a possibilidade de pesquisar – essa ação recém-descoberta – sobre algo do meu interesse, fazer alguma diferença, pensar na ciência.

Dessa maneira, a ideia dessa pesquisa começou a partir de um interesse pessoal sobre o Teatro e a Era Vargas. Ao tomar conhecimento da área de pesquisa da professora Sandra Alves Fiuza (História e Teatro), orientadora desta pesquisa, expliquei-lhe meu interesse em realizar uma pesquisa sobre o tema. Mesmo sendo uma temporalidade diferente do foco das

¹ CERTEAU, Michel de. As produções do lugar. In: CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p. 23-104.

suas pesquisas, a professora Sandra, gentilmente, encarou o desafio comigo de realizar uma pesquisa sobre o teatro no governo varguista.

Com isso, elaboramos um projeto de pesquisa que foi submetido e aprovado. Então começamos a pesquisa de Iniciação Científica, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). A pesquisa se estendeu até o Trabalho de Conclusão de Curso, cujos resultados são apresentados nessa monografia.

A peça portuguesa *Gaspar, o Serralheiro*, de Baptista Machado, censurada durante o governo Vargas, foi selecionada como o objeto de análise e fonte histórica da pesquisa. O pedido de liberação e veto da peça, foram localizados na dissertação de Valmir Mendes dos Santos Júnior intitulada “A era Vargas e o teatro: um estudo sobre peças teatrais vetadas entre 1930 e 1945 em São Paulo”, de 2011². Vários processos de censura teatral instaurados durante o Estado Novo compõem o Arquivo Miroel Silveira³, atualmente alocados na Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Muitos se tornaram objetos de análise de diversas pesquisas acadêmicas, como a dissertação de Santos Júnior. Nessa pesquisa, o autor estudou algumas das peças vetadas durante o Estado Novo: *Andaime*; *Gaspar, o Serralheiro*; *Defesa passiva* e *Ladra*. O autor anexou os processos de censura e o texto teatral dessas peças ao seu trabalho, e, assim, despertou nosso interesse em ampliar a investigação sobre a peça *Gaspar, o Serralheiro*, uma vez que oferecia a possibilidade de abordar a temática do trabalho e da luta operária durante o Estado Novo e compreender os motivos pelos quais a peça *Gaspar, o Serralheiro* tinha sido proibida.

Inicialmente, tínhamos como evidência da peça duas temporalidades: 1937: a oitava edição da publicação do texto teatral, e 1941: o veto da censura. Dessa forma, queríamos compreender a ligação entre essa publicação da peça no Brasil, em 1937, e a sua censura em 1941. Por que uma peça que já era encenada há tanto tempo, visto que em 1937 estava em sua oitava edição, foi censurada em 1941, no auge do Estado Novo e da atuação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)? Conforme nos lembra Miliandre Garcia em “A Censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no Século XIX à extinção da

² PRONTUÁRIO. Pedido de liberação de censura e Parecer. Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – São Paulo, p. 301-34. In: SANTOS JÚNIOR, Valmir Mendes dos. *A era Vargas e o teatro: um estudo sobre peças teatrais vetadas entre 1930 e 1945 em São Paulo*. 483 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.

³ Sobre o Arquivo Miroel Silveira, ver: LAET, Maria Aparecida. *Arquivo Miroel Silveira: uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro sob o prisma do gerenciamento de informações*. 2007. 138 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-11102007-134920/publico/mlaet_df.pdf. Acesso em: 20 ago. 2024.

censura da constituição de 1988 de 2009”⁴, a censura do período Vargas atingiu principalmente as produções culturais e artísticas⁵. Com isso em mente, começamos a análise do texto teatral, analisando o enredo, as personagens, o que contava e a sua mensagem.

Durante a pesquisa localizamos o trabalho de Maria Thereza Vargas: “Teatro operário na cidade de São Paulo”⁶ e, com ele, a informação do anúncio da encenação da peça em 1920 em um festival promovido pelo Círculo de Estudos Sociais “A Sementeira”, divulgada (e em prol) dos jornais *A Plebe* e *Alba Rossa*.⁷ Com as novas informações, chegamos então à conclusão de que a peça já era conhecida e encenada pelos grupos de teatro amadores na década de 1920. Além disso, conforme Vargas nos apresenta, a peça era muito famosa nos circuitos teatrais operários e anarquistas, principalmente por abordar a vivência dos trabalhadores na fábrica.⁸

Partimos de uma peça censurada pelo governo Vargas em 1941. Contudo, durante o levantamento de fontes históricas mais detalhado acabamos por encontrar novas evidências, tais como: a primeira edição da publicação da peça, em Portugal, de 1877; evidências da encenação de *Gaspar, o Serralheiro* no Brasil, na década de 90 do século XIX e início do século XX. Dessa forma, a pesquisa que se iniciou quase na metade do século XX, foi se transformando a partir das importantes informações sobre a trajetória da peça, nos lançando para o século XIX. Ao refletir sobre essas descobertas e as novas fontes, percebemos que as evidências históricas foram revelando uma rica história da peça, que tanto respaldam como oferecem materiais e fontes históricas relevantes para pesquisa.

Ainda levantamos questões sobre a historicidade da peça: escrita possivelmente em 1877, em Portugal, com indícios de sua encenação nos primeiros anos do século XX no Brasil e na década de 1940, será que podemos ver continuidades históricas na produção de sentidos vivenciadas pelos trabalhadores? Nesse sentido, o trabalho de Santos Júnior sugere algumas interpretações. Santos Júnior vê a permanência do sentido subversivo da peça no meio operário. Até porque, 60 anos depois da sua escrita, em um outro país, *Gaspar, o Serralheiro* continuava sendo encenada de maneira tão comum que acaba indo parar nos órgãos censuradores do Governo Vargas e sendo efetivamente censurada. Sua temática foi

⁴ GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

⁵ *Idem*, p. 3.

⁶ VARGAS, Maria Thereza. *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

⁷ *Idem*, p. 111.

⁸ *Idem*, p. 22.

considerada subversiva e não alinhada com o governo estadonovista. 60 anos depois, assim como agradava os operários, mas desagradava os anarquistas, Gaspar, Pedro de Andrade e seus operários continuaram desagradando, agora os censores do Estado Novo.⁹

É interessante notar a origem da peça, escrita pelo português António Pedro Baptista Machado, que além de dramaturgo era também ensaiador e ator. *Gaspar, o Serralheiro* não foi a única das suas obras que teve repercussão no Brasil, a peça *Não tem título* também foi encenada algumas vezes nos teatros brasileiros¹⁰, mostrando que o Brasil consumia a produção teatral europeia. Assim, mesmo que estrangeira, a peça conseguia despertar reflexões sobre a realidade brasileira, sobretudo no contexto das práticas do teatro operário, interessado em temáticas ligadas ao cotidiano da fábrica e do trabalho. Certamente, por isso, *Gaspar, o Serralheiro* conseguiu ganhar o público¹¹. Além disso, a facilidade da montagem da peça também era um aspecto importante: com poucos personagens e cenários simples, a peça era fácil de ser encenada nos sindicatos e associações culturais. A encenação de peças nesses espaços voltados à organização política e sociabilidade dos trabalhadores era comum e fazia parte das atividades sindicais, visto as dificuldades de acharem locais próprios para encenação. Normalmente os encontros aconteciam em salões de festas onde se improvisava um pequeno palco na frente do salão onde acontecia a apresentação teatral.¹²

Para constituir o *corpus documental* da pesquisa e elaborar questões pertinentes ao nosso objeto de análise principal, tivemos o apoio de trabalhos consolidados que abordam o campo da História e do Teatro de maneira interdisciplinar.

Tânia Brandão, em “Oras, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro”¹³, defende a necessidade do estudo interdisciplinar entre História e Teatro. Para ela, o texto teatral deve ser lido como uma fonte histórica rica e que não precisa trabalhar sozinha, mas em conjunto com outras fontes, como a História Oral. Brandão aborda o teatro

⁹ SANTOS JÚNIOR, *op. cit.*

¹⁰ SILVA, Edson Santos. *A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898*. 2008. 303 f. Tese (Doutorado) – Curso de Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2009.tde-05022010-131410>. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05022010-131410/pt-br.php>. Acesso em: 25 ago. 2024, p. 69.

¹¹ VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012, p. 362.

¹² VARGAS, Maria Thereza. *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980.

¹³ BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, p. 199-217, 2001. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57025>. Acesso em: 11 set. 2024.

para além da sua face artística, entendendo e interpretando-o pela sua dimensão histórica, visto que o contexto de escrita do texto teatral possibilita a observação de tendências e dinâmicas sociais, culturais e políticas da época. Para Brandão, a “ausência do historiador fez com que o território da História do Teatro se constituísse como proximidade frente à área de estudos literários e ao jornalismo”, deixando a História assim, esse campo rico fora de seus campos de análise.¹⁴

Kátia Rodrigues Paranhos em “História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada”¹⁵, procura refletir sobre as formas pelas quais a História e Teatro podem (e devem) dialogar, apontando as possibilidades do diálogo dialético entre as metodologias dos dois campos.

Paranhos apresenta também uma reflexão a respeito do papel social do teatro ao abordar o teatro popular, também conhecido como teatro operário. Para ela, este teatro, datado do fim do século XIX, apresenta-se “como principal característica a celebração do trabalhador como tema e como intérprete, aliada à perspectiva do resgate dos temas sociais no teatro”.¹⁶ Este seria então o teatro feito de operários para operários, muito comum em sindicatos e associações trabalhistas. A autora afirma que, o teatro engajado e político tem como foco principal ser meio de expressão, como o teatro de resistência durante a Ditadura Militar de 1964. Dessa forma, “a defesa do engajamento, portanto, parte do princípio de que os autores que falam sobre a realidade brasileira (sob diferentes óticas) são engajados. Isso significa dizer que o teatro é uma forma de conhecimento da sociedade.”¹⁷

Paranhos nos relembra que, antes de mais nada, a arte é política. Independente do seu período, o teatro sempre foi, na sua essência, um meio para resistência, um meio para se dar voz aos que, por muito tempo, foram silenciados; uma arte para reivindicações. Além disso, a autora propõe caminhos metodológicos para ler o teatro.

Rosângela Patriota, em “A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos”¹⁸, faz uma reflexão sobre a importância e as dificuldades do diálogo entre História e Teatro, defendendo que a interseção entre as duas áreas faz avançar a

¹⁴ *Idem*, p. 202.

¹⁵ PARANHOS, Kátia Rodrigues. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 17-205, 2017. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.26.2.187-205>. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/28374. Acesso em: 23 mar. 2023.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ PARANHOS, *op. cit.*

¹⁸ PATRIOTA, Rosângela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79-110, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221014793004>. Acesso em: 11 set. 2024.

historiografia teatral. A autora nos alerta sobre a necessidade de encarar o teatro como uma fonte histórica e objeto de análise.

Diante dessas discussões, procuramos compreender a historicidade da peça *Gaspar, o Serralheiro*, considerando-a como objeto de análise e fonte histórica, capaz de revelar informações, sentidos e significados vivenciados socialmente em um momento histórico. A partir desse pressuposto, levantamos vários questionamentos que orientaram essa pesquisa: Em qual contexto a peça foi produzida? Quais intenções políticas e estéticas orientaram a sua escrita? O que o texto teatral pode nos revelar sobre a da classe operária do final do século XIX e início do século XX? Por que uma peça escrita no contexto de Portugal no final do século XIX foi encenada no Brasil desde o final do século XIX até a década 40 do século XIX? Como a peça foi apropriada pela classe operária em cada uma dessas temporalidades? Como dialogou com o seu público nesses diferentes contextos?

Para realizarmos a análise da nossa fonte principal, o texto teatral *Gaspar, o Serralheiro*, alguns autores ofereceram instrumentos metodológicos que nos auxiliaram no processo de leitura e tratamento da fonte teatral, como Antonio Candido, João das Neves e Décio de Almeida Prado.

Antonio Candido, em “A literatura e a vida social”¹⁹, apresenta a impossibilidade de se ler o texto de forma solitária, afirmando ser preciso pensar na tríade: obra, autor e público. É necessário que o autor se apresente, assim como suas intenções. Todavia, o autor só descobre se atingiu seu objetivo quando a obra chega até o público, bem como o modo que o público a recebe. Para Cândido, “não convém separar a repercussão da obra da sua feitura, pois, sociologicamente ao menos, ela só está acabada no momento em que repercute e atua, porque, sociologicamente, a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, e como tal interessa ao sociólogo”.²⁰

Em “A análise do texto teatral”, João das Neves apresenta um caminho para a leitura o texto teatral. Para ele, enquanto o romance ou o conto, por exemplo, são textos acabados, sem alterações futuras, o mesmo não acontece com o texto teatral, pois “aquelas ideias poderão ser profundamente afetadas pela interpretação que se faça delas. Isto porque o texto teatral necessita sempre de mediadores entre o mero leitor e o espectador”, sendo necessário que se compreenda a linguagem específica do texto teatral.²¹

¹⁹ CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p. 17-35.

²⁰ CANDIDO, *op. cit.*, p. 31.

²¹ NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Europa, 1997, p. 12.

Apesar dos atores serem os responsáveis pela interpretação, não é possível “fazer teatro” sem realizar uma análise profunda do texto²², para isso, o autor apresenta a ideia de fábula²³. Sua construção é realizada a partir da leitura do texto antes de projetá-lo no palco, ou seja, o texto cru.²⁴ A leitura da peça teatral se dá do particular para o geral, separando cada momento da peça em pequenos fragmentos, como se fossem “pequenas peças independentes”.²⁵

Décio de Almeida Prado em “A personagem do teatro”, irá tratar a diferença entre a personagem de romance e a personagem teatral, visto que no romance, as personagens são apenas mais um elemento, enquanto no teatro as personagens representam basicamente toda a obra. Prado relembra a importância da personagem no teatro, indicando entender o texto teatral por elas, visto que são elas que contam as histórias. No teatro a história não é contada, mas mostrada, como se fosse a realidade. Em suas palavras: “tanto o romance como o teatro falam do homem — mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator”. Dessa forma, podemos conhecer as personagens por três aspectos: pelo que ela revela de si mesma, pelo que faz e pelo que dizem ao seu respeito.²⁶

Apresentamos os resultados dessa pesquisa em dois capítulos. O primeiro, “Trabalho e conflito de classe em *Gaspar, o Serralheiro*”, apresentamos nossa leitura de *Gaspar, o Serralheiro* como um documento histórico. Para isso, consideramos os aspectos estéticos e formais na análise da estrutura dramática da peça (a fábula, o enredo, as indicações cênicas e o coro), bem como procuramos interpretar os aspectos sociais internalizados, por meio da análise de alguns personagens.

No segundo capítulo, “*Gaspar, o Serralheiro*: de Portugal aos palcos do teatro operário brasileiro (1877-1941)”, analisamos alguns estudos sobre o teatro durante o governo Vargas, observando que eles privilegiaram o momento no qual a peça foi censurada, como por exemplo, o do Valmir Mendes dos Santos Júnior. Diferente disso, optamos por abordar o texto teatral também em seu contexto de produção. Então, fizemos um exercício de análise diacrônica, construindo uma espécie de linha do tempo sobre trajetória da peça. Dessa forma, buscamos refletir sobre as apropriações feitas da peça em diferentes contextos e compreender, inclusive, se houve alguma permanência do interesse do público pelas temáticas e formas da peça no decorrer do tempo.

²² *Idem*, p. 17.

²³ *Idem*, p. 20.

²⁴ *Idem*, p. 22-23.

²⁵ *Idem*, p. 34.

²⁶ PRADO, Décio de A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 81, 82 e 85.

CAPÍTULO 1

Trabalho e conflito de classe em *Gaspar, o Serralheiro*

1.1 *Gaspar, o Serralheiro*: estrutura dramática

Nesse primeiro capítulo, vamos apresentar nossa leitura de *Gaspar, o Serralheiro* como um documento histórico. Para analisar a estrutura dramática da peça (a fábula, o enredo, as indicações cênicas e o coro), consideramos os seus aspectos estéticos e formais, bem como procuramos interpretar as experiências sociais internalizadas na peça, por meio da análise de alguns personagens.

1.1.1 A narração da fábula

Ao ler a peça *Gaspar, o Serralheiro*, acompanhamos operários em uma fábrica mostrada através de relações interpessoais. Pedro de Andrade, dono da serralheria, e Gaspar, o mestre de obras de sua fábrica, são antigos amigos. Leonel, filho de Gaspar, é apaixonado por Adelina, filha de Pedro de Andrade. Todavia, o patrão Pedro de Andrade não permite o casamento de sua filha com um operário e demite Gaspar e seu filho, causando grande revolta nos operários da serralheria.

O desacordo com o casamento por causa da diferença social, apresentado como um conflito de abertura, circunscrito no âmbito da vida privada, desdobra-se como face espelhada no conflito social da peça: a greve geral dos operários. As personagens passam a mostrar suas posições de classe cujas ações ameaçam a própria existência da serralheria.

Quando as cortinas do palco se abrem, é possível visualizar o escritório do poderoso Pedro de Andrade, o dono da serralheria. Vemos uma grande mesa ao centro, sobre a qual estão livros, copiadores e notas comerciais espalhadas. Diogo, o guarda-livros, e Matheus, um velho operário, conversam. Matheus pede a Diogo garantia de que o carvão a ser recebido seja melhor e este o tranquiliza.

Matheus então sai de cena deixando o guarda-livros sozinho. Diogo é surpreendido por Dom José de Mello, um fidalgo rico, que quer saber o valor do patrimônio do ferreiro.

Diogo, desconfiado, consegue contornar e não revela nada. Em seguida, Diogo sai de cena deixando Dom José sozinho.

Nesse momento, Dom José inicia um monólogo²⁷, revelando sua real intenção. Está falido e quer saber qual é o patrimônio de Pedro de Andrade, pois planeja pedir a mão da filha do ferreiro em casamento para, assim, ter acesso ao dote da pretendente e resolver sua situação financeira.

Nesse momento, Leonel, um dos funcionários da fábrica, surge em cena. Dom José aproveita a ingenuidade do operário para tentar obter informações sobre o patrimônio de Pedro de Andrade e, dessa vez, é bem-sucedido. Dom José se anima com a riqueza do dono da serralheria, e pede a Leonel que entregue uma carta à filha do ferreiro, Adelina. Dom José sai de cena e Leonel fica sozinho, sem acreditar que havia aceitado tal tarefa.

Na próxima cena vemos Adelina, a filha de Pedro de Andrade, em um novo cenário, certamente na sala da sua casa, com sofás, mesa de centro. Leonel entra e trata Adelina de forma ríspida. Ela fica surpresa e confusa, pois eles estavam cultivando um sentimento amoroso. Leonel lhe diz que a tratara como um operário devia tratar a filha de seu patrão. Adelina esbraveja e fica aturdida diante da mudança do comportamento de Leonel. Ao entregar a carta de Dom José para Adelina, Leonel faz pressão para que ela confessasse conhecer o remetente da carta. Por sua vez, Adelina diz não fazer ideia de quem é aquele fidalgo. Leonel explode, ameaçando ir atrás de Dom José e bater nele, pela audácia de cortejar uma mulher que não desejava ser corteja, mas Adelina o detém. Enquanto isso, Pedro de Andrade, entra em cena.

Pedro de Andrade fica furioso com o operário Leonel, pela audácia de nutrir tais sentimentos por sua filha e, por isso, o demite. Adelina tenta acalmar o pai descontrolado. Ele a ameaça e tenta acertar Leonel com uma cadeira. Nesse momento, Gaspar entra em cena.

Gaspar é o Serralheiro mais experiente da fábrica, pai de Leonel e amigo de longa data do dono da serralheria. Ele quer entender o que está acontecendo: por que seu amigo agia de forma tão violenta com seu filho? Após entender o motivo, Gaspar se sente ultrajado. Pedro de Andrade o demite.

As cortinas se fecham e, ao abrirem, um novo cenário aparece: uma fábrica. Os operários estão no expediente de trabalho, em meio as bigornas, ferros e forjas. Eles trabalham e cantam em coro:

²⁷ De acordo com Patrice Pavis, monólogo é um discurso que a personagem fala para si mesmo. Nesse momento, temos acesso aos seus pensamentos, entendendo melhor a sua consciência e sua opinião sobre o assunto em questão na peça. PAVIS, Patrice. Monólogo. In: *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 247.

CORO – Tim tim, tim tim, tim tim,
 Não cale a bigorna
 Zás! Força no malho!...
 Tim tim,
 Tim tim,
 Por Deus é bendita
 A mansão do trabalho!
 Tim tim, tim tim, tim tim!²⁸

A cantoria é interrompida por Matheus perguntando se tinham visto Gaspar, mas ninguém o viu. Enquanto isso, Pinoia, um operário aspirante a ator, está preocupado com sua peça teatral e pede um intervalo para poder ensaiar. Por causa disso, Pinoia tornou-se motivo de chacota dos seus colegas, todos os operários riem dele. Pinoia fica sozinho no palco ensaiando sua peça.

Dom José entra em cena e interpreta mais um de seus monólogos. Em seguida, Pedro de Andrade chega e os dois conversam sobre a fábrica. Dom José elogia os negócios, e Pedro de Andrade fala sobre seus novos investimentos no Novo Mundo.

Durante esse diálogo, a face de interesseiro de Dom José é claramente revelada. Quando Pedro de Andrade cita seu novo negócio, Dom José se mostra preocupado com possíveis prejuízos. Afinal, o dote de Adelina é importante demais para ele. Ao confessar sua verdadeira intenção ao público²⁹, Dom José torna-se um vilão frio que segue enganando a todos, menos o espectador.

Ainda na fábrica, os operários voltam ao palco, trabalham e cantam.

CORO – Tim tim, tim tim, tim tim,
 Não cale a bigorna
 Zás! Força no malho!...
 Tim tim,
 Tim tim,
 Por Deus é bendita
 A mansão do trabalho!³⁰
 Tim tim, tim tim, tim tim!³¹

²⁸ MACHADO, Baptista. *Gaspar, o Serralheiro*. 8. ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1937. Disponível em: http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=96654&shelfbrowse_itemnumber=31807. Acesso em: 20 jul. 2024.

²⁹ Nesse diálogo vemos o uso do aparte, um interessante recurso teatral, o momento no qual o personagem confessa sua verdadeira intenção ao público. De acordo com Patrice Pavis, “O aparte reduz o contexto semântico àquele de uma única personagem; assinala a “verdadeira” intenção ou opinião do caráter, de modo que o espectador sabe a que ater-se e pode julgar a situação com conhecimento de causa. No aparte, na verdade, o monologuista nunca mente já que, “normalmente”, não enganamos voluntariamente a nós mesmos.” PAVIS, Patrice. *Aparte*. *Op. cit.*, p. 21.

³⁰ Grifo nosso

³¹ MACHADO, *idem*, p. 18.

De repente os personagens ficam em silêncio e a atenção se volta para o fundo do palco, onde é possível ver Leonel e Gaspar abraçados. Os operários se aproximam deles, mas Gaspar pede que continuem a trabalhar, já que ele e seu filho não mais o fariam. Os operários querem entender o que aconteceu, e Gaspar revela que ele e Leonel foram demitidos por Pedro de Andrade. Gaspar se queixa por Pedro de Andrade ter esquecido a amizade deles. Pior ainda, ter esquecido que ele mesmo já foi um operário, Gaspar então se despede dos amigos, que choram sua partida. O mestre de obras se emociona, mas os convoca ao trabalho:

GARPAR – Adeus... adeus, meus irmãos!... Continuem no santo trabalho que ennobrece o artista e que honra as nossas famílias... unico legado que o operario póde deixar a seus filhos! Adeus, adeus para sempre! Adeus, fabrica, onde durante cincoenta annos trabalhei honestamente e d'onde saio como entrei... pobre, mas honrado!³²

Gaspar e Leonel saem do palco abraçados e os operários choram pelos amigos.

A cena seguinte é ambientada na sala da casa de Pedro de Andrade. Em sua mesa o ferreiro escreve e conversa sozinho tratando sobre os negócios da fábrica. Diogo o interrompe, avisando que um caixeiro está esperando para o pagamento, Pedro de Andrade pede que ele libere o homem e Diogo aproveita a deixa para avisar ao patrão sobre a impressão que tivera de que os operários estavam muito parados, Pedro então ordena que ele chame a atenção dos trabalhadores.

A seguir, Dom José se encaminha para a casa de Pedro de Andrade para tratar sobre o casamento, receoso da reação negativa de Adelina. Pedro de Andrade lhe assegura que o casamento irá acontecer, pois em caso de fracasso do seu novo investimento, sua filha ficará segura em um bom casamento. Dom José, à parte, confessa a preocupação em se casar com uma “ferreira falida”, e, voltando-se para Pedro de Andrade solicita maiores informações sobre o investimento. Pedro diz para ele ficar tranquilo sobre isso e volta aos seus papéis.

Adelina caminha pelo cenário e os olhos do seu pai a acompanha. Ela emite sinais de que não quer se casar com Dom José. Para Pedro de Andrade, isso seria uma maluquice, pois ela deveria aceitar um bom casamento! Adelina tenta argumentar, mas logo se cansa e concorda em acatar a decisão do pai.

Na verdade, Adelina prefere se matar a casar com Dom José. Leonel planeja fugir para a capital, Lisboa. Adelina sente-se abandonada por Leonel, mas, se ele a chamasse fugiria para viver longe e feliz. Então, eles planejam uma fuga. Mas, Gaspar ouve tudo. Decepcionado tenta dissuadir o filho, lembrando que ele é um operário digno.

³² MACHADO, *op. cit.*, p. 20.

Pedro de Andrade quer acertar os valores devidos a Gaspar depois da demissão. A prestação de contas, contudo, acaba com uma discussão entre os dois personagens, Gaspar e Pedro de Andrade, personificando a classe operária e o capitalismo.

O patrão pergunta por Leonel, mas Gaspar diz não saber quando o filho irá comparecer para receber seu acerto, já que ele é um homem livre. Pedro questiona se todos os operários não são, e Gaspar fala de modo enfático que os operários não são livres, são escravos. Só o patrão é um homem livre, já que o operário está condicionado pelo trabalho na fábrica. Por sua vez, o patrão rebate: o que seria dos operários sem os capitalistas? Diante disso, Gaspar explica que a situação é justamente o contrário, pois se os operários resolvessem parar, as indústrias iriam parar. O capitalista precisa do operário e não o contrário! Pedro de Andrade, um capitalista, pode ter todo dinheiro do mundo, mas sem o operário nada funcionaria, nem uma casa seria construída. Para Pedro de Andrade os operários começaram a voar e era preciso cortar suas asas. Gaspar se desculpa pela exaltação e diz que ficou incomodado com a maneira pela qual o patrão tratou seu filho, como um homem não digno de amor, apenas por sua origem pobre. Gaspar não compreende a atitude de Pedro de Andrade, obrigar a própria filha a se casar com um homem mal-intencionado, negando assim a sua felicidade. Pedro não gosta do que ouve e pede a Gaspar que se cale. Gaspar diz já ter falado o necessário e deixa o palco.

Na próxima cena, os operários no escritório entram em busca de Pedro de Andrade, para lhe solicitar a readmissão de Gaspar e Leonel. O patrão fica perplexo com o ultraje dos seus operários e lhes ordena voltar para a fábrica.

É nesse momento que Diogo surge no palco, afobado para noticiar que os operários deixaram seus postos. Pedro de Andrade fica furioso, mas os operários estão chegando e gritam:

OPERÁRIOS – Apoiado... Apoiado!... Fala, Matheus, abaixo o trabalho!...³³

Matheus anuncia ao patrão que os operários estão em greve, pararam inclusive o trabalho na nova fábrica e, se continuarem parados, a fábrica vai explodir. Diante dos novos acontecimentos, Pedro tinha duas opções: readmitir Gaspar e Leonel ou veria seu patrimônio e capital indo pelos ares. Pedro tenta conter a multidão, ordenando-lhes para ir embora, mas eles se negam, e passam a intimidar o patrão, que fica acuado em um canto do cenário. Nesse momento, Gaspar aparece pedindo explicação sobre aquela situação:

³³ MACHADO, *op. cit.*, p. 29.

GASPAR – Que é isto aqui?!

TODOS – O mestre!

GASPAR – Sim, o mestre que apenas lhes diz: amigos, o operário nasceu para edificar e não para destruir! A's officinas!

MATHES – Ouve, Gaspar...

GASPAR – A's officinas, mando eu!

MATHEUS – Rapazes, o mestre manda! A's officinas!³⁴

Todos os operários obedecem ao comando do mestre Gaspar e voltam para a fábrica no mesmo instante. Pedro corre em direção a Gaspar para agradecê-lo.

PEDRO – Ah! Obrigado! Obrigado, Gaspar!

GASPAR – Eis aqui o capital de joelhos aos pés da industria!³⁵

No escritório de Pedro Andrade, Diogo trabalha em sua mesa. Pede para Pinoia entregar algumas cartas. Pinoia aproveita e o convida para assistir a uma peça teatral, que será encenada no depósito do carvão. Diogo quer saber sobre a sua companhia teatral, mas Pinoia diz que não tem, e ele mesmo faz todos os papéis. Pinoia sai de cena e Diogo o chama de louco.

Através de um monólogo, Diogo revela sua desconfiança em relação a capacidade de Pinoia, se ele realmente conseguiria entregar as cartas. Mas, acaba por concluir que, se Pedro de Andrade confiava nele, ele também o faria. Pedro de Andrade entra em cena e pede para Diogo ir ver como está a fábrica. Sozinho em seu escritório, Pedro revela ter ficado com muito medo da greve, devendo agradecer a Gaspar mais uma vez.

Nesse momento, Gaspar entra em cena e Pedro vai ao seu encontro, apertando-lhe a mão e agradecendo a ajuda de ontem. Gaspar não aceita os agradecimentos, dizendo ter apenas usado a influência que ainda tinha sobre os operários. Mas Gaspar quer agradecer a Pedro, por ele ter lhe dado assim a oportunidade de saber o quanto é amado pelos seus companheiros e de ter sido possível confirmar na prática as suas teorias sobre o capital e o trabalho. Pedro desconversa, e pergunta se Gaspar é pobre. Gaspar lhe responde que enquanto puder trabalhar, não se considera pobre. Pedro propõe uma ajuda financeira, seis contos de réis para que ele se mude com Leonel e recomece a vida em outro lugar, longe de Pedro, da fábrica e de Adelina. Gaspar não aceita. Diferente do comportamento do patrão, ele diz que nunca venderia a felicidade de seu filho. Pois, se a preocupação de Pedro era financeira, ele

³⁴ MACHADO, *op. cit.*, p. 30.

³⁵ *Idem.*

não deveria se preocupar, pois tinha uma fortuna consigo: o braço para trabalhar e o asilo, quando um dia precisasse. Pedro o chama de teimoso, e Gaspar diz querer apenas o que lhe é seu de direito.

Adelina ouvia a conversa escondida no escritório, e quando o seu pai e Gaspar saem, ela se revela e fica determinada a fugir com Leonel.

LEONEL – Viverás pobre, mas serás rica com o amor de teu marido³⁶

Dom José, de soslaio, ouve tudo, deduzindo que Pedro de Andrade realmente perdeu sua riqueza. Dom José fica sozinho com Leonel, que quer lhe devolver a moeda que havia recebido, mas o fidalgo não aceita. Leonel então o ameaça fisicamente. Pedro de Andrade chega e coloca Leonel para fora, mas Adelina quer segui-lo. Pedro de Andrade briga com a filha e Dom José interrompe a discussão, pois quer acabar com o casamento, já que Adelina não o ama (uma desculpa que se encaixa perfeitamente para ele se livrar da “ferreira sem vintém”). Pedro fica bravo com Adelina, mas Matheus chega com uma ótima notícia: os trabalhos da fábrica haviam sido finalizados com sucesso. Dom José então se perde: e a greve? Pedro explica: aconteceu um início de greve, mas que não foi para a frente, e os trabalhos que estavam fazendo na nova fábrica haviam finalmente acabado. Dom José então pede a mão de Adelina em casamento novamente, porém Pedro de Andrade percebendo o seu interesse exclusivo no valor do dote, não aceita o pedido do fidalgo. Como Gaspar estava chegando, Pedro lhe pergunta se ele autorizaria Leonel casar-se com Adelina. Gaspar aceita a união dos seus filhos e o seu cargo na fábrica de volta. Os operários entram em cena contentes e abraçam Gaspar. Ele se comove com o carinho dos seus companheiros e exalta a importância do trabalho.

ANTONIO – Viva o mestre!
 TODOS – Viva!
 GASPAR – Obrigado, meus irmãos! Cá estou de novo... cá está o velho mestre, que ha de continuar a dizer-lhes sempre: Trabalhem... trabalhem, meus amigos... com o trabalho ganhamos o pão para os nossos filhos... a honra para as nossas famílias... a gloria para o nosso paiz! Viva o trabalho!
 TODOS – Viva!³⁷

³⁶ MACHADO, *op. cit.*, p. 36.

³⁷ *Idem*, p. 40.

1.1.2 As rubricas e o coro

A peça *Gaspar, o Serralheiro* possui quatro atos. O primeiro ato é composto por oito cenas; o segundo também contém 8 cenas; o terceiro possui 14 cenas; e o quarto e último possui também 14 cenas.

A escrita do texto teatral visa a encenação, por isso a rubrica é tão importante. Ela procura orientar o encenador, o figurinista, os atores ou o simples leitor de um texto dramático. Nas rubricas podemos encontrar informações sobre o contexto da cena, o cenário e as ações e sentimentos das personagens.

Em *Gaspar, o Serralheiro*, as rubricas são bem diretas e simples. No primeiro ato, podemos ler a palavra “actualidade”, indicando que os acontecimentos narrados na peça se passam no presente.

Depois, temos as rubricas que indicam locais e cenários. Na rubrica abaixo, o dramaturgo indica onde se passará a cena e sugere como deverá ser caracterizado o escritório comercial da serralheria:

a scena representa um escriptorio commercial: balcão, secretarias, livrarias, copiadores, etc.³⁸

Baptista Machado sugere em outra rubrica como poderá ser o espaço no interior da fábrica, onde ficam as oficinas, indicando alguns objetos cenográficos. O uso do etecetera sinaliza ao encenador que ele poderá fazer outras escolhas, como acrescentar objetos, por exemplo.

a scena representa uma das officinas da fabrica de serralharia. Forjas, bigornas e todos os utensilios de trabalho, etc.”³⁹

Outras rubricas indicam como os personagens devem agir e se movimentar no palco: “ao levantar o panno, os operarios estão empregados em diversos trabalhos, e cantam ao som do martelo das bigornas”⁴⁰.

O dramaturgo também faz indicações específicas para orientar a atuação dos atores na peça, tais como: “recuando”; “vai ao fundo”; “cumprimenta e sai”, “rápido”; “sorrindo”; “deitando-lhe um olhar suspeito”.

Vemos em *Gaspar, o Serralheiro* a presença de um coro de trabalhadores. Segundo Pavis, o coro é um “termo comum à música e ao teatro. Desde o teatro grego, coro designa um

³⁸ Optamos por manter a grafia do texto original. MACHADO, *op. cit.*, p. 2.

³⁹ *Idem*, p. 12.

⁴⁰ *Idem*.

grupo homogêneo de dançarinos, cantores e narradores, que toma a palavra coletivamente para comentar a ação, à qual são diversamente integrados.”⁴¹ O coro ajuda a contar a história para além dos diálogos entre os personagens individualizados, e pode assumir diversas funções na peça, como completar o enredo ou reforçar uma visão coletiva.

Em *Gaspar, o Serralheiro*, o coro é constituído pelos operários e sua primeira aparição introduz o segundo ato. Os trabalhadores trabalham e cantam animados. Parecem barulhentos e ritmados ao usar suas ferramentas de trabalho como instrumentos musicais.

(Ao levantar o panno, os operarios estão empregados em diversos trabalhos e, cantam, ao som do martello nas bigornas).

CORO – Tim tim, tim tim, tim tim,
Não cale a bigorna
Zás! Força no malho!...
Tim tim,
Tim tim,
Por Deus é bendita
A mansão do trabalho!
Tim tim, tim tim, tim tim!

FRANCISO – Eia, corage, avante irmãos,
Prossigamos nas nossas conquistas!
P’ra o trabalho é unir nossas mãos
Pois é esse o dever dos artistas⁴²

CORO – Tim tim, etc., etc.⁴³

O coro mostra a força da união entre os operários. Todos cantam, todos concordam com a grandeza do seu ofício.

1.1.3 Os traços estilísticos: o drama burguês e o drama social português

Ao refletirmos sobre características formais de *Gaspar, um Serralheiro*, levantamos questões relativas ao gênero no teatro. A peça objeto da nossa análise seria um drama? Uma comédia? Um drama cômico?

⁴¹ PAVIS, *op. cit.*, p. 73.

⁴² MACHADO, *op. cit.*, p. 12.

⁴³ *Idem.*

O drama burguês surgiu como contraponto do teatro clássico que levava aos palcos apenas os dilemas da nobreza e da aristocracia. De acordo com a formulação de Diderot, o drama burguês apresentava novas características.

Diderot ansiava por uma reconstrução do teatro francês, buscava por um novo teatro que causasse comoção e que permitisse a visibilidade da nova classe social: a burguesia. Os seus valores são representados através da família, trabalho, sucesso, entre outros elementos. [...] Dessa forma, a conformação do gênero sério consistiu numa tentativa de emocionar o público ao mesmo tempo em que objetivava a reflexão sobre os problemas da família e, subsidiariamente, sobre a sociedade, apresentando assim um papel moralizador. Suas personagens são constituídas por homens virtuosos, de caráter elevado, conforme a tragédia antiga, mas no aspecto particular são, conforme a comédia.⁴⁴

O drama burguês incorporou a burguesia e a classe média como protagonistas. Procurava apresentar uma crítica moral ao abordar temas como o respeito e o trabalho, com vistas a fazer o público refletir sobre esses aspectos sociais.

Sobre o drama burguês, Pavis esclarece:

Se o grego drama (ação) resultou, em inúmeras línguas européias, no termo drama para designar a obra teatral ou dramática, ele é usado em francês apenas para qualificar um gênero em particular: o drama burguês (do século XVIII), e posteriormente o drama romântico e o drama lírico (no século XIX). [...] No século XVIII, impulsionado por Diderot, o drama "burguês" é um "gênero sério", intermediário entre a comédia e a tragédia (burguesa).⁴⁵

Em *Gaspar, o Serralheiro*, o personagem Pedro de Andrade representa a burguesia industrial em conflito com os operários, e Dom José representa a aristocracia. Por meio da personagem Gaspar, o autor procura evocar uma moralidade e mostrar valores e condutas éticas (obediência e rebeldia, traição e lealdade, falsidade e honestidade) conduzindo as ações de várias personagens.

Diante disso, podemos pensar que *Gaspar, o Serralheiro* apresenta traços estilísticos⁴⁶ do drama burguês, contudo, identificamos na peça elementos de outro gênero teatral português que incluía o operário como protagonista do teatro.

⁴⁴ MAZOTI, Patrícia Aurora Corrêa. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos: drama burguês e drama novo. *A Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura*, São Cristóvão, ano 8, n. 8, p. 6-16, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/apaloseco/article/view/6314>. Acesso em: 3 ago. 2024, p. 8.

⁴⁵ PAVIS, Patrice. *Drama. Op. cit.*, p. 109.

⁴⁶ Utilizamos aqui a noção de *traços estilísticos*, a partir do cunhado por Anatol Rosenfeld, dessa maneira, entendemos que não existe, de maneira absoluta, a pureza de gêneros de obras literárias, especificamente no teatro, algumas obras sempre terão aspectos, maiores ou menores, de outro, como um drama ter traços líricos e, no nosso caso, um drama burguês com traços de outros gêneros, como a comédia e o drama social. Para mais informações, consultar: ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 15-19.

Beatriz García Peralta⁴⁷ a partir da obra *O Capital*, de Ernesto da Silva, nos apresenta o teatro socialista português. Segundo García “dentro da estética romântica que prevaleceu em Portugal entre 1825 e 1871, a emergência do drama social não pode ser entendida separadamente da organização do movimento operário e da disseminação das teorias socialistas”.⁴⁸ Possivelmente, Baptista Machado dialogou com a forma do teatro social. Mas, no que consiste o “drama social” português?

Com o crescimento da classe operária portuguesa e a fundação do Partido Socialista Português, em 1875, houve uma busca por interpretar esse mundo social. Dessa forma, como analisa García, “Não é de estranhar, portanto, que a crescente visibilidade social do mundo do trabalho [...] tenha se refletido no teatro.”⁴⁹ Os trabalhadores eram um grande público do teatro e os próprios escritores vindo desse meio, escrevem obras que retratam o dia a dia do trabalhador, apresentando o operário como protagonista da peça. Acreditavam estarem fazendo um teatro “novo, sério, instrutivo e moralizador”.⁵⁰ Além disso, a autora ressalta que, após a fundação do PSP, o uso da greve como instrumento de pressão, apresentando o embate entre o operário e o industrial, ganham cada vez mais os temas das peças, mesmo que, inicialmente, as obras apresentassem a questão grevista na forma de comédia.⁵¹

Assim, mesmo sem termos indícios sobre as referências estéticas de Baptista Machado, podemos levantar a hipótese de que as formas do teatro socialista, como descrito por García, inspiraram o dramaturgo quando escreveu *Gaspar, o Serralheiro*.

Na peça, temos um operário como protagonista. O enredo é construído tendo a luta de classes como fio condutor, pois o triângulo amoroso é apenas um ponto de partida. Em torno do conflito principal, representado pelos personagens Pedro de Andrade e Gaspar, outros conflitos vão se revelando.

A peça mostra a centralidade do trabalho, que se torna uma categoria fundamental para expressar o caráter pessoal.

GASPAR –	Que fazes ainda ahi?
LEONEL –	Nada, meu pae!
GASPAR –	Então vae para casa e espera-me.
LEONEL –	Obedeço.
GASPAR –	E toma nota.... Tu és operario, não és vadio... vae! ⁵²

⁴⁷ GARCÍA, Beatriz Peralta. Los orígenes del teatro socialista en Portugal: *O Capital* (1895), de Ernesto da Silva. *História. Revista da FLUP*, IV série, v. 7, n. 2, p. 216-236, 2017. DOI: 10.21747/0871164X/hist7_2oe4. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/4539/4254>. Acesso em: 2 ago. 2024.

⁴⁸ Tradução nossa. GARCÍA, *op. cit.*, p. 217.

⁴⁹ Tradução nossa. *Idem*.

⁵⁰ Tradução nossa. *Idem*.

⁵¹ *Idem*, p. 218.

⁵² MACHADO, *op. cit.*, p. 25.

Ou ainda, o trabalho é também uma medida, por meio da qual a classe operária cumpre a sua função social:

GASPAR – Sim, o mestre que apenas lhes diz: amigos, o operário nasceu para edificar e não para destruir! A's oficinas!⁵³

A greve era um dos temas principais do teatro social português da década de 70 do século XIX, e está presente com toda sua força em *Gaspar, o Serralheiro*.

Assim, provisoriamente, podemos concluir que as escolhas estéticas e temáticas feitas por Baptista Machado ao escrever a peça *Gaspar, o Serralheiro*, sugerem um diálogo com os traços da comédia e do drama burguês, mas, principalmente, revelam a incorporação dos traços estilísticos do drama social, encenado nos teatros socialistas portugueses da época.

1.2 As personagens

Um dos passos para analisar o texto teatral consiste em compreender as características das personagens, suas nuances e as sutilezas das suas ações. Décio de Almeida Prado nos apresenta alguns caminhos possíveis para a construção e a análise da personagem teatral. Para ele, a personagem é o que o autor da peça nos apresenta, mas assim que sobre no palco, encarnada por um ator, a personagem deixa de ser de seu escritor e se torna ela mesma. Ler a personagem requer perguntar sobre qual é a percepção que os outros personagens possuem dela, como o público a interpreta e como ela mesma se enxerga. Assim, analisamos as personagens de *Gaspar, o Serralheiro* buscando descobrir o que elas podem nos revelar e mostrar, o que fazem e o que representam nessa fábula.⁵⁴

1.2.1 Adelina: a personagem ingênua⁵⁵

Adelina (a única mulher da peça) é filha de Pedro de Andrade. Apesar de não termos nenhum dado referente a sua idade, pela trama, imagina-se que ela tenha em torno de dezoito

⁵³ MACHADO, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁴ PRADO, *op. cit.*, p. 88.

⁵⁵ No que diz respeito ao teatro português e brasileiro, é dito da personagem caracterizada como inocente, uma jovem que desconhece a vida. Podendo ser uma personagem do drama, da comédia ou do melodrama. Consultar: INGÊNUA. In: GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 161.

e vinte anos de idade. A personagem aparece pela primeira vez na cena seis (de oito) do primeiro ato. O seu drama pessoal envolve um amor impossível. Ela ama Leonel, um operário da fábrica, contudo, seu pai, tem outros planos, e até a “venderia” por títulos. Adelina passa a peça toda tentando fugir de um casamento arranjado, propõe uma fuga e um casamento às escondidas, pois não aceita casar-se sem ser por amor.

Como filha solteira de um industrial, Adelina nunca precisou trabalhar, fato mencionado mais de uma vez na peça e por diferentes personagens. Porém, o seu desejo de casar-se por amor orienta suas ações, pensa em abandonar a vida de luxo que tem e até trabalhar como empregada se for preciso.

Podemos compreender um pouco mais a personagem Angelina sondando a visão que as outras personagens tem dela. Pedro de Andrade trata a filha com certa proteção. Seria excessiva ou apenas a maneira pela qual as mulheres, principalmente as filhas solteiras, eram consideradas na época? O pai a considera desaforada e rebelde por negar um casamento arranjado. Leonel, por sua vez, não pode entender todas as reações e planos de Adelina, como ele mesmo revela:

LEONEL – Pelo amor de Deus, Adelina, não me transtornes o cérebro! Que queres que eu faça? Fala... dizer uma palavra... uma única... manda que eu te obedeco! Se tu a cabeça que pensa, eu serei o braço que executa!⁵⁶

Dom José troca poucas palavras com Adelina, deixando transparecer que a despreza. Refere-se a ela como “filha de ferreiro” ou “ferreira”. Para ele, o casamento não seria com Adelina, mas com o seu dote. Suas ações demonstram que não possuía qualquer ligação afetiva com Adelina.

Adelina representa uma certa ingenuidade frente ao mundo. Apesar da sua rebeldia e disposição em abandonar tudo, isso também sinaliza sua falta de noção sobre como funciona o “mundo lá fora”, principalmente para as mulheres, considerando a data de escrita da peça (1877, em Portugal), quando as mulheres praticamente não participavam do mercado de trabalho. Será que uma mulher jovem naquele contexto conseguiria algum trabalho? A decisão de sair da casa do pai para casar-se com um operário comprometeria a sua reputação? O casal conseguiria se sustentar em outra cidade, sem parentes, nem conhecidos? Adelina parece ser bem ingênua. Mesmo assim tem desejos e sonhos muito bem definidos (apesar de todos girarem em torno do casamento e de Leonel).

⁵⁶ MACHADO, *op. cit.*, p. 24.

1.2.2 O capitalista Pedro de Andrade: do conflito à conciliação entre o Capital e o Trabalho

Pedro de Andrade é o dono da fábrica (sua fábrica não tem um nome). Ele é um homem mais velho e, conforme a peça apresenta, é possível analisar que Pedro é um homem de muitas posses. Sua fábrica é grande, tendo mais de um departamento, e ele ainda fez um novo investimento em outra área de fundição. Sua primeira aparição é na cena sete de oito do primeiro ato da peça, falando com Leonel e Adelina.

De forma geral, as maiores preocupações de Pedro de Andrade na trama baseiam-se no casamento da filha e sua relação com os operários. Ele se posiciona veementemente contra o casamento da sua filha com um operário, alguém de uma classe social abaixo da sua. Enxerga os operários como máquinas que não devem parar. Não consegue compreender os laços de solidariedade entre os operários e a posição que assumem diante da demissão de Gaspar e Leonel. Tenta impedir de maneira intempestiva a greve que se inicia, movido pelo ódio e medo de sofrer perdas financeiras. A greve é sentida por ele como um desrespeito à sua autoridade.

Pedro de Andrade representa o capitalista. O dinheiro vem antes de qualquer coisa, e resolve tudo. Como sua filha não cairia em desgraça quando ele morresse? Casando-se com alguém com posses. Qual o maior problema de um motim dos funcionários? Quanto dinheiro ele iria perder. E é justamente esse o argumento usado por seus operários na negociação com o patrão.

Observamos que o dramaturgo procura desafiar as convicções de Pedro de Andrade ligadas ao pertencimento de classe, com a amizade entre ele e Gaspar. Então, diante da possibilidade de uma união entre filhos de classes sociais diferentes, Pedro não hesita em eliminar aqueles que ameaçam seus interesses de classe. Pedro coloca sua “reputação” acima de qualquer coisa, inclusive da amizade de cinco décadas com Gaspar. O mesmo ocorre em relação ao casamento de Adelina. Para ele, não era uma questão de certo ou errado, pois a oportunidade de um casamento com um fidalgo era o que Adelina precisava. Ele estava apenas pensando em seu futuro, ao menos seu sustento estaria garantido. Mas para além das necessidades básicas da filha, para Pedro de Andrade o casamento de Adelina com um fidalgo iria garantir que o “bom nome” dos Andrade fosse vinculado ao nome de um nobre, garantindo assim uma boa descendência. As decisões de Pedro de Andrade em toda peça denunciam essa mentalidade burguesa. Pedro se preocupa com o poder conferido pelo

dinheiro, mas que parece insuficiente, pois precisa do *status* social associado aos valores aristocráticos.

É possível observar que as outras personagens nutrem sentimentos ambíguos por ele. Seus operários o consideram um ótimo patrão, mas não hesitam em iniciar uma greve quando comete uma injustiça em relação aos seus companheiros. Gaspar ama o amigo, e deixa isso claro diversas vezes, mas critica Pedro de Andrade por dirigir sua vida a partir apenas do dinheiro. Adelina questiona as decisões do pai, mas sempre obedece a suas ordens, sem jamais perder o respeito por ele. Dom José, por outro lado, apenas quer o dinheiro de Pedro. Para ele, quem Pedro de Andrade é ou deixa de ser não importa muito, contanto que ele tenha dinheiro, tanto é que, quando a possibilidade de falência se coloca, a primeira coisa que ele faz é desistir do noivado. O personagem é um dos que utilizam o recurso de falar com o público, e aqui recorreremos à definição de Pavis sobre o termo, assim de acordo com ele, o aparte refere-se a um

Discurso da personagem que não é dirigido a um interlocutor, mas a si mesma (e, conseqüentemente, ao público). Ele se distingue do monólogo por sua brevidade, sua integração ao resto do diálogo. O aparte parece escapar à personagem e ser ouvido "por acaso" pelo público, enquanto o monólogo é um discurso mais organizado, destinado a ser apreendido e demarcado pela situação dialógica. Não se deve confundir a frase dirigida pela personagem como a si mesma e a frase dita intencionalmente ao público.⁵⁷

Assim, o uso do recurso por Baptista Machado é excelente pois com ele conseguimos entender melhor as intenções do personagem. Uma das únicas vezes que Pedro de Andrade utiliza-se desse recurso é quando está propondo fazer uma doação a Gaspar e ele nega. Nesse momento, Pedro de Andrade pronuncia o “aparte”, dizendo que Gaspar é orgulhoso. Assim é possível entender e dar razão a mais uma das camadas do personagem: Pedro quer fazer parecer que estava apenas querendo ajudar o ex-amigo. Mas, em momento algum ele se coloca no lugar de Gaspar, ou supõe que ele poderia estar se sentindo humilhado, desacreditado. Dessa forma, se mostra como um personagem intolerante, pensa que está sempre certo. Pedro de Andrade pertence a burguesia e é sua inserção nessa classe que dita todos seus movimentos e ações na fábula de *Gaspar, o Serralheiro*.

1.2.3 Dom José, o fidalgo vigarista, e as tiradas cômicas

⁵⁷ PAVIS, *op. cit.*, p. 21.

Dom José é um fidalgo, nobre de nascença, falido e devedor, em busca de um casamento com uma ferreira que tenha um dote valioso a oferecer. Ele é visto pelos personagens como um farsante. O personagem Dom José está presente em quase toda a peça, sua primeira aparição se dá logo na segunda cena do primeiro ato.

Logo na primeira interação dele é possível entender qual era o seu desejo: dinheiro. Dom José começa a bajular Diogo, mesmo o odiando (como confessa mais tarde), e tenta descobrir qual é a fortuna de Pedro de Andrade. Por sorte, Diogo entende qual é o intuito dele e não confessa. Mas, para sorte de Dom José, posteriormente ele tem uma interação com Pinoia e esse sim revela qual é a fortuna do patrão.

O personagem é o que mais utiliza o recurso do aparte. O aparte enquanto recurso do texto para conhecer a mente do personagem é usado de forma magistral na atuação desse personagem. Ao acompanhar as falas proferidas no aparte, é possível entendermos as verdadeiras intenções do personagem. Ele é falso. Na mesma cena em que elogia Diogo, à parte, ele diz não ver a hora de mandá-lo embora; ao mesmo tempo que está tudo bem ser ferreiro, ele logo diz ser uma pena juntar seu nome de nobre ao de uma ferreira suja pelas cinzas. Quando ele conversa com Pedro de Andrade sobre o casamento, podemos observar sua real motivação:

D. JOSÉ – Perdão, sr. Pedro de Andrade, sobre esse assumpto, peço-lhe que não me fale mais... O amor não conhece distincções! Amo sua filha e nada mais!... **(à parte)** E o dote também! **(alto)** Mas, segundo parece, a exm. sr. D. Adelina não alimenta por mim eguaes sentimentos... sua filha não me corresponde!...⁵⁸

Mas para além da índole do personagem, o recurso do aparte utilizado por Baptista Machado com Dom José é essencial para o espectador, para que esse saiba as verdadeiras intenções do personagem, enquanto nenhum outro personagem sabe com certeza (apenas com suposições). É quase como se a plateia fosse inserida na peça e partilhasse com o dramaturgo um segredo: a verdadeira moral do personagem. Assim, quem assiste à peça, experimenta os mais diversos sentimentos: como ninguém percebe a falsidade dele? Ele acabou de confessar que quer demitir Diogo na primeira oportunidade, mesmo após o bajular! Os sentimentos da plateia são levados ao extremo, vê o personagem manipular todos os outros personagens, mas não pode fazer nada.

Para Dom José, o que está em jogo é o dinheiro. Ele revela ter muitas dívidas e que ao casar-se com Adelina o dote lhe possibilitará pagar seus devedores. Ele é um interesseiro,

⁵⁸ MACHADO, *op. cit.*, p. 16. Grifos do autor.

rebaixa a classe social de Adelina, um ferreira, como se fosse um sacrifício, mas fará isso sem pestanejar apenas porque precisa do dinheiro. Contudo, sua farsa é descoberta. Quando ocorre a greve e a possibilidade da família Andrade cair em desgraça passa a ser real, a primeira coisa que Dom José faz é dar um jeito de se desvincular de Adelina e acabar com o casamento.

Quase todas as personagens desprezam ou têm alguma opinião negativa sobre D. José, menos Pedro de Andrade, que acredita ser um milagre um homem nobre querer fazer parte da sua família. Diogo, à parte, o chama de farsante e, em um monólogo se refere a D. José como um homem sem índole. Adelina o despreza e pensa que se ele não tivesse aparecido, talvez seu pai não se oporia ao casamento com Leonel; Leonel odeia seu antagonista e o chama de infame; Gaspar parece desconfiar do seu título de nobreza, um “suposto título de Dom”, e percebe logo a sua má índole e suas artimanhas.

Dom José de Mello é visto como um farsante pela maioria dos personagens, mas se enxerga como um gênio devido ao seu êxito no golpe do casamento. Ele é um manipulador, esconde sua verdadeira personalidade, menos do público, que tem acesso aos seus pensamentos e propósitos.

Mas, podemos também ler a personagem D. José através da chave cômica. O uso do aparte e os monólogos nos permite entendê-lo melhor. Nessas falas conseguimos identificar alguns elementos cômicos, como quando Pedro de Andrade explica o seu novo investimento e o quanto iria receber e, aparte, D. José diz ter ganhado, apesar de não saber quanto, mas ganhou! O tom de piada dessas falas dá certa leveza ao texto, mesmo proferidas por um personagem mais parecido com um vilão. É claro que a comicidade do texto ganha vida com a encenação da peça. O ator que encarnar o personagem precisará entender essas subjetividades da personagem (sua moral e sua veia cômica) e, assim, para além do texto, a atuação poderá tornar a personagem mais ou menos risível.

1.2.4 O Serralheiro Gaspar: representações do herói e da moralidade

Gaspar é contramestre da serralheria de Pedro de Andrade. Ele é o operário mais velho e é muito amado pelos companheiros de trabalho. Ele aparece apenas na última cena do primeiro ato para proteger o filho da violência de Pedro Andrade, momento no qual ele e o filho são demitidos.

Seu nome figura no título da peça, cuja trama principal trata de questões do mundo do trabalho, tais como a relação operário-patrão, a solidariedade de classe e a greve. Ele é a representação do operário, do trabalhador consciente do seu papel, firme na defesa de suas convicções. Quando Pedro de Andrade (o capitalista) tenta agredir Leonel, logo em sua primeira aparição, Gaspar não hesita em defender seu filho.

GASPAR – [...] Expulsas meu filho de tua casa, porque ousou erguer com amor os olhos sobre tua filha, e expulsa-o... por que? Porque é um operário, não é assim? [...] ⁵⁹

Quando Pedro tenta subornar Gaspar lhe oferecendo dinheiro para que eles se mudassem para longe, ele deixa claro que, diferente dele, nunca venderia ou negociaria a felicidade de seu filho. Gaspar é também o pai amoroso.

É possível observar que o embate entre Gaspar e Pedro sai do âmbito da amizade e chega à questão do embate da luta de classes. Gaspar defende os direitos dos operários, sua contribuição para a sociedade, pois sustentam a própria existência dos capitalistas. Pedro está em campo oposto, é um porta-voz dos patrões.

Gaspar lamenta que o amigo de cinco décadas realmente tenha esquecido que um dia já foi operário. O percurso de desilusão de Gaspar vai mostrando ao público que a mudança de classe social fez alterar também os valores morais do seu amigo.

Gaspar expressa muito claramente seus sentimentos. Ele não esconde o quão magoado e triste está com Pedro de Andrade, o quanto está preocupado com Leonel, e demonstra grande felicidade ao perceber o afeto dos operários. Gaspar chora quando Pedro de Andrade o aceita de volta na fábrica e fica em êxtase com a recepção dos seus antigos amigos de trabalho.

Os operários amam Gaspar e choram quando ele é demitido da fábrica. Organizam uma greve por causa dele, para pressionar o patrão a seu favor. Quando a readmissão finalmente acontece, eles correm para abraçá-lo e erguê-lo em comemoração. Leonel aparenta ter um grande respeito pelo pai, ouve seus conselhos e ensinamentos, obedece a suas diretrizes. Pedro de Andrade considera Gaspar em altíssima estima e fica incomodado ao demiti-lo. Sente-se culpado e procura amenizar esse sentimento dando dinheiro a Gaspar. Quando tudo se resolve, chora e abraça o amigo. Nenhum sentimento negativo o alcança e todos os personagens gostam e reconhecem a sua importância.

Compreendemos que Baptista Machado construiu a personagem Gaspar como herói. Desde a injustiça sofrida pelo filho, a traição do seu melhor amigo até afeto dos

⁵⁹ MACHADO, *op. cit.*, p. 10.

companheiros, Gaspar passa todo o enredo sendo o centro da peça, o ponto que liga todos os personagens. Gaspar é um operário, mas representa toda sua classe.

Dessa forma, Gaspar aparece como protagonista da peça, o personagem moralmente correto e sábio. É ele que fala sobre trabalho, família e amizade. Defende suas convicções e não aceita ser desrespeitado. Gaspar é o centro de paz e razão da trama.

1.2.5 Matheus, o líder dos operários, e a greve em cena

Matheus aparece já no diálogo inicial da peça. Ele e Diogo discutem sobre a péssima qualidade do carvão que os operários estão recebendo para trabalhar. Junto com Gaspar, aparenta ser o operário mais velho da indústria. Não sem razão, algumas vezes é referido como “tio Matheus” por alguns operários.

Em toda peça, Matheus toma a frente das ações. Durante o trabalho na fábrica, Matheus dita os horários de pausa. Ele também conversa de igual para igual com o patrão. Percebemos que os operários confiam em Matheus, tudo o que ele propõe, os operários acatam por se sentirem seguro. Matheus ocupa o papel de liderança operária, é um porta-voz dos operários. Representa o coletivo dos operários.

Após a saída de Gaspar e Leonel da fábrica, Matheus tenta convencer Pedro de Andrade a readmiti-los. Diante do insucesso, Matheus passa a arquitetar a greve. Quando a greve começa de fato e Pedro de Andrade vai pedir explicações, é Matheus que explica o que está acontecendo. Baptista Machado o caracteriza como o operário que fala pela sua classe.

Nenhum outro personagem expressa opiniões diretas sobre Matheus. Mas, quando ele conversa com Diogo, este o trata bem. Mesmo no contexto do motim, Pedro de Andrade fala de modo respeitoso com Matheus. Quando é demitido, Gaspar se despede especialmente de Matheus, mostrando sua estima e amizade:

GASPAR – [...] Matheus... meu velho companheiro, meu velho
 amigo... dá-me um abraço... adeus, adeus meu irmão...
 [...] ⁶⁰

Ao analisarmos o papel de Matheus na greve dos operários, procuramos observar como Machado explora o tema das relações de trabalho na peça. O dramaturgo opta por colocar em cena uma greve, a ação coletiva da classe operária mais eficiente para ameaçar os capitalistas e, assim, exigir melhorias das suas condições de trabalho. Então a sutileza de Baptista Machado foi amenizar as motivações da greve. Na peça, a greve se inicia por um

⁶⁰ MACHADO, *op. cit.*, p. 20.

motivo talvez menos importante, por causa da demissão de um funcionário, e não por causa das péssimas condições de trabalho, do salário minguado, da carga horária de trabalho excessiva etc. Mas, mesmo assim, a ação coletiva é encenada. Os operários entram em acordo, se organizam, param o trabalho, definem a pauta reivindicatória, constituem a liderança para fazer a mediação e negociar com o patrão. Então, apesar do motivo da greve ser pouco usual no mundo do trabalho, a peça mostra a greve dos operários da serralheria com todos os métodos para a sua realização. Diante disso, levantamos hipóteses sobre a intencionalidade do autor. Talvez Machado tenha desejado dar alguns recados à classe trabalhadora: mostrar através do teatro, as experiências de solidariedade entre os operários, as formas de ação coletiva para alcançar o que consideram justo e as estratégias para impor mudanças ao dono da fábrica.

1.2.6 Pinoia e o fazer teatral: riso e metateatro

José Maria era conhecido como Zé Borreguinho em sua terra, pois seu pai era Borrego, mas ali na fábrica era Zé Maria. Apesar dos esforços que faz para ser chamado pelo nome, ninguém acata seus pedidos e todos o chamam de Pinoia. Sua primeira aparição ocorre na primeira cena do segundo ato.

Pinoia é aspirante a ator, e descobrimos que ele é a sua própria companhia de teatro, administrando-a e atuando sozinho. Diz ser um artista dramático. Ele é engraçado e está sempre ensaiando uma peça. Em muitas cenas diz coisas desconexas e muitos alegam não o compreender. Ele parece não ligar para as ofensas dirigidas a ele (“idiota”, “besta”), e segue ensaiando sua peça de forma sistemática, conversa com os colegas, e até os convida para atuar e para assisti-lo. Nesse trecho, Pinoia oferece uma pequena mostra da trama de *Os dois arrenegados*:

PINOIA – Sim, senhor, é como lá diz o papel. E escusava mesmo de o dizer; são dois que andam sempre renegados desde o princípio! A peça é muito bonita... Um d’elles... o outro... tanto se arrenega que afinal os padres da Inquisição (boas pessoas também) mandam-no matar... e depois diz-lhe a “Zabel”... que era a “gaja” do outro... a minha... canta-lhe assim:

*Morte e affronta ao assassino.
Morte e affronta ao arrenegado!*

E vai elle diz assim: Oh! “Zabel”. Ouvindo a chácara cobre o rosto com as mãos e vae-se... (os operarios durante esta scena teem largado o trabalho e rodeado

Pinoia).

TODOS – (aplaudindo) – Bravo!... Bravo!...⁶¹

Baptista Machado faz uso do artifício teatral do metateatro⁶². A peça teatral acontece dentro da peça teatral, no momento que em que Pinoia está no palco sozinho ensaiando. Ele ensaia para si, enquanto personagem da peça, mas também representando para a plateia que assiste à peça. Aqui, o autor parece ter a intenção de mostrar através de Pinoia outras possibilidades de ação para os operários, além da fábrica onde eles executam um trabalho pesado. Como contraponto, Pinoia representa o amor ao Teatro, talvez sugerindo aos operários que a atuação no teatro lhes permitirá um contato com a fantasia, com suas subjetividades.

Como operário-ator, e apesar de muitas vezes ser alvo de chacota dos companheiros, as cenas nas quais aparece são engraçadas e didáticas. Pinoia vai mostrando ao público o trabalho de um ator teatral a partir das atividades que faz em cena: estuda e decora o texto, ensaia o papel a ser representado, treina a projeção e a inflexão da voz, incorpora as personagens, improvisa um pano de boca com lençóis velhos.

Pinoia parece alheio a quase tudo que acontece no decorrer da peça. Até participa da greve, mas só porque foi um motim de todos. Por outro lado, ele provoca os seus colegas operários e o público, mesmo que de forma atrapalhada, a interessarem-se por outras formas de atuação na vida, que não exclusivamente ligadas ao trabalho em uma serralheria.

Os outros personagens demonstram não ligar muito para Pinoia, alguns colegas o consideram idiota ou louco, mas ninguém desgosta dele de fato. Ele parece ter alguma dificuldade para realizar tarefas simples, como na passagem em que Diogo lhe pede para entregar algumas cartas. Somente quando Diogo lhe explica mais uma vez o que precisa ser feito, ele consegue completar a missão.

Pinoia desempenha um papel cômico. Ao representar utilizando-se da própria linguagem teatral, provoca o riso. Talvez Machado tenha optado por caracterizá-lo dessa forma tanto para brincar com o tema do fazer teatral, como para ressaltar, talvez, o que considera como função social do teatro: não só lançar questões sobre a realidade, mas também oferecer diversão e alívio.

1.3 O dramaturgo português António Pedro Baptista Machado (1847-1901)

⁶¹ MACHADO, *op. cit.*, p. 14.

⁶² PAVIS, Patrice. Metateatro. *Op. cit.*, p. 240-241.

António Pedro Baptista Machado⁶³ foi um ator e escritor de peças teatrais portugueses. Nascido em Lisboa, em 8 de outubro de 1847, estudou no colégio de Lyceu/Escola Polytechnica, em que tinha pouca preocupação com as lições, visto que sempre teve apego ao palco teatral.⁶⁴ Ainda jovem, escreveu *Uma experiencia*, uma comédia de um ato com música de Freitas Gazul para o teatro da Rua dos Condes. A peça foi um sucesso, além de ter tido várias representações em Portugal, também foi encenada no Brasil⁶⁵. Baptista Machado tinha uma doença ocular, e sua pouca visão comprometia de maneira direta e significativa seu trabalho.

Figura 1 – Retrato do dramaturgo Baptista Machado



Autor desconhecido. Gravura de Baptista Machado. *Carteira do Artista*, p. 365.⁶⁶

Seu trabalho no palco aconteceu de forma improvisada. Trabalhando no teatro de D. Maria, o ator Joaquim d'Almeida adoeceu e foi necessário alguém para substituí-lo, então, Baptista Machado ofereceu-se para o trabalho, assumindo o papel. Então, deixou os estudos

⁶³ Em algumas poucas obras o autor é citado como Eduardo Pedro Baptista Machado, sendo que a maioria o nomeia como António Pedro Baptista Machado. Por essa razão, adotamos esse nome.

⁶⁴ A maioria das informações aqui apresentadas foram localizadas em: SOUSA BASTOS, Antonio. *Carteira do artista*: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1898. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25992>. Acesso em: 27 ago. 2024.

⁶⁵ Para mais informações consultar: SILVA, Edson Santos. A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898. 2008. 303 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05022010-131410/pt-br.php>. Acesso em: 20 ago. 2024.

⁶⁶ SOUSA BASTOS, Antonio. *Carteira do artista*: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1898. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25992>. Acesso em: 27 ago. 2024.

de vez. Porém, sua encenação não era levada a sério, nem pelos colegas, nem pelo público, o forçando a afastar-se dos palcos. Ele também era ensaiador.

Seus trabalhos, tanto em Portugal, como no Brasil são datados principalmente no final do século XIX, momento de sua maior produção. Como autor, Baptista Machado aventurou-se sobre os mais diferentes gêneros, de dramas até as comédias, como *Mil Trovões* (drama), *Gaspar, o Serralheiro* (drama), *Tio Padre* (comédia), *1870* (revista), *Castello Azul* (mágicas) e *Rataplan* (monólogo).

Baptista Machado tinha algumas obras escrita em parceria, como *Mulher do diabo* (1864) com Penha Coutinho; com Freitas Gazul escreve *Uma experiencia*; Eduardo Fernandes (Esculapio) colabora com Machado em 1893 na revista *O serilho*.

Em 1890, o Theatro da Alegria é inaugurado em Portugal, sendo a revista de Baptista Machado, de 1889, intitulada *FF&RR* parte do evento de inauguração.

Em 1891, Baptista Machado perde sua esposa de 45 anos, a atriz Luiz Lopes, que tinha trabalhos de representação tanto em Portugal quanto no Brasil.

António Pedro Baptista Machado tinha uma grande influência na área teatral portuguesa, suas peças ganharam os palcos portugueses e o autor ficou famoso como ensaiador de peças. Uma dessas evidências é a festa realizada em sua homenagem, em 17 de março de 1887, no Theatro de D. Maria, divulgada no *Pontos nos ii*. Em anúncio de jornal da “Festa artística de Baptista Machado”, podemos observar a caricatura de Baptista Machado feita pelo ilustrador e caricaturista Rafael Bordalo Pinheiro (Figura 2).

Ao lado da caricatura podemos ler os dizeres:

Porque é que o Roeio
Enchendo qual ovo,
Vém ondas de povo
Suado, assodado?
Porque é que se empurram
Com braço valente
Magotes de gente
Descendo o Chiado?
Porque é que, repleta,
Em risco de estoiro
A rua do Oiro
Parece um mercado?
Porque, do Normal,
Se vé tão ligeiro
O camaroteiro
Assaralhopado?
Tão fora da marca?
Será o monarca
Beneficiado?

Com pouco se explica

Tamanho bulício,

Pois faz benefício

Baptista Machado

PAN-TARANTULA. [Porque é que o Rocio...]. Pontos nos ii, p. 83, 17 mar. 1887.

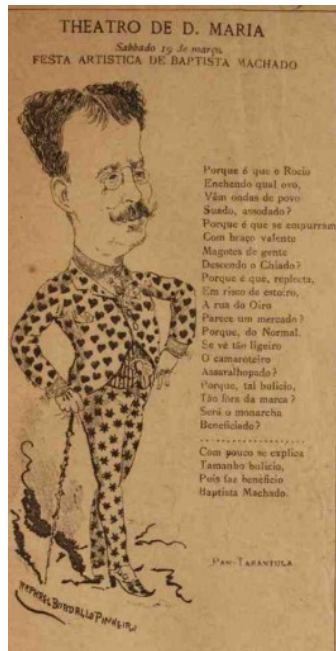
Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/898260/per898260_1887_00003.pdf.

Acesso em: 28 jul. 2024.

No Brasil, algumas de suas obras ficaram famosas no meio teatral, contando com algumas edições em livrarias no Brasil. Nesse caso, podemos citar *O tio Matheus* uma comédia que faz parte da 6ª série (1867-68), da Bibliotheca Theatral: collecção de peças jocosas representadas com aplauso nos theatros publicos, da Livraria J. Marques da Silva (1861–1882); *Verduras da mocidade*, Comédia em 1 ato e *Gaspar, o Serralheiro*, Drama em 4 atos, publicadas pela Livraria Económica de Domingos Fernandes, na coleção Theatro Comico: colecção de peças jocosas; a comédia *A gata borralheira* publicada na Collecção de peças theatraes para salas e theatros particulare, da Livraria Popular, de Francisco Franco.⁶⁷

Baptista Machado faleceu em 1901.

Figura 2 – Caricatura de António Pedro Baptista Machado



PINHEIRO, Rafael Bordalo. Festa Artistica de Baptista Machado. Pontos nos ii, p. 83, 17 mar. 1887. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/898260/per898260_1887_00003.pdf. Acesso em: 28 jul. 2024.

⁶⁷ Para informações de outras peças, ver: FILIPE, José Guilherme Mora. *O gosto público que sustenta o teatro: subsídios para o estudo da vulgarização do pensamento teatral oitocentista em Portugal*. 2 v. 2023. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.

CAPÍTULO 2

Gaspar, o Serralheiro: de Portugal aos palcos do teatro operário brasileiro (1877-1941)

2.1. Teatro e censura no Estado Novo: *Gaspar, o Serralheiro* proibida

Durante o Governo Vargas, o setor cultural recebeu bastante atenção, como a música, o rádio e até os palcos teatrais. O uso da propaganda política para a criação da imagem do presidente Vargas foi essencial para difundir a mensagem de pai dos pobres, do homem que estava lutando junto a essa classe, do chefe de Estado predestinado. Além da propaganda oficial, muitas manifestações artísticas populares foram incorporadas para o uso político. Muitas marchinhas e a literatura de cordel exaltavam o presidente. A produção cultural contribuía para consagrar a imagem de Getúlio Vargas como líder. Nesse sentido, perguntamos também sobre a produção teatral e sobre os trabalhos que se dedicaram a investigar essa temática.

A seguir apresentamos alguns estudos sobre o teatro durante o governo Vargas, entre os anos 1930 e 1945. Selecionamos trabalhos que tomaram as peças teatrais como fonte de análise e estudos sobre as expressões artísticas nesse período.

Angélica Ricci Camargo, em seu livro *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*⁶⁸, apresenta as políticas públicas que o governo varguista desenvolveu para o teatro. A autora enfatiza, principalmente, a tentativa da constituição de instâncias públicas para a promoção e desenvolvimento do teatro no Brasil, como a Comissão do Teatro Nacional, criada em 1936 e o Serviço Nacional de Teatro (SNT), de 1937.

Camargo discorre sobre a produção teatral, principalmente nos anos 1930, quando o teatro ainda era tido como uma arte difícil de se manter, em que as companhias de teatro não tinham apoio, e os atores faziam muitas vezes o papel de empresários e até diretores, sem um investimento direto às produções. Além disso, os temas estrangeiros tinham grande presença nos palcos e maior apelo nacional. Com a popularização do cinema, mais um obstáculo se impunha aos palcos teatrais: como competir com as telas? É nesse momento que os artistas

⁶⁸ CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Editora FGV, 2013.

teatrais recorrem ao governo em busca de auxílios financeiros e regulamentações para que a arte teatral conseguisse manter-se viva. Assim, em 1931, a Casa dos Artistas torna-se uma importante organização, servindo como uma espécie de sindicato para os trabalhadores da área teatral, reunindo diferentes profissionais da área teatral, do iluminador ao crítico.

A existência dessas entidades, ainda pouco estudadas, indica que foram intensas a movimentação e a organização de artistas, autores, críticos e outros profissionais da área na busca por melhorias das condições de trabalho e do próprio desenvolvimento do teatro no Brasil. Movimentação que continuaria firme ante a política implementada pelo governo Vargas.⁶⁹

Em relação as questões jurídicas do setor teatral, é possível observar a preocupação de Vargas frente a arte ainda quando era deputado no Rio Grande do Sul. De acordo com Camargo, em 1928, o projeto de lei que regulamenta a organização das empresas teatrais apresentado por Vargas é promulgado como decreto sob o número 5.492, popularmente conhecido como Lei Getúlio Vargas. Antes mesmo de 1930, Vargas já era visto com certo apreço pelos trabalhadores do teatro, as ações desenvolvidas durante seu governo em prol dos artistas contribuíram para que se criasse uma boa relação entre o governo e a classe teatral.

Em 1937, com o início da ditadura varguista, a cultura ganha uma nova atribuição: contribuir com a construção de uma identidade nacional. Segundo Camargo, a produção passa ser um negócio oficial do governo.

Considerando a cultura um “negócio oficial”, o governo Vargas atendeu a muita das demandas de artistas e intelectuais, postas como problemas de Estado e transformadas em objetos de políticas específicas a serem delineadas. Por outro lado, por meio de incentivos da criação de novos espaços de trabalho, utilizou essas iniciativas em proveito próprio, controlando a produção artística e intelectual através da censura e da propaganda.⁷⁰

Camargo nos apresenta também as questões técnicas, burocráticas e administrativas que rondavam o mundo do teatro nos anos 30. A Comissão de Teatro Nacional foi o órgão responsável por cuidar de tudo que dizia respeito ao teatro naquele momento.

Faziam parte da Comissão de Teatro Nacional pessoas com cargos importantes no setor teatral, e um representante ligado diretamente a classe dos artistas. Para Camargo, isso tinha um grande significado político, devido a ênfase dada pelo governo de Getúlio Vargas à questão trabalhista.

Contudo, o maior problema do teatro naquele momento era a questão financeira e de espaço. O grande público tinha pouco interesse pelas peças e o cinema americano estava

⁶⁹ CAMARGO, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁰ *Idem*, p. 43.

tomando o espaço dos teatros para a exibição de filmes de sucesso de público. Então foi feito um esforço para a recuperação do teatro. Com a ajuda da Comissão de Teatro Nacional, foram publicados muitos editais de auxílios financeiros para companhias teatrais. Camargo inclusive discorre sobre as dificuldades e polêmicas que os editais geraram na classe teatral, relacionados aos temas das peças e até ao desvio de dinheiro. Assim, apesar da ótima iniciativa, o teatro não alavancou. Mesmo assim, o governo continuou contando com a contribuição do teatro para os seus projetos políticos. Vargas inclusive participava de algumas reuniões com lideranças para tentar resolver os problemas que ali rondavam.

Em 1937, foi criado o Serviço Nacional de Teatro (SNT), mas que começará a ser organizado administrativamente somente em 1939. Apesar de sua importância, a liderança e o modo pelo qual o SNT era organizado foram alvos de severas críticas, tanto da classe artística, quanto dos próprios críticos teatrais. Seu papel acabou restrito ao oferecimento de auxílios para as montagens de peça, e os processos de seleção sofreram acusações de privilegiar certos artistas. Segundo Camargo,

esses dois órgãos [Comissão de Teatro Nacional e o Serviço Nacional de Teatro] representam a transformação dos problemas do teatro em objeto de problema específico, ideia que adquiriu legitimidade e se mantém ainda hoje, incorporada aos debates mais recentes acerca da relação entre estado e cultura no país.⁷¹

A pesquisa realizada por Camargo oferece muitas informações a respeito das políticas públicas voltadas ao teatro no governo Vargas, principalmente durante o Estado Novo, quando as elas foram direcionadas para a expansão e sustentação financeira do teatro.

A dissertação de Maria Aparecida Laet, intitulada *Arquivo Miroel Silveira: uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro*⁷², aborda de maneira detalhada como a censura agia frente ao teatro quando os órgãos repressores acirraram sua interferência na produção cultural nacional.

Laet refere-se ao Gerenciamento de Informações (GI), formas de “interferência planejada no fluxo de informações”⁷³. Sendo assim, para a autora, ao analisar a censura pelo olhar do censurador, podemos entender o papel da censura enquanto mecanismo de manipulação de informações para benefício próprio e específico (como os ideais de um governo).

⁷¹ CAMARGO, *op. cit.*, p. 133.

⁷² LAET, *op. cit.*

⁷³ *Idem*, p. 15.

Em relação a censura ao teatro, a autora identifica dois tipos: 1) a censura econômica, quando um espetáculo não consegue um patrocinador ou o montante necessário para realizar a montagem, geralmente por não estar de acordo com o que o patrocinador busca ou que tenha um conteúdo mais subversivo; 2) a censura prévia praticada pelo Estado: quando é realizado uma avaliação do material da peça antes da estreia, garantindo que nada que pudesse trazer prejuízo ao Estado fosse para os palcos.

Além de prévia, era um tipo de censura exógena, preventiva e punitiva: não era autocensura, interditava o acesso a informações dissidentes e indesejadas, e [...] punia, através dos processos de censura, artistas e produtores culturais que não reproduziam e questionavam as ideias professadas pelo Estado. Essa avaliação negativa, que buscava a existência de impropriedades, daquilo que não poderia ser dito, poderia resultar em aprovação, liberação parcial (cortes de palavras ou trechos, restrições à encenação, classificação por faixas etárias) ou no veto total à apresentação.⁷⁴

De acordo com Laet, o teatro era entendido como diversão e não como arte, e por isso o Estado conseguia desqualificar o teatro frente a população. A censura ao teatro visava filtrar o que chegaria à sociedade e o que seria vetado, ou modificado, evitando que assuntos subversivos ou contra a lógica do Estado chegasse ao público.

Os procedimentos realizados pelos censores, segundo Laet, acabaram contribuindo para a sobrevivência de muitas obras teatrais. Os censores ficavam com o roteiro original e uma cópia com as informações que deveriam ser alteradas era devolvida aos diretores. Assim, esses originais e os prontuários sobreviveram ao tempo, muitos dando origem a certos arquivos, como o Arquivo Miroel Silveira⁷⁵.

Os censores cortavam palavras, frases ou cenas. Podiam solicitar substituições ou modificações, ou mesmo vetar a peça toda. Algumas das peças observadas pela autora são relativas ao regime varguista, como a peça *Defesa Passiva*. Os agentes do Serviço de Defesa Passiva Antiaérea acharam que esta peça era um deboche a eles. E mesmo que os censores não tenham identificado nada demais, ainda assim *Defesa Passiva* foi vetada. *Entra... Não demora!* teve liberação para ser apresentada, mas foi necessário o corte de algumas palavras como “Estado Novo”, em uma clara alusão ao que não poderia ser dito nem lembrado, mesmo que o processo de censura datasse de 1944. *Andaime*, de 1932, foi inicialmente julgada como subversiva e imprópria, e, por isso foi vetada. No entanto, a companhia recorreu da decisão e,

⁷⁴ LAET, Maria *op. cit.*, p. 30.

⁷⁵ O Arquivo Miroel Silveira (AMS) é um arquivo da ECA-USP, abrigando vários processos de censura e diversas peças teatrais, que datam dos anos 1920 até 1960.

após vários processos e um novo julgamento da peça, ela acaba sendo liberada para montagem (de toda forma, a peça acabou não sendo encenada).

Dessa maneira, a autora segue discorrendo sobre como os processos de censura podiam ser diversos e ter os mais variados motivos, como a questão financeira. Podiam ser processos longos, que levavam até mesmo meses para se ter um veredito final. Laet nos lembra de que a imprensa tinha certa participação e influência sobre a maneira pela qual os processos de censura iriam desenrolar. Para a autora, a censura influenciou (e atrapalhou) a expansão do teatro enquanto arte, fazendo-o perder espaço e a possibilidade de se tornar uma expressão artística mais sólida no espaço cultural brasileiro.

O trabalho de Valmir Mendes dos Santos Júnior, intitulado *A era Vargas e o teatro: um estudo sobre peças teatrais vetadas entre 1930 e 1945 em São Paulo*⁷⁶, se debruça sobre a situação teatral no Brasil durante a ditadura varguista, abordando sobretudo as questões legais imposta pelas organizações oficiais, como o SNT e os órgãos repressores do Estado Novo. O autor teve acesso ao Arquivo Miroel Silveira e a partir das obras teatrais e dos processos de censura ali encontrados, selecionou quatro obras para a sua análise.

Santos Júnior busca compreender os motivos dos vetos. Ao fazer uma análise comparativa, ele observa que as peças *Andaime* e *Gaspar, o Serralheiro* abordam o papel da mulher na sociedade e trazem o ambiente da fábrica como cenário das experiências dos trabalhadores, com foco na luta de classes e na crítica das relações trabalhistas. Para ele, o tratamento crítico dado às questões trabalhistas nas peças foi determinante para que as duas peças fossem vetadas. Tais questionamentos destoavam da imagem de harmonia social construída pelo governo.

Getúlio Vargas teve um papel fundamental em questões relacionadas ao operário e aos direitos dos trabalhadores. Em seu governo foram implantados os primeiros direitos trabalhistas; devido a isso, a população passou a admirá-lo, sendo que até os nossos dias Vargas é lembrado como pai do trabalhador.⁷⁷

Para Santos Júnior, as peças *Defesa Passiva* e *Ladra* foram vetadas pelos seus conteúdos. Ambas abordam a questão da mulher na sociedade, as diferenças e desigualdades sociais. De certo modo, denunciavam os problemas sociais da cidade de São Paulo na década de 1940, em pleno Estado Novo.

Certamente, outras peças puderam ser encenadas. Segundo o autor, muitas peças não sofreram vetos, “porque não eram enviados para a censura. Essas peças eram encenadas em

⁷⁶ SANTOS JÚNIOR, *op. cit.*

⁷⁷ *Idem*, p. 61.

locais mais afastados, saindo do raio de ação dos censuradores. É o caso de ‘Gaspar, o Serralheiro’, que foi diversas vezes encenada, mas, quando enviado seu enredo para censura, acabou sendo vetada.”⁷⁸

Avaliamos que a escolha do historiador Santos Júnior por realizar a análise de quatro obras teatrais, resultou em análises muito sucintas. As fontes históricas apresentadas pelo autor são muito significativas, principalmente os processos de censura. Todavia, sua pesquisa limitou-se a analisar as peças através dos seus processos de censura e seus vetos.

As peças proibidas traziam temas considerados subversivos, outras, contudo, adotavam a perspectiva idealizada da época. De acordo com a historiadora Kátia Paranhos⁷⁹, havia incentivo para a produção cultural com apelo à classe trabalhista, como por exemplo o “Concurso de Romance e Teatro”, criado pelo ministro do Trabalho, Indústria e Comércio, Marcondes Filho. A ideia era a criação de uma literatura própria, uma literatura operária. Nesse artigo, Paranhos apresenta uma leitura das peças *Pedro Maneta* e *Julho, 10!*, vencedoras do concurso em 1942. Para a autora,

[...] Os textos literários, produzidos por operários em plena ditadura estadonovista, que estão em sintonia com todo o repertório governamental que propagava a harmonia entre as classes. Vale lembrar que Marcondes filho, ao se referir às leis sociais do pós-30, chama a atenção para uma “exceção” chamada Brasil.⁸⁰

Dessa forma, conseguimos perceber que o teatro também foi chamado para “propagar a harmonia entre as classes”, divulgar temas usados como uma forma de controle social, principalmente voltado à classe operária. O tom das produções destacava a importância do trabalho e convocava os trabalhadores a se afastar do “mal” comunista, o fantasma que rondava toda a política varguista.

Observamos que a historiografia sobre o teatro no governo Vargas tem privilegiado o período ditatorial para investigar a relação entre o Estado e a produção teatral e o tema da censura ao teatro, e selecionado principalmente os processos de censura aos quais as peças eram submetidas antes de serem encenadas.

Contudo, consideramos que seja preciso realizar também estudos sobre o texto teatral em seu contexto de produção, bem como a apropriação da peça em outros contextos,

⁷⁸ SANTOS JÚNIOR, *op. cit.*, p. 90.

⁷⁹ PARANHOS, Kátia Rodrigues. Engajamento às avessas: textos e representações do mundo do trabalho no “Estado Novo”. *ArtCultura*, [S. l.], v. 11, n. 19, 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11292>. Acesso em: 25 mai. 2023.

⁸⁰ *Idem*.

incluindo a recepção do público em momentos históricos distintos. Apresentamos a seguir os resultados da pesquisa situando a peça *Gaspar, o Serralheiro*, em uma sequência temporal.

2.2. A peça *Gaspar, o Serralheiro* em diferentes momentos históricos

De acordo com Antonio Candido⁸¹, para compreender a produção literária é preciso analisar a tríade que a constitui: o público, o autor e a obra. Candido afirma que a vida social influencia a estrutura de uma obra, ou seja, o período, o local e o público-alvo, vão marcar o processo de criação de uma obra e o seu impacto social.

Nas pesquisas iniciais sobre a peça, conseguimos encontrar (poucas) informações sobre a trajetória da peça em solo brasileiro. Encontramos evidências de encenações nos anos 1920, uma edição do texto teatral em 1937, o pedido de liberação e veto da peça que compõem o Prontuário nº 1424, de 1941, no auge da ditadura varguista. Com a continuidade da pesquisa, localizamos a data da primeira edição da peça em Portugal e mais algumas evidências de encenações no final do século XIX, em 1893.

Considerando esses indícios, buscamos reconstituir uma história da peça e do seu impacto no meio operário. Conforme nos lembra Candido, buscaremos compreender as relações entre a obra e seu público e a vida social em cada um desses momentos. Vamos recriar uma linha do tempo da peça *Gaspar, o Serralheiro*, visando, principalmente, situá-la historicamente nos palcos brasileiros.

2.2.1. 1877: a escrita da peça em Portugal

Dulce Simões⁸² e Beatriz Peralta García⁸³ em suas obras discorrem sobre as mudanças culturais que ocorreram em Portugal, nas décadas finais do século XIX e no início do século XX, especificamente, no teatro operário (e socialista) surgido nesse período.

⁸¹ CANDIDO, *op. cit.*, p. 17-35.

⁸² SIMÕES, Dulce. O teatro operário em Almada (1877-1947): sociabilidades e consciencialização política. In: *Anais do II Congresso Internacional de História do Movimento Operário e dos Movimentos Sociais em Portugal*, Lisboa: IHC/FCSH-UNL, 2015. Disponível em:

[https://www.academia.edu/12333219/O_teatro_oper%C3%A1rio_em_Almada_1877-](https://www.academia.edu/12333219/O_teatro_oper%C3%A1rio_em_Almada_1877-1947_Sociabilidades_e_consciencializa%C3%A7%C3%A3o_pol%C3%ADtica)

[1947_Sociabilidades_e_consciencializa%C3%A7%C3%A3o_pol%C3%ADtica](https://www.academia.edu/12333219/O_teatro_oper%C3%A1rio_em_Almada_1877-1947_Sociabilidades_e_consciencializa%C3%A7%C3%A3o_pol%C3%ADtica). Acesso em: 25 ago. 2024.

⁸³ GARCÍA, Beatriz Peralta. *La cultura obrera en Portugal: teatro y socialismo durante la Primera República* (1910-1926). Extremadura, 2009. Disponível em:

<https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/71859/La%20cultura%20obrera%20en%20Portugal.%20>

Celeste Natario, em seu artigo sobre a situação de Portugal no final do século XIX, afirma que o país não tinha ainda “os problemas ou os vícios da Revolução Industrial”, mas era ainda atrasado em relação ao resto do continente. As revoltas e movimentos sociais marcam o período, e os intelectuais se juntaram para entender a crise que assolava o país. Na literatura, procuraram mudar a maneira de entender e revolucionar a arte, como, por exemplo, a Geração de 70 ao promover uma revolução literária que mudaria a maneira de pensar.⁸⁴

A industrialização começava a fazer parte do dia a dia dos portugueses, muitos estavam deixando o campo e indo para os centros urbanos, para trabalhar na indústria que mal havia começado. Com isso, o entendimento de classe começa a ganhar força entre os trabalhadores. Nesse contexto, a arte apresenta-se como esse lugar de reflexão e luta.

Numa perspectiva diacrónica, desde finais do século XIX que o teatro de amadores ocupa um lugar importante na história do movimento operário, como projecto político e social de emancipação da classe operária. O facto da arte cénica ter a particularidade de combinar espectáculo e ensino despertou o interesse dos anarquistas, que elaboraram as bases para a criação de uma “dramaturgia operária”.⁸⁵

No Brasil, no início do século XX, a peça *Gaspar, o Serralheiro* terá grande apelo entre o público operário, além de outras peças de Baptista Machado⁸⁶. A tentativa de constituir um teatro socialista, radical, revolucionário se inicia e, parece que na falta de peças ditas socialistas, a encenação de *Gaspar, o Serralheiro* ganha espaço nos palcos operários brasileiros, já que agradava o público⁸⁷.

O embate direto entre o capitalista e o operário, representados por Pedro de Andrade e Gaspar na peça, interessava ao teatro socialista, uma vez que,

A principal finalidade dos textos dramáticos era denunciar a sociedade capitalista, acentuando a dicotomia capital-trabalho e a luta de classes, de forma a divulgar as doutrinas políticas como alternativas de transformação social. Neste sentido, as peças davam visibilidade à experiência de vida da classe operária, por meio de uma dramaturgia na qual imperava tanto o drama, como a comédia, inspiradas nas condições de vida do operariado, denunciando as desigualdades sociais, ou expressando as legítimas aspirações e valores da classe operária.⁸⁸

0Teatro%20y%20socialismo%20durante%20la%20Primera%20Repu%CC%81blica%20%281910-1926%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 2 ago. 2024.

⁸⁴ NATÁRIO, C. A Situação de Portugal na Europa no final do século XIX e início do século XX: a Geração de 70. *Revista Estudos Filosóficos UFSJ*, [S. l.], n. 1, 2017. Disponível em: <https://seer.ufsj.edu.br/estudosfilosoficos/article/view/2420>. Acesso em: 18 out. 2024.

⁸⁵ SIMÕES, *op. cit.*, p. 1.

⁸⁶ GARCÍA, *La cultura obrera en Portugal... op. cit.*, p. 51.

⁸⁷ *Idem, ibidem*, p. 240.

⁸⁸ SIMÕES, *op. cit.*, p. 4-5.

Dessa forma, a fama e o apelo de *Gaspar, o Serralheiro*, lançado em 1877, em Lisboa pela Livraria Economica de Domingos Fernandes⁸⁹, acontece pela sua temática. Isso se repete no Brasil. A peça era muito apreciada pelos operários, pela temática e também porque era fácil entendê-la e encená-la. Seu recado era dado com clareza: a necessidade da união da classe para promover concretamente mudanças sociais favoráveis aos trabalhadores. A greve é representada como a estratégia principal da classe trabalhadora para se fazer ouvir e para que tenham suas reivindicações atendidas. Como no desfecho da peça, após a greve, Gaspar e Leonel são readmitidos na fábrica.

2.2.2. 1893: a encenação de *Gaspar, o Serralheiro* no Brasil

O teatro no Brasil da última década do século XIX, especificamente em São Paulo, mantinha fortes laços com a cena artística da corte, no Rio de Janeiro. E esta, por sua vez, era diretamente influenciada pelo teatro europeu, sobretudo o francês.⁹⁰ O país praticamente começara um novo regime de governo, o republicano, enfrentando grande instabilidade política e muitas revoltas sociais. Era um país ainda muito rural, marcado pela experiência da escravidão, olhando de modo subserviente o ritmo europeu. Com uma indústria incipiente, uma classe operária começava a se formar no Brasil.

Nesse contexto, as peças teatrais portuguesas começavam a ganhar cada vez mais espaço nos palcos brasileiros. E aqui encontramos nossa peça. Em 31 de maio de 1893⁹¹, 16 anos após a sua primeira edição em Portugal, *Gaspar, o Serralheiro* era encenado pela companhia de Luís Cândido Coelho no teatro Politeama Nacional, com capacidade para três mil pessoas⁹², o que certamente contribuiu para popularizar a peça. O teatro Politeama Nacional era o terceiro da cidade de São Paulo no final do século XIX, e manteve-se em funcionamento até depois de 1902, resistindo a várias reformas. Os espetáculos ali

⁸⁹ FILIPE, José Guilherme Mora. *O gosto público que sustenta o teatro: subsídios para o estudo da vulgarização do pensamento teatral oitocentista em Portugal*. 2 v. 705 p. 2023. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/28739>. Acesso em: 2 ago. 2024, p. 264.

⁹⁰ SILVA, *op. cit.*, p. 8.

⁹¹ De acordo com Ávila, a peça *Gaspar, o Serralheiro* teria sido anunciada como espetáculo da Companhia de José de Lima Penante e Helena Balsemão no Amazonas, porém não encontramos qualquer outra informação. Ver: ÁVILA, Thais Vasconcelos Franco de Sá. *José de Lima Penante e a dramaturgia teatral no Amazonas na segunda metade do século XIX*. 97 f. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019. Disponível em: <https://ppgla.uea.edu.br/wp-content/uploads/2021/06/Jose-de-Lima-Penante-e-a-dramaturgia-teatral-no-Amazonas-na-segunda-metade-do-Seculo-XIX.pdf>. Acesso em: 11 set. 2024, p. 94.

⁹² SILVA, *op. cit.*, p. 144-145.

apresentados eram de peças portuguesas e, possivelmente, por isso, *Gaspar, o Serralheiro* fez parte das peças em cartaz do teatro.

Segundo Paulo Simões de Almeida Pina⁹³, *Gaspar, o Serralheiro* foi uma das peças editadas entre 1910 e 1929, pela livraria C. Teixeira & Cia., cujo foco principal era a literatura dramática. A encenação da peça em um grande teatro e a publicação do seu texto dramático por quase duas décadas certamente constituem importantes indícios de que *Gaspar, o Serralheiro* continuou sendo encenada durante todo esse período.

2.2.3. 1920: *Gaspar, o Serralheiro* no teatro anarquista e no teatro operário

No final do século XIX e início do século XX, com a abolição da escravidão⁹⁴, a aristocracia brasileira opta pela mão de obra estrangeira, incentivando a imigração europeia. O Brasil recebeu um número considerável de imigrantes europeus. Mas não só sua força de trabalho migra com eles, os ideais socialistas e anarquistas, presentes no repertório político e cultural da classe trabalhadora europeia, também desembarcam no Brasil.

Nesse cenário, a cultura se torna um veículo de propagação de ideias, principalmente para os imigrantes que chegavam e precisavam se situar referente a questão política do país:

Uma vez que as razões da imigração variam (há exilados políticos entre os imigrantes italianos), os membros dessas sociedades intelectualmente privilegiados se encarregam de dar assistência cultural aos recém-chegados. Além do auxílio material, preocupam-se em alfabetizar e instruir sobre as condições de trabalho que encontrarão no novo país. E nesse momento que, segundo o depoimento, o teatro entraria como meio didático para preparar os trabalhadores.⁹⁵

A prática teatral era uma atividade educativa para os imigrantes, e as exposições e ensaios, reuniam os operários e promoviam o diálogo e o debate sobre as suas ideias e anseios. Os supostos anarquistas orientavam a organização política e a sociabilidade operária. Para eles, a arte era uma atividade natural do ser humano, portanto, era uma necessidade.

⁹³ PINA, Paulo Simões de Almeida. *Uma história de Saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1929*. 2015. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16032016-140819/>. Acesso em: 4 ago. 2024.

⁹⁴ Para mais informações consultar: COSTA, Emília Viotti da. *A abolição*. 7. Ed., São Paulo: Global, 2001; COSTA, Emília Viotti da. *Da monarquia à república: momentos decisivos*. 8. ed. rev. e ampl. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2007 e SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos (Org.). *Dicionário da Escravidão e Liberdade: 50 textos críticos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

⁹⁵ VARGAS, *Teatro operário na cidade de São Paulo*, op. cit., p. 18.

Assim, o teatro era considerado uma forma de lazer, uma maneira de interpretar a arte enquanto pilar básico da vivência humana.

O teatro operário, espaço de diálogo e de comunicação de doutrinas, ideias e denúncias, também difundia e norteava modelos de feminino e masculino, os quais não apenas reproduziam os modelos sociais, como também educavam, apresentavam aos seus membros os modelos, arquétipos considerados ideais e que deveriam adotar. Construía-se um espaço de representação, descrição do cotidiano, mas para, além disso, uma perspectiva de um futuro idealizado.⁹⁶

Como as peças eram divulgadas? Como os eventos eram anunciados? Os periódicos tinham um papel fundamental.

Graças às pesquisas de Maria Thereza Vargas sobre o teatro operário em São Paulo⁹⁷, encontramos alguns indícios sobre a peça *Gaspar, o Serralheiro* em anúncios dos jornais *A Plebe* e *Alba Rossa*. Os jornais *Alba Rossa* e *A Plebe* anunciam, respectivamente nas edições do dia 1/5/1920 e 8/5/1920, na sessão de entretenimento, a encenação de *Gaspar, o Serralheiro* que aconteceria no dia 15 de maio, durante o festival organizado pelo Círculo de Estudos Sociais “A sementeira”⁹⁸. Os anúncios informam ainda que durante o festival aconteceria uma conferência sobre a questão social, uma quermesse e um baile familiar. Como se vê, esses anúncios ofereceram vários indícios sobre a relação entre os periódicos, os anarquistas e a prática teatral.

Sobre a revista *A sementeira*, pudemos perceber que as temáticas apresentadas por ela eram objeto de estudos sistemáticos. Para tanto, instituíram o Círculo de Estudos Sociais “A sementeira”, aglutinando pessoas para discutir sobre as questões trabalhistas, as relações de classe e para promover a divulgação de ideias. Como vimos, também organizaram um festival para arrecadar fundos para os dois jornais, o *Alba Rossa* e *A Plebe*, durante o qual seria encenada a peça *Gaspar, o Serralheiro*.

A Plebe foi fundada em 1917, com edição de Edgard Leuenroth e Florentino de Carvalho, tendo edições de 1917 até 1951 (com algumas suspensões entre os períodos). O jornal tornou-se rapidamente conhecido no meio operário. Os temas das notícias eram diversos, desde a questão trabalhista, passando pelo papel da mulher na sociedade e sua vertente mais forte, o anticlericalismo.

⁹⁶ MACEDO, Sabrina Meirelles; PRADO, Daniel Porciuncula Prado; GRECCO DOS SANTOS, Rita de Cássia. Teatro operário como ferramenta educativa. *Momento – Diálogos em Educação*, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 303-316, 2017. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/5872>. Acesso em: 25 jul. 2024.

⁹⁷ VARGAS, *Teatro operário na cidade de São Paulo*, op. cit.

⁹⁸ *A sementeira* foi uma revista anarquista publicada em Portugal, de 1908 a 1913, e de 1916 a 1919. É provável que como muitas outras publicações europeias anarquistas, *A sementeira* circulou no Brasil durante algum tempo.

A Plebe não se propunha apenas representar a “voz do operariado paulista”. Seu intento era maior: ser “eco” dos “protestos e do conchamar ameaçador desta plebe imensa”. E de norte a sul, A Plebe queria representar todos os trabalhadores brasileiros “na luta contra o Estado, a Igreja e o militarismo”.⁹⁹

Alba Rossa também foi um jornal famoso no meio operário. Era escrito em italiano, exatamente para que os operários italianos tivessem também acesso ao que se passava e ficassem informados sobre os assuntos do momento.

Os periódicos *A Plebe* e *Alba Rossa* eram responsáveis por divulgar as ideias anarquistas entre os operários, inclusive os anúncios dos espetáculos teatrais.

O interesse pela peça *Gaspar, o Serralheiro* parece que estava diretamente relacionado ao seu conteúdo, à mensagem que Baptista Machado conseguia comunicar para um público operário.

Mas, a despeito da mensagem e da popularidade da peça, Francisco Foot Hardman nos lembra que *Gaspar, o Serralheiro* foi motivo de “tensão entre certa tendência do gosto popular e os ideias da dramaturgia anarco-sindical”¹⁰⁰. De acordo com Hardman, apesar da sua fama entre o meio operário, a peça representava o “maniqueísmo romântico” e, Neno Vasco, no prefácio de *O infanticídio* (1907), de Motta Assunção, afirma que, apesar do “arrepiar os cabelos” que a peça dava ao espectador, Motta havia desaconselhado sua exibição pelo seu simplismo, porque os espectadores estariam ainda dominados pelo que ele chama de “concepção de Deus e o Diabo”. Hardman afirma que, essa discussão sobre a peça representa a tensão daquele momento entre “a consciência da liderança e o desejo espontâneo das massas (já diluído no ‘popular’)”.¹⁰¹ Assim, apesar de famosa entre os operários e anarquistas, a peça era lida como “folhetinesca”.¹⁰²

Mas, apesar das críticas feitas pelas lideranças anarquistas do movimento sindical, *Gaspar, o Serralheiro* continuou muito famosa no teatro operário.¹⁰³ Ficou anos em cartaz,

⁹⁹ GONÇALVES, Ody Furtado. Trajetória e Ação Educativa do Jornal A Plebe (1917-1927). *Quaestio – Revista de Estudos em Educação*, Sorocaba, v. 6, n. 2, 2009, p. 2. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/24>. Acesso em: 1 ago. 2024.

¹⁰⁰ HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria nem patrão: vida operária e cultura anarquista no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67.

¹⁰¹ *Idem*, p. 93.

¹⁰² FIGARO, Roseli (coord.). *Na cena paulista, o teatro amador*. Um circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo (1927-1945). São Paulo: Ícone/Fapesp, 2008.

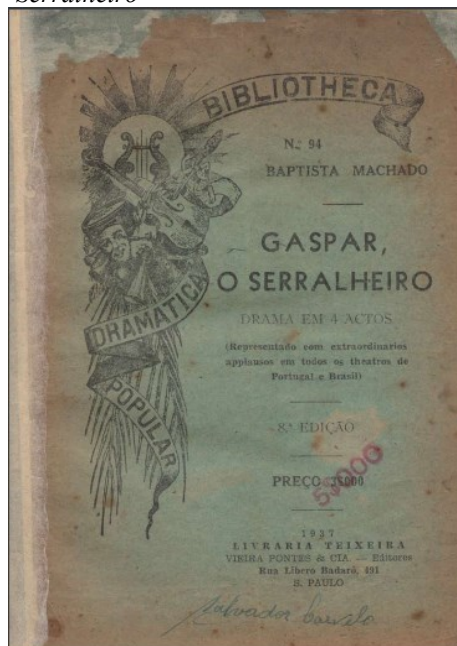
¹⁰³ Por isso, é necessário que consigamos separar o teatro anarquista do teatro operário. Os dois possuem um início comum, a interpretação da prática teatral como espaço de luta, o uso dos sindicatos como momento de socialização, mas, conforme o anarquismo vai se radicalizando, os dois tipos de teatro também se separam. O teatro anarquista buscava peças e obras radicais, com críticas diretas, então *Gaspar* já não servia mais, e os anarquistas começam a escrever suas próprias peças, como *O infanticídio*, de Neno Vasco. O teatro operário, que ainda era um local de luta, mas principalmente de socialização, continuava com suas peças, e *Gaspar* não perde seu apelo, visto sua presença até 1941, quando a peça foi censurada pelo Estado Novo.

visto que desde os anos 1910, aparentemente, a peça já percorria o teatro amador. Entre idas e vindas, ganhou o gosto popular. Mas o que explica o sucesso da peça? Além da sua linguagem fácil, o plano de fundo dialogava com as temáticas importantes para o momento político do qual faziam parte: as greves, a consciência do trabalhador a respeito da desigualdade e dos privilégios do patrão, o papel submisso da mulher, entre outras. Tais questões eram amplamente debatidas nos sindicatos e apareciam de forma simples e direta no enredo da peça. O trabalhador se identificava com os operários da peça.

2.2.4. 1937: o golpe de estado e a oitava edição da peça

Em 1937 uma nova edição de *Gaspar, o Serralheiro* é publicada; uma oitava edição, feita pela Livraria Teixeira, uma livraria fundada por dois irmãos portugueses. A publicação faz parte da coleção teatral “Bibliotheca dramatica Popular”¹⁰⁴. A peça *Gaspar, o Serralheiro*, refere-se ao número 94 da série. Podemos observar na capa digitalizada do livro a atualização do seu valor, de 3\$000 para 5\$000, indicando um expressivo aumento de preço.

Figura 3 – Imagem digitalizada da capa da oitava edição de *Gaspar, o Serralheiro*



Autor desconhecido. Capa da peça *Gaspar, o Serralheiro*, 1937. Disponível em:

¹⁰⁴ PINA, *op. cit.*

<http://mls.bireme.br/f/bdpb/bdp094sb.pdf>

Avaliamos que o que justificaria uma nova edição da peça de Baptista Machado, fosse a demanda pela obra e o interesse por encená-la. Naquele momento, a peça circulava entre os trabalhadores? O que acontecia no Brasil em 1937, data dessa publicação?

Vargas dissolvia o Congresso, cancelava as eleições, declarava estado de sítio e iniciava um dos momentos mais sombrios da história brasileira: o Estado Novo. No dia 10 de novembro de 1937, pelo rádio, Getúlio Dornelles Vargas anunciava que uma nova Constituição estava sendo elaborada, que o Congresso seria fechado, e ele se tornaria o único líder da nação. Após esse pronunciamento, Vargas sai para um jantar com o embaixador argentino. A tranquilidade de Vargas revelava que não haveria resistência. Seus principais opositores já estavam presos e, os que não estavam presos, estavam com medo e tinham pedido asilo político.¹⁰⁵ Assim, iniciava-se o Estado Novo.

A historiadora Maria Celina D'Araújo, lembra que,

O “novo” aqui representava o ideal político de encontrar uma “via” que se afastasse tanto capitalismo Liberal quanto do comunismo, duas doutrinas políticas que, desde meados do século XIX e mais intensamente a partir da Revolução Soviética competiu entre si no sentido de oferecer uma nova alternativa política e econômica para o mundo. Havia em ambas a ambição de corrigir os problemas do capitalismo: desigualdade social, crise, insegurança econômica de classes e de interesses.¹⁰⁶

O discurso de Vargas é o da mudança, o Brasil deveria tornar-se um país avançado. Para isso os trabalhadores tinham um papel especial. Segundo D'Araújo, o discurso varguista enfatiza as políticas públicas voltadas aos trabalhadores como algo totalmente novo, mas a historiadora esclarece o que era de fato novo.

A política social do Estado Novo é, na verdade, a continuação de um projeto de intervenção social que se iniciara em 1930, quando o Departamento Nacional do Trabalho, criado em 1926, foi transformado no Ministério da Indústria e do Comércio. A propaganda oficial do regime privilegiou essa prática e eficazmente produziu a visão de que antes de Getúlio não havia direitos sociais no Brasil. De fato, o que é novo na política social de Vargas não é a atenção ao trabalhador, mas a forma e a intensidade com que isso foi feito, ou seja, através do controle direto e do enquadramento dos sindicatos pelo governo.¹⁰⁷

Assim, a movimentação de Vargas frente ao governo já era baseada nessa aproximação com os trabalhadores, desde 1930. Nesse momento, os trabalhadores viam em

¹⁰⁵ D'ARAÚJO, Maria Celina. *A era Vargas*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1997.

¹⁰⁶ *Idem*. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 8.

¹⁰⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 53.

Getúlio Vargas alguém que poderia ajudá-los. Mas é importante ressaltarmos uma questão, já apresentada por Jorge Ferreira¹⁰⁸. Para Ferreira, os trabalhadores compreendiam o papel de Vargas, e se apropriavam desse discurso, do “pai dos pobres”, para conseguirem apoio. Enviavam cartas ao governo com pedidos de emprego, por exemplo, e nas suas solicitações, usavam os lemas defendidos pelo governo sobre a família e as boas condições de vida a que tinham direito.

Atualmente, a história cultural nega que a classe dominante tivesse monopólio sobre a produção cultural e as ideais, defendendo que pessoas comuns também produziram sua cultura, que é o que estamos aqui tentando apresentar neste trabalho.

Nesse sentido, quando pensamos na relação dos trabalhadores com a arte, temos evidências disso, como as reuniões dos grupos de trabalhadores para discutir questões de interesse da sua classe, para se divertirem e se educarem politicamente com o teatro: de trabalhadores para trabalhadores!

Em 1937, as questões que a peça apresentava provavelmente tiveram um apelo ainda maior entre os trabalhadores. Talvez, os trabalhadores tenham enxergado através da personagem Gaspar a falácia de que o patrão poderia ser amigo do operário. Quando Pedro agiu conforme o interesse da sua classe, a capitalista, não hesitou em tratar Gaspar como um mero operário. Isso, talvez fosse muito parecido com o que o presidente queria fazê-los acreditar: que era um amigo íntimo dos milhares de trabalhadores brasileiros.

Nesse sentido, a peça que, certamente, ainda estava presente nas reuniões sindicais, pode ter sido útil para que os trabalhadores se mantivessem atentos sobre as diferenças de classes e de seus interesses.

2.2.5. 1941: os órgãos repressores e a censura da peça

Em 1941 temos uma nova evidência: a censura feita à peça. Mas, antes de entendermos essa proibição, precisamos entender um pouco sobre os órgãos repressores do Estado Novo, e alguns aspectos da relação entre o governo e o teatro.

¹⁰⁸ FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular 1930-1945*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)¹⁰⁹ surgiu a partir de um decreto-lei em vinte e sete de dezembro de mil novecentos e trinta e nove. Sua função consistia em propagar os ideais do governo, principalmente a figura pública de Getúlio Vargas. Além disso, o DIP tinha era responsável pela censura, atuando sobre toda a produção cultural. Para Maria Celina D'Araujo,

A imprensa deveria ter a função pública de apoiar o governo e auxiliar no projeto nacional, e quem assim não agisse poderia ser punido inclusive com a desapropriação de seus bens. [...] A censura foi uma importante faceta do regime. O DIP não só preparava o material de propaganda do governo como controlava com censores todas as matérias da imprensa escrita e falada. As concessões de rádio eram rigorosamente controladas por esse órgão, e 60% das matérias dos noticiários eram fornecidas pela Agência Nacional.¹¹⁰

Apesar da forte censura aos jornais, revistas e rádios, outros meios de propagação de ideias e cultura, como o cinema e o teatro, também foram vítimas da censura do DIP. Aliás, naquele momento, a cultura se transforma em um negócio oficial do governo, sendo institucionalizada. Diversos intelectuais e artistas, com vínculos políticos diferentes, e comprometidos com a ideologia oficial assumem cargos dentro do governo. Nesse período houve grandes interferências nas etapas de produção dos trabalhos intelectuais e artísticos.

Apesar da atuação do DIP na produção teatral, censurando e banindo peças, nesse momento, como foi apontado por Camargo, o teatro obteve alguns investimentos e recebeu apoio do governo para o seu desenvolvimento, como a criação do SNT. A atuação do SNT foi fundamental para a produção teatral do período, contribuindo para o financiamento e a divulgação teatral no país. Porém, para Camargo, a censura impediu maior desenvolvimento do teatro brasileiro, fazendo com que muitas das suas possibilidades e avanços não ocorressem.¹¹¹

Como funcionavam esses processos de censura? Primeiro, a peça chegava ao DIP no momento que ela tivesse a possibilidade de ser encenada. Os censores liam e analisavam o texto da peça, quando resolviam se ela seria vetada ou liberada com alterações. Para melhor entendermos esse processo, Maria Aparecida Laet nos explica o passo a passo:

O processo burocrático da censura prévia ao teatro se iniciava [...] pela apresentação de um requerimento à DDP [Divisão de Diversões Públicas], junto com duas cópias da obra teatral. O serviço de censura distribuía os processos, o censor lia sozinho, avaliando a peça e, depois disso, elas tinham sua apresentação ao público liberada integral ou parcialmente, ou proibida.

¹⁰⁹ O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) era subordinado diretamente à presidência, possuindo uma atuação nacional, e contava com os departamentos estaduais, os Deips. Dessa forma, era possível ter um controle muito mais específico, amplo e forte sobre a vida cultural do país.

¹¹⁰ D'ARAUJO, *O Estado Novo*, op. cit., p. 38-39.

¹¹¹ CAMARGO, op. cit.

Ao longo da avaliação, o censor fazia anotações no corpo do texto. Por vezes, as indicações de liberação parcial ou de proibição, feitas a partir da avaliação do texto, poderiam ser alteradas tendo em vista o que acontecesse ao longo do ensaio geral. Dessa forma, podemos descrever os trâmites da censura pelas seguintes etapas: A. Entrega, na Divisão de Diversões Públicas, de requerimento solicitando o registro/censura da peça a ser apresentada. Esse documento deveria vir acompanhado de comprovantes de pagamento de impostos e duas cópias do texto a ser representado; B. Distribuição das peças entre os censores; C. Avaliação (censura) da peça escrita pelo censor; D. Em caso de vetos ou cortes, (possível) solicitação de revisão da censura; E. Revisão da censura; F. No caso da liberação, emissão de certificado de censura e devolução de uma cópia da peça ao requerente; em caso de proibição, necessidade de aprovação do Diretor da DDP e comunicado sobre a decisão da censura; G. Arquivamento.¹¹²

Assim, o processo de censura, além de rigoroso, também era muito longo, podendo levar meses até se chegar a uma resolução final, e ainda era possível pedir revisão do veredito, o que adiava ainda mais a conclusão do processo.

A peça *Gaspar, o Serralheiro* foi proibida em primeiro de julho de 1941. Segundo Santos Júnior, foram encontradas poucas evidências sobre a censura feita à peça.

Sobre essa peça existem poucas documentações disponíveis no Arquivo Miroel Silveira, entre elas um pedido de liberação de censura datado de 24 de junho de 1941, de autoria do Sr. Octavio Belmonte, do Circo Alcibiades. O pedido foi negado e a peça, proibida, já que foi considerada “importuna a sua representação”. O censor responsável por esse parecer foi o Sr. Antônio Romão de Souza Campos¹², e a censura foi endossada pelo Sr. Ariovaldo Teles Menezes, diretor da Divisão de Censura de Diversões Públicas, que finaliza o documento solicitando que “suste-se a apresentação”.¹¹³

Figura 4 – Capa censurada da peça portuguesa *Gaspar, o Serralheiro*



Autor desconhecido. Peça, 1937. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/12715>

¹¹² LAET, *op. cit.*, p. 68.

¹¹³ SANTOS JÚNIOR, *op. cit.*

Como já foi demonstrado em diferentes pontos deste trabalho, temos várias pistas das encenações de *Gaspar, o Serralheiro* e da fama alcançada entre os trabalhadores, porém não são tão substanciais. Na avaliação de Santos Júnior¹¹⁴, até as informações sobre a proibição da peça são escassas. Todavia, podemos afirmar a partir das evidências em relação a censura que sim, *Gaspar, o Serralheiro* foi uma das peças vetadas, sendo sua encenação proibida em São Paulo.

Mas aqui, temos uma questão curiosa: por que *Gaspar, o Serralheiro* teria sido banida, se a peça trata do mundo do trabalho, da amizade entre camaradas e apresenta um desfecho cujo conflito entre trabalho e capital é pacificado? Embora a peça traga o mundo do trabalho para o centro, o que parece ir ao encontro do discurso estado novista, o modo de abordagem da temática não era o esperado. Na peça, temos críticas diretas ao capitalismo, e conhecemos o “medo” de Vargas em relação ao comunismo, vide o Plano Cohen¹¹⁵ e o golpe de Estado em 1937. Criticar o capitalismo ou “ensinar” os métodos de organização política da classe trabalhadora, como Baptista Machado parece fazer no seu drama cômico, certamente, não seriam permitidos pelo departamento de censura.

¹¹⁴ SANTOS JÚNIOR, *op. cit.*

¹¹⁵ O Plano Cohen foi, resumidamente, um documento falso forjado pelo Governo Vargas. Nele afirmava-se que um levante comunista que tomaria o país estava sendo arquitetado, a ideia era instaurar pânico na população e, dessa forma justificar a instauração da ditadura estado novista como forma proteção dos reais interesses do país e para salvar o Brasil da, suposta, ameaça comunista. Para mais informações, consultar: MEZZAROBÀ, Orides. Plano Cohen: a consolidação do anticomunismo no Brasil. *Revista Sequência*, n. 24, p. 92-101, set. 1992.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa realizou um estudo histórico da peça teatral *Gaspar, o Serralheiro*, escrita pelo dramaturgo português António Pedro Baptista Machado, possivelmente em 1877. Tivemos acesso ao texto através da sua publicação lançada no Brasil em 1937 pela Livraria Teixeira. A censura feita à peça em 1941 (Prontuário n. 1424: pedido de liberação e parecer), durante o Estado Novo varguista também constituiu nosso *corpus documental*, o que permitiu formular questões sobre as relações entre o teatro e o movimento operário brasileiro dessa época.

Gaspar, o Serralheiro foi encenada no Brasil no final do século XIX e depois no século XX, no contexto do movimento anarquista em São Paulo e durante o Estado Novo, quando foi proibida. Ao acompanharmos esse percurso, encontramos indícios da sua permanência no repertório do teatro operário brasileiro. Assim, constatamos que a peça participou ativamente das práticas teatrais operárias com função de divertimento, socialização e promoção da formação política dos operários.

Durante a investigação foram formuladas hipóteses sobre o sucesso da peça no circuito cultural operário. Uma delas diz respeito à identificação do público com a temática e a forma da peça, o que parece justificar sua permanência por quase 60 anos no repertório dos sindicatos, associações culturais e outros espaços, voltados especialmente ao público operário.

Esses aspectos puderam ser percebidos ainda na década de 1930, quando analisamos a censura feita à peça em 1941 pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), órgão censório do estado novista. Aqui, o teatro também tinha um papel subversivo e, apesar de *Gaspar, o Serralheiro* dialogar, aparentemente, com a ideologia do governo — visto que seu tema principal era o operariado e de que nesse momento a propaganda varguista baseava-se na exaltação do trabalho e da classe operária —, a agência coletiva e ativa dos operários em prol de uma reivindicação justa no palco não agradou o governo.

Esse estudo não encerra a necessidade de pesquisas sobre o teatro operário. Percebemos que o teatro operário do início do século XX, muitas vezes, se confunde com o teatro anarquista. Parece-nos que, embora tenham partido de um lugar comum, possuem suas singularidades, são diferentes.

Além da dimensão lúdica e estética, o fazer teatral dos anarquistas visava a formação política, demonstrando que a resistência se fazia também no âmbito das práticas culturais. Assim, avaliamos que estudos mais específicos sobre o teatro anarquista ajudariam a conhecer melhor essa experiência.

Também percebemos que o teatro operário desenvolvido pelos operários carecem de mais pesquisa. As fontes históricas nem sempre são adequadas ou suficientes, mas as dificuldades, também enfrentadas por nós durante essa pesquisa, podem ser superadas. Muitas peças podem ser exploradas e estudadas — várias estão disponíveis em arquivos digitais. Os trabalhos que já fizeram o mapeamento do teatro operário, como o próprio trabalho de Maria Thereza Vargas, podem contribuir para o desenvolvimento de pesquisas mais específicas sobre as práticas teatrais dos trabalhadores.

REFERÊNCIAS

Fontes de pesquisa

a) Texto teatral

MACHADO, Baptista. *Gaspar, o Serralheiro*. 8. ed. São Paulo: Livraria Teixeira, 1937. Disponível em: http://bjks-opac.museus.gov.br/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=96654&shelfbrowse_itemnumber=31807. Acesso em: 20 jul. 2024.

b) Parecer de censura

Prontuário, Pedido de liberação de censura e Parecer. Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – São Paulo, p. 301-343 *apud* SANTOS JÚNIOR, Valmir Mendes dos. *A era Vargas e o teatro: um estudo sobre peças teatrais vetadas entre 1930 e 1945 em São Paulo*. 2011. 483 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12715>. Acesso em: 25 out. 2024.

c) Jornais

DO CÍRCULO DE ESTUDOS SOCIAIS “A SEMENTEIRA”. *A Plebe*, São Paulo, mai. 1920. p. 2. Disponível em: <https://bibdig.biblioteca.unesp.br/server/api/core/bitstreams/b5a8e675-33be-4f0c-8f91-994e90f3ea02/content>. Acesso em: 25 jul. 2024.

DO CÍRCULO DE ESTUDOS SOCIAIS “A SEMENTEIRA”. *Alba Rossa*, São Paulo, 08 mai. 1920. p. 2. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Yt3HCONhtRDrZ95UOD0bB2MHbrw4UyDO/view?usp=sharing>. Acesso em: 25 jul. 2024.

FESTIVAL SOCIAL. *Alba Rossa*, São Paulo, 10 mai. 1920. p. 3. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/145>. Acesso em: 1 ago. 2024.

PELOTENSES... *A Voz do Trabalhador*, Rio de Janeiro, 01 dez. 1914. p. 3. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1M_V8XkNmtz3l71yRuaBy_csV3ZOWOrIc. Acesso em: 29 jul. 2024.

PELOTENSES... *A Voz do Trabalhador*, Rio de Janeiro, 01 fev. 1915, p. 2. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1pAtit1KrwmL-D-Z6fV3ZgIrZVFTX8teA/view?usp=sharing>. Acesso em: 1 ago. 2024.

d) Livros, periódicos, teses e dissertações

BENEVIDES, Bruno Corrêa de Sá. O antifascismo na imprensa anarquista durante a primeira república – A Plebe e Alba Rossa (c.1919-c.1922). *Aedos: Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS*, Porto Alegre, v. 8, ed. 19, p. 277-296, dez. 2016. Disponível em: https://www.anarquista.net/wp-content/uploads/2022/07/O_antifascismo_na_imprensa_anarquista_du.pdf. Acesso em: 28 jul. 2024.

CAMARGO, Angélica Ricci. *A política dos palcos: teatro no primeiro governo Vargas (1930-1945)*. Editora FGV, 2013.

CHALMERS, Vera Maria. Boca de cena (um estudo sobre o teatro libertário, 1895-1937). *Cadernos AEL*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 105-118, 1992. Disponível em: <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/acl/issue/view/191/32>. Acesso em: 28 jul. 2024.

GARCÍA, Beatriz Peralta. *La cultura obrera en Portugal: teatro y socialismo durante la Primera República (1910-1926)*. Extremadura, 2009. Disponível em: <https://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/71859/La%20cultura%20obrero%20en%20Portugal.%20Teatro%20y%20socialismo%20durante%20la%20Primera%20Repu%C%81blica%20%281910-1926%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 2 ago. 2024

HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria nem patrão: vida operária e cultura anarquista no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LAET, Maria Aparecida. *Arquivo Miroel Silveira: uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro sob o prisma do gerenciamento de informações*. 2007. 138 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Departamento de Comunicações e Artes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MACEDO, Sabrina Meirelles; PRADO, Daniel Porciuncula Prado; GRECCO DOS SANTOS, Rita de Cássia. Teatro operário como ferramenta educativa. *Momento – Diálogos em Educação*, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 303-316, 2017. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/momento/article/view/5872>. Acesso em: 25 jul. 2024.

PINA, Paulo Simões de Almeida. *Uma história de Saltimbancos: os irmãos Teixeira, o comércio e a edição de livros em São Paulo, entre 1876 e 1929*. 2015. 271 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-16032016-140819/>. Acesso em: 4 ago. 2024.

RICCI, Angélica. *O Teatro no governo Vargas*. [S. l.], 22 jan. 2022. Disponível em: <https://querepublicaessa.an.gov.br/index.php/que-republica-e-essa/assuntos/temas/357-o-teatro-no-governo-vargas>. Acesso em: 22 out. 2024.

SANTOS JÚNIOR, Valmir Mendes dos. *A era Vargas e o teatro: um estudo sobre peças teatrais vetadas entre 1930 e 1945 em São Paulo*. 2011. 483 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12715>. Acesso em: 25 out. 2024.

SILVA, Edson Santos. *A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898*. 2008. 303 f. Tese (Doutorado) – Curso de Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.2009.tde-05022010-131410>. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-05022010-131410/pt-br.php>. Acesso em: 25 ago. 2024.

SIMÕES, Dulce. O teatro operário em Almada (1877-1947): sociabilidades e consciencialização política. In: *Anais do II Congresso Internacional de História do Movimento Operário e dos Movimentos Sociais em Portugal*, Lisboa: IHC/FCSH-UNL, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/12333219/O_teatro_oper%C3%A1rio_em_Almada_1877-1947_Sociabilidades_e_consciencializa%C3%A7%C3%A3o_pol%C3%ADtica. Acesso em: 25 ago. 2024.

SOUSA BASTOS, Antonio. *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1898. Disponível em: <http://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25992>. Acesso em: 27 ago. 2024.

VARGAS, Maria Thereza. *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura do Município de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento de Informação e Documentação Artísticas, Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, 1980. Disponível em: <https://aguacero.libertar.org/wp-content/uploads/2020/04/teatro-oper%C3%A1rio-sp-Maria-Thereza.pdf>. Acesso em: 25 ago. 2024.

Bibliografia

ARISTÓTELES. *Poética*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ÁVILA, Thais Vasconcelos Franco de Sá. *José de Lima Penante e a dramaturgia teatral no Amazonas na segunda metade do século XIX*. 2019. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2019. Disponível em: <https://ppgla.uea.edu.br/wp-content/uploads/2021/06/Jose-de-Lima-Penante-e-a-dramaturgia-teatral-no-Amazonas-na-segunda-metade-do-Seculo-XIX.pdf>. Acesso em: 11 set. 2024.

BRANDÃO, Tania. Ora, direis ouvir estrelas: historiografia e história do teatro brasileiro. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, p. 199-217, 2001. Disponível em: <https://revistas.usp.br/salapreta/article/view/57025>. Acesso em: 11 set. 2024.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000, p. 17-35.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. p. 23-104.

D'ARAUJO, Maria Celina. *A era Vargas*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Polêmica)

D'ARAUJO, Maria Celina. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. (Descobrindo o Brasil)

FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social*. São Paulo-Rio de Janeiro: Difel, 1976.

FERREIRA, Jorge. *Trabalhadores do Brasil: o imaginário popular 1930-1945*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

FIGARO, Roseli (coord.). *Na cena paulista, o teatro amador*. Um circuito alternativo e popular de cultura na cidade de São Paulo (1927-1945). São Paulo: Ícone/Fapesp, 2008.

FILIPE, José Guilherme Mora. *O gosto público que sustenta o teatro: subsídios para o estudo da vulgarização do pensamento teatral oitocentista em Portugal*. 2 v. 2023. 705 f. Tese (Doutorado em Estudos Artísticos – Estudos de Teatro) – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/28739>. Acesso em: 2 ago. 2024.

GARCÍA, Beatriz Peralta. Los orígenes del teatro socialista en Portugal: *O Capital* (1895), de Ernesto da Silva. *História. Revista da FLUP*, IV série, v. 7, n. 2, p. 216-236, 2017. DOI: 10.21747/0871164X/hist7_2oe4. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/4539/4254>. Acesso em: 2 ago. 2024.

GARCIA, Miliandre. *A censura de costumes no Brasil: da institucionalização da censura teatral no século XIX à extinção da censura da Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional, 2009. 77 p. Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/sites/default/files/documentos/producao/pesquisa/censura-costumes-brasil-institucionalizacao-censura-teatral//miliandregarcia.pdf>. Acesso em: 1 ago. 2024.

GONÇALVES, Ody Furtado. Trajetória e Ação Educativa do Jornal A Plebe (1917-1927). *Quaestio – Revista de Estudos em Educação*, Sorocaba, v. 6, n. 2, 2009, p. 2. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/24>. Acesso em: 1 ago. 2024.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 161.

MAZOTI, Patrícia Aurora Corrêa. Sobre a teoria dos gêneros dramáticos: drama burguês e drama novo. *A Palo Seco – Escritos de Filosofia e Literatura*, São Cristóvão, ano 8, n. 8, p. 6-16, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/apaloseco/article/view/6314>. Acesso em: 3 ago. 2024.

NATÁRIO, C. A Situação de Portugal na Europa no final do século XIX e início do século XX: a Geração de 70. *Revista Estudos Filosóficos UFSJ*, [S. l.], n. 1, 2017. Disponível em: <https://seer.ufsj.edu.br/estudosfilosoficos/article/view/2420>. Acesso em: 18 out. 2024.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Europa, 1997.

OLIVEIRA, Livia Sudare de. *Nos tempos do Gegê: a modernidade e as ambiguidades do governo Vargas transbordam na cena revesteira*. 2013. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Engajamento às avessas: textos e representações do mundo do trabalho no “Estado Novo”. *ArtCultura*, [S. l.], v. 11, n. 19, 2010. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11292>. Acesso em: 25 mai. 2023.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. História & teatro, teatro & história: uma relação tão delicada. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S. l.], v. 26, n. 2, p. 17-205, 2017. DOI: <https://doi.org/10.17851/2358-9787.26.2.187-205>. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/28374. Acesso em: 23 mar. 2023.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 7, n. 11, p. 101-115, jul.-dez. 2005. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1391>. Acesso em: 23 mar. 2023.

PATRIOTA, Rosangela. A escrita da história do teatro no Brasil: questões temáticas e aspectos metodológicos. *História (São Paulo)*, São Paulo, v. 24, n. 2, p. 79-110, 2005. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=221014793004>. Acesso em: 11 set. 2024.

PATRIOTA, Rosangela. História e historiografia do teatro brasileiro da década de 1970: temas e interpretações. *Baleia na rede*, Marília, v. 1, n. 9, p. 69-91, 2012. 10.36311/1808-8473.2012.v1n9.2836.

PATRIOTA, Rosangela. O teatro como objeto da pesquisa historiográfica. In: *Anais do XVI Simpósio da Associação Nacional dos Professores de História: História em debate problemas, temas e perspectivas*. Rio de Janeiro: CNPq/InFour, p. 229-234, jul. 1991.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de A. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, 81-101.

ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 15-19.

STRONGREN, Fernando Figueiredo; MACHADO, Liliane Maria Macedo. Informar para mobilizar: o caso do jornal anarquista A Plebe. *Revista Extraprensa*, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 27-49, 2018. DOI: 10.11606/extraprensa2018.139763. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/139763> Acesso em: 1 ago. 2024.

VARGAS, Maria Thereza. O Teatro Filodramático, Operário e Anarquista. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012.

VENEZIANO, Neyde. O teatro de revista. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do teatro brasileiro*. Volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012.

ANEXO 1 – MAPEAMENTO DO TEXTO TEATRAL

Gaspar, o Serralheiro, de António Pedro Baptista Machado

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
I	O plano de fundo da cena é um escritório, com balcão, uma secretária, estante de livros e impressora. Personagens: Diogo, Matheus, José, Leonel	Diogo e Matheus conversam sobre o difícil trabalho na fábrica; Diogo reclama dos funcionários, quando é interrompido por D. José, querendo entender melhor sobre a atuação e lucro da fábrica; D. José fica sozinho em cena repassando o plano de ficar com a filha de Pedro; D. José encontra-se com Leonel, tirando informações sobre a Fábrica com ele e solicitando, com uma recompensa em dinheiro, que uma carta seja entregue a Adelina; Leonel sozinho em cena, reflete como aceitou a missão de entregar a carta, barbarizando como Adelina é uma burguesa e deixaria de olhar para ele, um relés operário, facilmente.	<u>Matheus:</u> Fará ao Sr. Diogo muito bem; não basta o salario ser pequeno e o trabalho ser enorme, quanto mais o maldito do carvão vir ralar-nos a existencia; todo elle é espirros! <u>Diogo:</u> [...] Desconheço os operarios! ... Todos elles se têm tornado exigentes, resmungões, e isto há apenas três ou quatro mezes! O salario é pouco, o trabalho é grande, o material não presta, a officina é doentia... que diabo de molestia atacaria a fabrica? Emfim, o que fôr soar! <u>Diogo:</u> Ah! o patrão... esse está em outros casos. Assiste aos balanços e recebe annualmente... <u>D. José:</u> Quanto? <u>D. José:</u> [...] A filha de Pedro de Andrade é na verdade muitissimo galante, e se a fortuna o pae for realmente a que supponho, não duvidarei ligar o meu nome distincto e ennobrecido por uzido antepassados no da fila d'um ferreiro, apenas ennegrecido pelo fumo das forjas e do carvão mineral! Leonel: [...] ... Pois esta mulher que eu julgava um anjo, esse anjo que eu na terra adorava, com os do ceo podem adorar a Deus, Adelina. emfim, seria capaz de comunicar semelhante indignidade? Ah, filha de burgueses como eu, os braços

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
			do fidalgo fascinaram-te! A classe operária de que descendes já não é suficiente para o teu orgulho mulher!... Ella!... Coragem, Leonel!...
II	O roteiro não especifica o cenário. É provável que a cena aconteça na casa de Adelina. Personagens: Adelina, Leonel, Pedro, Gaspar.	Leonel se dirige para entregar uma carta a Adelina; Adelina nega que autorizou qualquer gorjeto; Leonel confirma que não ama Adelina e comunica que irá deixar a fábrica; Adelina pede para Leonel esperar, e diz que não conhece o homem que envia a carta; Leonel diz que irá então o matar, no que Adelina o repreende; Adelina confessa seu amor por Leonel, seu pai a ouve, demitindo Leonel pelo ultraje; Gaspar chega para defender o filho, e acaba sendo despedido. Argumentando com Pedro o quanto é errado e como o dono da fábrica está equivocado ao demitir um amigo de longa data, ainda mais pelo amor de Adelina por Leonel. Gaspar ainda confirma como Pedro não achou ruim quando o possível interesse de um Dom em sua filha, alegando que a demissão de Leonel advém dele ser um simples operário, não digno do amor de Adelina.	<u>Leonel</u>: Nada indague... estou incumbido de lhe entregar uma carta. Adelina: Uma carta... para mim? <u>Leonel</u>: Obrigado, Adelina! Confesso que suspeitei de ti; que uma tempestade me apirou no coração e que imaginei que tu tinhas trocado a mão calosa mas honrada d operario, por outra mão, embora delicada, mas cuja luca talvez encubra manchas iindeleveis!... Perdoas-me, não é assim, Adelina?... <u>Pedro</u>: DSr. Leonel, d'hoje em diante está despedido da minha fabrica! <u>Gaspar</u>: Despediste meu filho? Porquê?! [...] Tratante! meu filho tratante! Mentas, mentas Pedro! [...] Mentas, repito!... Mentas, como um vilão que és!... Pedro: Sr. Gaspar, d'hoje em diante, deixou de ser o contra-mestre da minha fabrica... sáia!... <u>Gaspar</u>: Pedante, sim!... porque te deixas embriagar com o fumo d'uma aristocracia que vem especular com o teu dinheiro, sem te lembrares que esse dinheiro foi alcançado pelo fumo do carvão de pedra sahia a rôlos pelas chaminés da tua fabrica! Pedante, porque no trabalho tens vivido e queres agora deixar a blusa que symbolisa o progresso, luz, a Nova Idéa, pelos braços e

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
			pergaminhos representantes da velha raça, que sempre foi a nossa inimiga carnicada, o camartello que sempre quiz destruir as azas desse progresso, o tufão que sempre desejou apagar essa luz, os preconceitos que sempre intentaram esmagar essa nova idéa, que os assombra como a faísca electrica póde assombrar o viandante no meio da encruzilhada! Pedante, mil vezes pedante!
III	A cena acontece na fábrica, com bigornas e forjas sendo usadas pelos operários. Eles cantam e conversam enquanto trabalham. A segunda parte ocorre ainda na Fábrica. Conversa entre D. José e Pedro. Personagens: Matheus, Pinoia, Antonio, Francisco, D. José, Pedro.	Os operários cantam enquanto trabalham, quando Matheus, incluso na cantoria, adverte para continuarem a trabalhar enquanto o mestre Gaspar não chega; Pinoia solicita sair mais cedo, sendo zombado pelos colegas pelo motivo: ensaiar para uma peça; Matheus pergunta se algum deles viu Gaspar ou Leonel, recebendo uma negativa de todos; Pinoia estava ensaiando quando D. José aparece perguntando por Pedro de Andrade; D. Jose fala sozinho sobre o que a ferraria o proporcionaria e como ele quer casar com a Adelina; D. Jose encontra com Pedro ressaltando a beleza e grandiosidade da fábrica. Pedro resalta como as fábricas no Novo Mundo são muito maiores, muito mais produtivas, ao mesmo tempo, ele critica a maneira como as produções de Londres ou Paris, ou seja, estrangeiras, são mais procuradas que as suas nacionais¹¹⁶;	<u>Matheus</u>: Vá, vá rapazes!... Mestre fôra, dia santo na loja, não é isso? Pois pelo mestre ainda não ter vindo, é justamente por esse motivo que vocês devem trabalhar; como sabem, eu é quem sou o encarregado na sua ausencia e era eu quem apanhava a bucha. <u>Pinoia</u> - Cá pela barriga!... São quasi... ha de faltar cinco... a rrebentar dez minutos para a hora da rufadeira; e vae eu, como o mestre cá não está, se você me dêsse licença... que eu largasse o trabalho mais cedo... digo-le que era obra! <u>Matheus</u>: Largar o trabalho mais cedo... para que? <u>Francisco</u> - Ora para que ha de ser, pois não sabe? <u>Pinoia</u> (zangado) - Não é para nada... ora ahi está!.. <u>Francisco</u> - E' para estudar um papel... lá duma peça... agora quer ser comico! Ah! ah! ah! <u>Todos</u>: (rindo) - Ah! ah! ah! <u>D. José</u>: Sera doido??... Palavra d'honra que ha dois dias não vejo senão raridades. [...] Como se chega a alcançar uma fortuna d'estas, é o que realmente me

¹¹⁶ Nacional entendido aqui como Portugal. E o Novo Mundo, conforme apresentado pelo personagem, é a América.

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
		D. José afirma sua ignorância sobre o assunto.	surprehende!... Este Pedro de Andrade terá mysteriozinho na sua vida? Custa-me a crer, na verdade, que o trabalho honrado dê para tudo isto... Emfim, case eu com a filha e não seja o dote em moeda falsa, que o resto é lá com elle!... Elle ahi vein... diplomacia na questão... <u>Pedro:</u> [...] Se lançarmos a vista para além-mar, para a America, por exemplo, teremos então que curvar a cabeça perante aquelle abençoado paiz, onde a industria é o rel e o progresso é o Deus. Sr. D. José, vá ao novo mundo, vá ver as fabricas onde trabalham doze a quinze mil operarios, e goze o mais esplendido e mais novo espectaculo que o homem das salas pôde gozar. Admire-se perante aquelle exercito onde o commandante é o trabalho, o campo da bataha a industria, os louros da victoria o progresso!... [...] Aqui no nosso paiz não ha industria, ou, se a ha, é tão enfezada que quasi se não ve! Para o paladar dos nossos compatriotas, o que vem do estrangeiro, embora máu, é sempre superior ao nacional, quando este tenha mesmo grandes vantagens sobre o primeiro! Chega a tanto a nossa desgraça, sr. D. José, que, se queremos vender por um preço mais razoavel os nossos productos, temos que lhes pôr a marca falsa d'uma fabrica estrangeira! As palavras Paris ou Londres, collocadas nas nossas caixas, são o sufficiente paru que o nosso trabalho seja considerado estrangeiro e por con- sequencia pago com mais generosidade! Ora isto é vergonha, não é?

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
IV	O momento acontece todo no mesmo local: a fábrica. Aparenta ser algum local de trabalho, mas que no momento não havia ninguém. Personagens: Pedro e D. José	Pedro afirma que nasceu operário e é a única coisa que sabe falar sobre, ele retoma o assunto sobre D. José ter pedido a mão de sua filha, mesmo ela não sendo nobre. D. José afirma não ser problema, visto que ele a ama; D. José está receoso sobre Adelina não gostar de si, em que Pedro afirma que os sentimentos dela não será um problema e que ele havia entregado a mão de Adelina a ele e assim continuaria; Pedro convida-o para sua casa, em que ele nega, afirmando que irá continuar o tour; Pedro comenta sobre o investimento que fez com todo seu dinheiro em que D. José fica preocupado, mas Pedro afirma que não tem riscos e que tem certeza que terá um lucro de cinquenta por cento; D. José, sozinho, reflete sobre o dinheiro do dote que receberá e poderá pagar seus credores.	<u>Pedro:</u> Eu peço perdão a v. ex., porém... operario nasci, operario tenho vivido e por conseguinte não sei falar sobre outros assumptos!... E faço-lhe esta declaração, atendendo ao pedido com que v. ex. hontem me honrou!... Disse amar minha filha e pediu-me a sua mão! Não quero que vá enganado! V. ex.^o é nobre de nascimento, ella não... <u>D. José:</u> Perdão, sr. Pedro de Andrade, sobre esse assumpto, peço-lhe que não me fale mais... O amor não conhece distincções! Amo sua filha e nada mais!... (áparte) E o dote tambem! (alto) Mas, segundo parece, a exm.^a sr.^a D. Adelina não alimenta por mim eguaes sentimentos... sua filha não me corresponde!... <u>D. José:</u> (suspirando) Ah! (alto) Lucro certo? <u>Pedro:</u> Certissimo, se não sobrevier alguma catastrophe... um incendio, por exemplo, ou... outra qualquer fatalidade. <u>D. José:</u> Que fatalidade maior poderia acontecer? <u>Pedro:</u> Imagine v. ex. que empreguei todos os meus haveres em metal para fundir; calcule pois o enorme prejuizo que poderia ter, se por acaso rebentassem os fornos no momento em que o metal estivesse já para correr! Ficava completamente desgraçado, pois ficava (sorrindo) com o capital derretido! <u>D. José:</u> Tal não ha de succeder, e desde já lhe garanto uma boa receita. <u>Pedro:</u> Que juntarei ao dote de minha filha.
V	O momento acontece na fábrica. Os operários estão trabalhando, o que faz-se	Matheus pergunta se alguém viu o mestre Gaspar, o que respondem que não viram nem	<u>Gaspar:</u> (falando com pausa) Que é isto?... Emudecem, quando me vêem? Vocês

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
	crer que temos ferramentas pela cena. Personagens: Matheus, Pinoia, Antonio, Francisco, Gaspar, Leonel.	ele, nem Leonel; Pinoia nesse momento, começa a citar algumas de suas frases da peça; Gaspar e Leonel surgem ao fundo do cenário, abraçados, todos o chamam; Gaspar pede que não fiquem triste e que os funcionários digam se teve algo em todos esses anos que tenha os incomodado; Matheus questiona se ele está indo embora e ele confirma; Gaspar então explica o porque: Pedro o demitiu sem explicitar o porquê, de maneira que parecia que ele havia esquecido da amizade de anos dos dois; Gaspar se despede de todos e sai abraçado ao filho.	podem e devem estar alegres... eu é que já não posso nem devo ter alegria!... <u>Gaspar:</u> Meus amigos!... meus irmãos de trabalho... peço-lhes que me digam, mas com verdade... quaes são as offensas que teem do seu mestre? Este dia é solemne de mais para mim, para que eu deixe de vir á fabrica pedir a todos sincero perdão do que porventura tenha feito. Do coração, nunca eu os offendi, juro-o pela boa sorte de meus filhos; mas quem sabe se alguma palavra mal interpretada por vocês, poderia, de certo modo, escandalizar alguém... <u>Matheus:</u> Mas finalmente, que significa tudo isto?... <u>Gaspar:</u> Significa que me aparto de vocês, que me vou embora da fabrica e para sempre. <u>Gaspar:</u> (harmonia) Ninguém, descansem, ninguém me offendeu. Eu é que não sei se offendi o patrão, porque foi elle quem... quen me despediu. <u>Matheus:</u> O patrão Pedro... mas porque? <u>Gaspar:</u> Desculpem-me, mas não lhes posso dizer o motivo; basta que fiquem sabendo que nem eu, nem meu filho, praticamos acto que nos pudesse deshonnar! O patrão Pedro despediu-me porque já se esqueceu do tempo em que chamava ao velho mestre da fabrica o seu melhor amigo; já se esqueceu do tempo em que elle proprio trabalhava conosco, e por consequencia já não sente o coração preso aos sus irmãos de trabalho, e não sabe quanto custa, ao homem, apartar-se de tudo quanto lhe é caro, de tudo

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
			quanto lhe recorda o seu tempo de infancia, tempo de aprendiz quando minha velha mãe vinha ao melo dia trazer-me aqui o pedaço de pão de milho que talvez roubasse a si propria!... (pausa). E esses objectos de trabalho... estas paredes ennegrecidas pelo fumo... tudo... tudo me recorda esse tempo... em que eu era feliz, porque não tinha cuidados!... (grande pausa) [...] (abraçando um a um) Adeus... adeus, meus irmãos!... Continuem no santo trabalho que ennobrece o artista e que honra as nossas famílias... unico legado que o operario pode deixar a seus filhos! Adeus, adeus para sempre! Adeus, fabrica, onde durante cincoenta annos trabalhei honestamente e d'onde saio como entrei... pobre, mas honrado! (grande silencio, apenas interrompido pelo soluçar dos operarios). Obrigado por essa lagrimas, meus irmãos... o operário não tem palavras estudadas com que lisonjeie os seus companheiros na hora do infortunio... mas em compensação... tem lagrimas sinceras que lhe brotam d'alma e que exprimem a santa palavra gratidão! Obrigado, meus amigos!... (a Leonel) Vamos, filho... nós já não pertencemos á fabrica... Esmola ao operario que ficou sem pães!... (sahem abraçados; todos os operarios ficam chorando).
VI	A cena acontece na sala da casa de Pedro de Andrade. Temos uma mesa, com cadeira. O momento faz crer que temos uma janela. Personagens: Criado (sem falas), Pedro, Diogo, D.	Pedro escreve um carta e pede a criado para encaminhar ao correio em que Diogo chega; Diogo avisa que o caixeiro foi receber em que Pedro pede para que ele o pague e Diogo lembra Pedro que não se tem muito no caixa. Pedro então	<u>Diogo:</u> Está lá no escriptorio o caixeiro d casa Vellez&C.^a <u>Pedro:</u> Que quer elle? <u>Diogo:</u> Vem receber. <u>Pedro:</u> Ah! Já sei, vá á caixa e pague. <u>Diogo:</u> Peço desculpa, patrão... mas talvez se não recorde que a

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
	José, Adelina, Leonel, Gaspar,	solicita que o homem volte no outro dia; Diogo fala que acha que os funcionários trabalham mal e Pedro pede para que ele chame atenção dos operários, já que é uma vergonha que eles não entendam o que significa ter uma fábrica; D. José entra em cena, ambos conversam inicialmente sobre a nova fábrica de fundição e depois sobre o casamento, em que Adelina segue receosa e contrária e ambos conversam sobre refazer a cabeça da menina; Adelina entra em cena e o pai a comunica que D. José pediu sua mão e ele aceitou, Adelina protesta, confirmando seu amor por Leonel, o pai a repreende, que amor assim não poderia durar, Adelina então obedece o pai, não falando mais no assunto; Adelina, sozinha, planeja se matar à casar com D. José, nesse momento, Leonel chega para se despedir: está indo para Lisboa em busca de oportunidades de trabalho; Adelina o acusa de não amá-la de verdade, já que estava a abandonando, entregando-a na mão de outro homem para se casar; Adelina propõe que eles fujam e se casem escondidos; Leonel concorda e, quando estão saindo, Gaspar chega; Gaspar barra o plano dos dois e pede que Adelina chame seu pai e ordena que Leonel vá para casa.	caixa pouco tem.... <u>Pedro:</u> Ah! é verdade!... Diga-lhe que venha amanhã. Preciso levantar dinheiro. Nunca imaginei, ainda assim, que se dispendesse tanto capital nesta obra!... O lucro é certo, mas, palavra d'honra custa-me não pagar á vista qualquer conta que se apresente... É a primeira vez que semelhante coisa me acontece. O trabalho lá em baixo vae adiantado? <u>Diogo:</u> Fui pela manhã á officina de fundição e se o patrão me permite que fale com franqueza, achei pouca actividade no trabalho e uma tal ou qual indisciplina nos operarios!... <u>Pedro:</u> Talvez se engane, sr. Diogo; no entanto volte lá abaixo, chame de parte o mestre e previna-o d'isso. Vá, sr. Diogo. (Diogo sahe) O que elles estão é descontentes com a sahida de Gaspar e Leonel. Tinha que ver se o patrão estivesse sujeito ás leis que lhe fossem impostas pelos seus operarios... Despedi Gaspar e o filho, estava no meu direito... quem estiver descontente, contas e rua!... <u>Pedro:</u> Não tremo por mim. Sr. D. José... eu estou velho e pouco posso durar... mas minha pobre filha... essa ficaria desgraçada. perdão se com isso o offendi... não ficava... não!... Tenho a firme certeza de que V. Ex.^a lhe seria amparo e protecção... não é verdade? <u>D. José:</u> (gaguejando) Eu ora essa... então que julga o amigo?... Eu? Ora essa (áparte) Era o que me faltava! Uma ferreira e sem vintem! <u>Pedro:</u> Disse isto para o experimentar. Desculpe V. Ex.^a, mas sou pae!... Fiquei-o

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
			conhecendo... é um verdadeiro homem de bem! D. José: (áparte) Muita gente anda enganada neste mundo! (alto) Agradeço o conceito que de mim fôrma, Sr. Pedro de Andrade, e creia que não ha de arrepender-se!... Sua filha já está um pouco mais docil? <u>Pedro</u>: Ha de afinal chegar ao convencimento de que tudo quanto faço é unicamente com a mira no seu futuro... Descanse... havemos de convencer-a... ah! ella ahi ven. <u>Adelina</u>: Fez mal, meu pae, fez muito mal. Eu não posso ser mulher d'esse homem... Se quer a minha desgraça, obrigue-me a casar com D. José! <u>Pedro</u>: Ttonta!.. esses escrupulos... hão de passar!... <u>Adelina</u>: Não!... O meu coração não pôde pertencer a esse homem. amo Leonel e... <u>Pedro</u>: (exaltado) Cala-te! Já te disse que não gosto de repetir duas vezes a mesma ordem!.. Esse nome não deve ser proferido nesta casa!... D. José tem uma boa fortuna, possui um nome distinto, por consequencia convem-me para marido de minha Filha! <u>Leonel</u>: Sim, Adelina, ver-te uma última vez... e partir! <u>Adelina</u>: Partir?... Para onde?!... <u>Leonel</u>: Para Lisboa! Vou á capital... talvez lá encontre trabalho... aqui é que eu não posso... é que não devo ficar! <u>Adelina</u>: E é assim que tu me amas, Leonel? <u>Leonel</u>: Duvidarás acaso? <u>Adelina</u>: Duvido, sim!... Um homem que ama deveras uma mulher, não a desampara no momento mais solemne da sua vida... Sabes que me querem obrigar a casar?

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
			<u>Leonel</u>: Sei, sim; e que posso... e que devo eu fazer? <u>Adelina</u>: Serei eu quem te possa aconselhar?... Pois tu vês, que á força te querem arrancar a mulher a quem amas, e ficas de braços cruzados? Que homem é tu, Leonel?! <u>Leonel</u>: Pelo amor de Deus, Adelina, não me transtornes o cerebro! Que queres que eu faça? Fala... dizer uma palavra... uma única... manda que eu te obedeço Sé tu a cabeça que pensa, eu serei e braço que executa! <u>Adelina</u>: Não... Quero que fujas commigo, um padre abençoará depois a nossa união... <u>Leonel</u>: Que fuja contigo?! <u>Adelina</u>: Sim, porque? Não terás força para isso? <u>Leonel</u>: Que fuja contigo... mas... tu falas verdade, Adelina? Pensaste acaso no que disseste?... <u>Adelina</u>: Sim, Leonel, fujamos <u>Leonel</u>: Vamos! <u>Leonel</u>: Meu pae! <u>Gaspar</u>: Teu pae, sim, teu pae, que felizmente chegou a tempo de evitar que seu filho praticasse uma acção infame. <u>Gaspar</u>: Então vae para casa e espera-me. <u>Leonel</u>: Obedeço. <u>Gaspar</u>: E toma nota... tu és operario, não és vadio... vae!
VII	Apesar de sem indicação de cenário, o momento aparenta passar no escritório de Pedro. Personagens: Gaspar, Pedro	Como havia sido chamado, Gaspar vai encontrar Pedro, que queria pagar o que lhe deve; Gaspar frisa que Leonel é um homem livre agora, ressaltando que os operários não o são pela dependência da sobrevivência através do trabalho na fábrica;	<u>Gaspar</u>: Pobre rapaz! Se tivesses cinquenta contos de réis, tu verias em que consideração eras tido! Que remedio!... Animo, Gaspar, uma unica visita ao teu antigo patrão, e está tudo acabado!... Elle ahi vem. Coragem, velho!... (limpa os olhos a

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
		Pedro amaldiçoa os operários, em que Gaspar amaldiçoa os capitalistas; Enquanto Pedro acusa os operários de trabalhar apenas para ganhar, Gaspar afirma que se não fosse os operários, a fábrica não mais funcionaria, assim como não teriam mais fortunas; Gaspar ressalta a maneira como Pedro não quer que Leonel e Adelina se casem apenas por ele ser pobre, que por mais que D. José tenha uma personalidade duvidosa, ele tem dinheiro, que aparenta ser muito mais importante do que a felicidade de que a filha de Pedro teria com o filho (pobre) de Gaspar.	furto). <u>Gaspar:</u> Engana-se; Leonel já não é seu operario... hoje é um homem livre. <u>Pedro:</u> E os operarios... não o são? <u>Gaspar:</u> Não, patrão Pedro; o operario é um escravo... sómente os patrões são homens livres. <u>Pedro:</u> Pois vocês não fazem o que querem? <u>Gaspar:</u> Não; porque ficamos a morrer de fome!... A industria curva-se humilde sob o azorrague... e o azorrague é o capital, sempre, com toda a sua soberania!... <u>Pedro:</u> Desgraçados de vós outros representantes da industria, se não fosse o capital! <u>Gaspar:</u> Desgraçados de vós, senhores capitalistas, se não fossemos nós os industriaes. <u>Pedro:</u> Nada de orgulho, mestre, a industria não póde viver sem o capital. <u>Gaspar:</u> Assim será, mas o capital tambem não póde existir sem a industria! O patrão Pedro tem muitos contos de réis, não é assim? Pois queira formar com elles uma casa sem a ajuda do miseravel... do desgraçado operario!... Ponha-se sósinho a amontoar libras sobre libras... poderá no fim de muito tempo tem uma "ruma" d'oiro da altura da torre dos Clerigos, mas nunca um predio de casas! <u>Gaspar:</u> Não me offenda, patrão: meu filho não é miserável: o seu unico crime é chamar-se Leonel, nada mais. o seu unico não; ainda ha outro e falemos com franqueza, o patrão Pedro não consente que sua filha case com Leonel, não é porque elle seja filho do

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
			contra-mestre da fabrica, não, é porque é pobre! Desculpe-me, mas digo o que sinto! E' pobre. e os favorecidos da fortuna não perdoam este grande delicto. As suas filhas não se podem ligar ao homem que lhes dá a felicidade, porque esse homem não tem um dote, porque esse homem que lhes dá a ventura do amor, não lhes pode dar o fausto do dinheiro! Aparece porém um outro, mas esse vem de mais alto: apeia-se d'uma opulenta carruagem. toda a nobreza se curva á sua passagem... porque é milionario, e o dinheiro é o rei do mundo! Mas todos sabem, por exemplo, que esse homem é um infame... que importa? Tem dinheiro!... E' um miseravel, um bandido! Que importa? Veio de carruagem!... Aquelle dinheiro foi ganho á custa de lágrimas alheias... Que importa? Tem brilhantes no peito da camisa!... E o mundo abre-lhe as portas dos salões, vende-he as filhas, anjos de pureza e de candura e no meio d'esse infame leilão, vendo-se passar a donzella casta, pura, de bons sentimentos, a troco d'uma somma consideravel, para o homem estúpido, boçal, repellente, emfim, mas que tem ouro, muito ouro; a sociedade não diz que o anjo se prostituiu, diz que fez bom casamento!...
VII I	O momento inicialmente ocorre no escritório de Pedro, mas depois ocorre uma mudança de ambientação e os personagens vão até a fábrica, temos então as caldeiras de fundição no cenário. Personagens:	Juntos, os operários vão procurar o patrão Pedro e, ao encontrá-lo, pedem que ele recontrate Gaspar e Leonel; Pedro fica bravo e manda eles voltarem ao trabalho; Pedro, sozinho, fica remoendo a audácia dos funcionários, ressaltando que, se precisar ser mau, começará a se-lo; Diogo chega e chama Pedro	<u>Pedro:</u> Que fazem vocês cá em cima? Porque abandonaram os trabalhos? <u>Matheus:</u> Um minuto apenas, patrão! <u>Matheus:</u> E vae d'ahi... nós todos somos amigos do mestre Gaspar e do seu filho, e vae d'ahi... <u>Pedro:</u> Acaba!

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
	Três operários sem nome, Matheus, Pinoia, Antonio, Francisco, Pedro, Diogo, D. José, Gaspar.	para ver os funcionários: eles iniciaram uma greve; Pedro chega no local e pergunta o que está acontecendo, Matheus afirma da greve: ou ele contrata Gaspar novamente ou os fornos de fundição irão explodir e ele terá um prejuízo; Pedro diz que perdeu toda a sua fortuna e é ouvido por D. José, que fica em choque; Gaspar chega e é recebido aos gritos pelos operários, ele pede que eles parem e voltem a trabalhar e todos obedecem.	<u>Matheus:</u> E vae d'ahi, nós combinámos todos enviarmos uma comissão ao patrão Pedro, para em nome de todos os operarios da fabrica pedirmos... <u>Pedro:</u> Que torne a admittir Gaspar e o filho, não é assim? <u>Matheus:</u> E' tal qual, patrão! <u>Pedro:</u> Tal pedido é impossível; nem um nem outro tornarão a por aqui os pés! <u>Operarios:</u> (em gritos) - Apoiado... apoiado!... Fala, Matheus, abaixo o trabalho!.. <u>Pedro:</u> Que é isto? que se passa na minha casa?! <u>Matheus:</u> Nada que valha a pena?!... quinhentos operarios estão em "greve"... Os fornos estão ateados, o metal no valor de cinquenta contos, derretido nos fornos, os diques estão fechados, as ventoinhas a trabalhar, e nós todos de braços cruzados!... Meia hora de demora, e mais cinquenta contos que se evaporam. De duas uma: ou o mestre Gaspar vai para a fabrica, ou os fornos arrebentam!. Não tem tempo a perder; escolha. [...] <u>Pedro:</u> Ah! estou desgraçado! Perdi toda a minha fortuna! <u>Gaspar:</u> Sim, o mestre que apenas lhes diz: amigos, o operario nasceu para edificar e não para destruir! A's officinas! <u>Matheus:</u> Ouve, Gaspar... <u>Gaspar:</u> A's officinas, mando eu! <u>Matheus:</u> (depois de pausa) Rapazes, o mestre manda” A's officinas! (vão sahindo) <u>Pedro:</u> (curvando-se) Ah! Obrigado! Obrigado, Gaspar! <u>Gaspar:</u> Eis aqui o capital de joelhos aos pés da industria!

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
IX	O momento ocorre todo, aparentemente, na casa de Pedro. Inicialmente no escritório, com mesa, cadeiras e papéis e lápis sobre a mesa. Depois, é como se acontecesse na sala, com a possibilidade de uma porta (em que Adelina ouve a conversa) e então, na parte final, volta-se para o escritório. Personagens: Diogo, Pinoia, Pedro, Gaspar, Adelina.	O momento inicia com Diogo entregando algumas cartas para que Pinoia faça a entrega; Pinoia convida Diogo para a apresentação da sua peça; Quando sai, Diogo chama Pinoia de louco e começa a checar se fez tudo que precisava, inclusive enviando uma carta a D. José, a quem Diogo parece não gostar. Pedro entra; Pedro manda Diogo ir vigiar a fabrica e os funcionários após o susto de ontem; Sozinho, Pedro reflete como quem o salvou do mutirão dos operários foi Gaspar e por isso o deve e fica alegre pelo contrato do casamento de Adelina com D. José ser assinado no dia seguinte; Gaspar encontra Pedro e este afirma que precisa agradecê-lo, no que Gaspar recusa, agradecendo; Gaspar explica que foi por causa da feve que ele conseguiu ver o quanto os irmãos de trabalho ainda o consideram e como Pedro estava errado; Pedro pede para Gaspar e Leonel se afastarem da região para o bem e paz da família de Pedro e, para isso, oferece a Gaspar 6 contos de réis para que esse, enfim, descanse e vá embora com o filho; Gaspar recusa a oferta, afirmando não vender a felicidade da filha por seis contos de réis, diferente de Pedro; Pedro afirma que Gaspar o ofende em que responde que Pedro o ofendeu primeiro: ele tem dinheiro e uma outra fortuna: as ferramentas que o impossibilitam de trabalhar e, quando essas falhar, ele terá o hospital e o asilo;	<u>Pedro:</u> Que horrível noite eu passei! Pareceu-me até em sonhos que tinham lançado fogo a fabrica! E' bem certo... ninguem pode ter orgulho neste inundo: Eu que julgava ter a disciplina dos operarios fechada na mão, e foi apenas bastante um minuto para me desilludir! Se não fosse Gaspar, estaria a estas horas quasi reduzido á miseria! Devo-lhe uma grande fineza que hei de saber remunerar! Palavra de honra, tenho pena de o não poder admittir outra vez na fabrica! [...] o filho de Gaspar não poderia viver aqui quasi em comunidade! Não tem duvida... darei a seu pae o sufficiente, para se estabelecer longe d'estes sitios! Escrevi a D. José apazando-lhe o dia de amanha para as escripturas do contracto. Alguem poderá dizer... foi um máu pae! obrigou sua filha a casar com um homem a quem não tinha amor; mas a minha consciencia diz-me o contrario, a minha consciencia diz-me que fiz o meu dever, proporcionando a minha filha um futuro brilhante transquillo! Deixai-o! Nós não podemos satisfazer a todos! Paciencia! <u>Pedro:</u> Assim é! Hontem não pude cumprir o meu dever, agradecendo-te como desejava a fôrma briosa como me salvaste da desgraça... mas vou fazer-o hoje! <u>Gaspar:</u> Se foi para isso que me mandou chamar, quasi que perdeu o seu tempo! Não acceito agradecimentos, porque entendo que os não devo acceitar; qualquer homem, no meu lugar, faria o mesmo! Ainda tinha um resto de influencia sobre os operarios...

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
		Pedro manda ele calar a boca e Gaspar profere a maneira como ricos abominam as palavras “hospital” e “asilo”, sendo essas os destinos dos pobres, enfatizando o abismo que faz parte das duas classes sociais; Gaspar pede que Pedro o pague apenas o que o deve e este concorda; Adelina ouve a conversa sobre Leonel ir embora e decide que irá com ele.	soube aproveitá-lo em favor da sua fortuna... Agradecer? porque? Se ha alguém aqui que deva agradecer, sou eu!... <u>Pedro:</u> Tu?! <u>Gaspar:</u> Eu, sim senhor! Agradecer ao patrão o ensejo que me proporcionou de conhecer a fundo quanta amizade e quanto respeito me consagravam os meus irmãos do trabalho, e a fôrma pratica como pude destruir ao patrão todas as suas falsas theorias acerca do capital e da industria. <u>Pedro:</u> Não falemos sobre esses assuntos, Gaspar, foi tempestade que passou... não voltará! <u>Pedro:</u> (tirando uma carteira do bolso) Nesta categoria estão seis contos de réis em notas... vae estabelecer-te para longe d'aqui... com menos d'um terço me estabeleci eu e cheguei ao que cheguei! Teu filho será o mestre da fabrica, tu serás o patrão... Aceitas? <u>Gaspar:</u> (resoluto) Recuso! <u>Gaspar:</u> E que maior direito assiste ao sr. do que a mim, para me insultar? Offerece-me dinheiro para que eu saia d'esta terra! Tambem tenho uma pequena fortuna; metade anda connigo, e a outra metade tenho-a encostada a um canto de minha casa. Sabe qual, é? E' o braço e a ferramenta! Emquanto possuir uma outra coisa, não precisarei de mendigar, e quando uma se estragar e a outra cahir prostrada, ainda me resta um hospital na enfermidade e um asylo na velhice! <u>Pedro:</u> Mas queres tu condemnar o rico porque é rico, e absolver o pobre porque é

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
			pobre? <u>Gaspar</u>: Não, sr. Pedro, nada condemno, é lei fatal... ha de cumprir-se! Lastimo unicamente que as felicidades neste mundo estejam tão mal repartidas! Para uns tudo! Para outros nada! Deixemos, porém, este assumpto, e acceite o sr. Pedro de Andrade as minhas despedidas.
X	A ambientação se passa no canto do escritório de Pedro, os personagens não fazem uso total do cenário. Personagens: Adelina, Leonel, D. José.	Adelina encontra com Leonel, o avisando que se casará amanhã; Leonel entristece e Adelina o avisa do plano: irão fugir e casar em segredo; Leonel afirma que Adelina poderá não ter dinheiro, mas será feliz; D. José ouve a conversa e entende que Pedro está falido, então tentar sair do futuro casamento; Adelina e Leonel, ao deixarem a cena, esbarram em D. José, que fala que irá fingir não ter visto os dois.	<u>Adelina</u>: O que hontem te disse! Fugir commigo! iremos longe daqui, a alguma terra estranha, pedir a um padre que abençoe a nossa união. Dir-lhe-hemos que é um casamento d'amor e, se preciso for, não corarei em affirmar que é uma reparação... <u>Leonel</u>: Pols tens coragem!?.. <u>Adelina</u>: Para tudo, excepto para, me prestar ao sacrificio de me casar com um homem a quem odelo do fundo d'alma. <u>Leonel</u>: Cumpra-se o meu destino. A tua desgraça é inevitavel, não é assim? Só em mim confias, não é verdade? Pois bem, fugiremos hoje mesmo! A' noite esperar-te-hei a porta da cerca!
XI	O momento não tem indicação de cenário, mas aparenta ocorrer na casa de Pedro. Personagens: Adelina, Leonel, D. José, Pedro, Matheus.	D. José, para si mesmo, afirma a maneira como se livrou da futura esposa falida; Leonel o chama, querendo devolver a libra que ele lhe deu na primeira interação dos dois, em que Leonel entregou a carta de D. José para Adelina; Leonel diz que deveria dar na cara de D. José que afirma que não irá bater nele, apenas porque não há nobreza na sua família para um duelo; D. José chama Pedro; Pedro expulsa Leonel, que sai chamando D. José para um embate na rua; Adelina entra em cena,	<u>D. José</u>: (áparte) Olhem que modelo de esposa que eu levava! Salvei-me a tempo... rica, ainda, ainda; mas sem vintem... horror! <u>Leonel</u>: Sr. D. José, estimei bastante encontral-o... [...] <u>Leonel</u>: Perdão, quando a acceitel, estava com a cabeça perdida, e só depois de V. Excia, sahir é que me lembrei... que devia dar-lhe com ella na cara! <u>D. José</u>: Miseravel! Se tivesse na sua familia uma unica geração de nobreza, havia de

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
		comunicando que irá sair com Leonel; Pedro esbraveja, colocando a culpa em Leonel e mandando Adelina ir para o quarto; D. José interrompe avisando a Pedro que não poderá casar-se com Adelina, já que ela ama outro. Glorificando-se, sozinho, por ter saído do noivado sem o verdadeiro motivo vir a tona: ela, teoricamente, estar pobre; Matheus entra em cena para avisar o patrão que deveriam comemorar os trabalhos do seu investimento; D. José fica sem entender, de que maneira o trabalho havia dado certo, visto a greve anterior; Pedro avisa que a greve aconteceu, mas foi resolvida e os trabalhos de seu investimento finalizaram com sucesso; D. José entende o que ocorre e, de novo, pede então a mão de Adelina; Pedro então entende que D. José quer apenas sua fortuna e o expulsa de casa; D. José então avisa que irá sair, mas deixa bem avisado que foi ingenuidade de sua parte acreditar que ele, nobreza, casaria com a filha de um ferreiro se não fosse pelo dote.	bater-se comigo em duello! <u>Leonel:</u> (sempre impassível) nunca atirei um tiro, nem peguei n'uma espada... agora... braço a braço, quando quizer estou às suas ordens... <u>Adelina:</u> Leonel, quando tu saires... eu acompanho-te! <u>Pedro:</u> Adelina! <u>Adelina:</u> Meu pae! <u>Pedro:</u> Mas... que significa isto? <u>Adelina:</u> Significa que Leonel é o homem que eu escolhi para meu marido! <u>Pedro:</u> Faltava-me só que minha filha me desobedecesse! Nada mais me resta! (a Leonel) E é por tua causa que semelhante facto se dá... Ingrato! Sae d'aqui, tira-te da minha presença! E tu (a Adelina) entra no teu quarto, e prepara-te para assistires às escripturas do teu casamento; teu marido é este senhor... <u>D. José:</u> Uma palavra, amigo Pedro, eu... agora sei de sobra o que cumpre fazer... sua filha ama outro homem, eu não posso nem devo casar com ella!... Uma esposa assim não pode fazer feliz seu marido! (áparte) Occultemos com esta generosidade a verdedeira causa! <u>D. José:</u> Mas então... (áparte) Ora esta! (alto) Mas os seus operarios... não tinham feito "greve..." e o sr. Pedro não estava por isso reduzido à miseria? <u>Pedro:</u> Houve um principio de "greve", é verdade; felizmente os operarios voltaram às officinas e, como acabou de ouvir, os trabalhos acabaram finalmente sem outro incidente desagradavel. <u>D. José:</u> (áparte) Dou o dito por não dito! (alto) Folgo, folgo

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
			immenso, e visto que v. excia, teve este momento de felicidade, quero que elle seja completo... De novo... tenho a honra de lhe pedir a mão de sua filha! <u>Leonel:</u> (aparte) Infame! <u>Pedro:</u> Que me pede v. excia?! <u>D. José:</u> A mão da exma, sr.^a D. Adelina! <u>Pedro:</u> (depois de pausa) Conheci-o tarde, é verdade, mas felizmente ainda a tempo! V. excia, enganou-se no pedido que me dirigiu! Não devia ter solicitado a mão de minha filha, deveria pedir-me, antes, os contos de réis que ella levava em dote! <u>Pedro:</u> Julgo que v. excia. é um especulador e desejo que seja hoje a ultima vez que o recebe em minha casa... <u>D. José:</u> (aparte) Burlaram-me os ferreiros! (alto com insolencia) Eu saio já, sr. Pedro, mas antes de me re. tirar para sempre, quero dizer-lhe que antes de o conhecer o julgava um homem de melhor senso! <u>Pedro:</u> Senhor! <u>D. José:</u> Realmente, o sr. Pedro não estava em seu juizo quando teve a pretensão e a ousadia de imaginar que eu, um homem que conta na sua familia cincoenta gerações de nobreza, fizesse a corte a filha d'um ferreiro, se não tivesse em mira o dote que a ferreira lhe trouxesse!... A' noite tenho uma ceia de amigos e terei então occasião de me rir á sua custa!... Sr. Pedro de Andrade (com ironia) tenho a honra de o cumprimentar! (sae).
XII	O momento acontece no mesmo local anterior: a casa de Pedro, sem	Pedro entende o que fez: quase vendendo a mão da filha para alguém interesseiro;	<u>Pedro:</u> (depois de pausa) Foi duro o exemplo... mas foi justo o castigo!... Minha filha... e era

	Rubrica	Síntese/segmentos do momento	Principais falas
	especificações, aparenta ocorrer em um local aberto, como uma sala. Personagens: Adelina, Leonel, Pedro, Matheus, Gaspar, Pinoia, Antônio e mais alguns operários.	Gaspar chega em cena e no mesmo momento Pedro pede a mão de Leonel para Adelina; Todos ficam surpresos e Pedro continua, pedindo que pai e filho voltam a trabalhar na fábrica; Gaspar não acredita e fica feliz por voltar a amizade e seu emprego; Pedro se desculpa e eles se abraçam; Matheus, que vê a cena, vai chamar os outros funcionários que entram em cena gritando o nome de Gaspar; Gaspar agradece por toda a consideram que sempre tiveram com ele e a importância do trabalho; A peça termina com os operários levantando Gaspar no colo.	teu pai que te vendia! (chegando á porta) Gaspar! Gaspar! Preciso encontrar a mão d'um amigo!... <u>Gaspar:</u> Chamou, patrão? <u>Pedro:</u> Aqui não ha patrão! Aqui sómente existe o Pedro, teu antigo companheiro e parceiro na banca do trabalho, que tem a honra de te pedir a mão de teu filho para sua filha. <u>Gaspar:</u> Que dizes? <u>Adelina:</u> Meu Deus! <u>Leonel:</u> Emfim! <u>Pedro:</u> E o antigo camarada Pedro pede ao seu velho amigo Gaspar a fineza de lhe dirigir, de hoje para o futuro, a sua fabrica! <u>Gaspar:</u> Mas... será verdade o que dizes, Pedro? Pois eu voltarei para a fabrica? Oh! não me enganes... não me enganes! Pois eu não fui expulso desta casa? Pois tu és Pedro? O meu velho amigo? O meus antigo companheiro? O meu irmão do trabalho? Ah! Pedro! Deixa-me chorar!... Deixa-me chorar, quando não estala-me o peito! (abraça-o). <u>Pedro:</u> Perdão! Perdão, Gaspar! (ficam abraçados). <u>Antonio:</u> Viva o mestre! <u>Todos:</u> Viva! <u>Gaspar:</u> (delirante) Obrigado, meus irmãos! Cá estou de novo... cá está o velho mestre, que ha de continuar a dizer-lhes sempre: Trabalhem... trabalhem, meus amigos... com o trabalho ganhamos o pão para os nossos filhos... a honra para as nossas familias... a gloria para o nosso paiz! Viva o trabalho! <u>Todos:</u> Viva!