

OSWALD DE ANDRADE: SINGULAR OCORRÊNCIA TEATRAL

Dda. Penha Lucilda de Souza SILVESTRE

Resumo: Neste breve estudo, temos como objetivo ler e compreender o texto teatral *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, escrito em 1933, publicado em livro em 1937 e encenado no ano de 1967, pelo grupo do teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, que dava vida a Abelardo, o rei da vela, um capitalista que empresta dinheiro a juros exorbitantes, além de ser proprietário de uma fábrica de velas; lucra, portanto, com a morte de cada brasileiro. Para tanto, observaremos questões temático-formais e os aspectos intertextuais, sobretudo o uso da paródia.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, teatro, leitura

FOLHA DE S.PAULO

São Paulo, sábado, 30 de setembro de 1967

NOITE DO “REI DA VELA” FOI SUCESSO

NA OFICINA

“O Rei da Vela”, peça inédita de Oswald de Andrade, estreou oficialmente, ontem à noite, para um grande público que lotou o Teatro oficina e que aplaudiu as interpretações de Renato Borghi, Francisco Martins, Fernando Peixoto, Liana Duval, Ítala Nandi, Etty Fraser, Dirce Migliaccio e outros atores do elenco.

Impressões iniciais

Como poucos, eu amei a palavra liberdade briguei por ela.

Oswald de Andrade

No decorrer da história da humanidade o homem sempre procurou traduzir sua impressão de vida a partir de manifestações artísticas. Podemos assinalar que ele é capaz de representar o mundo por meio da arte, uma vez que a “arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *trans-forma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (BOSI, 2001: 13, grifo do autor). Essa necessidade de criar e dar um sentido novo às coisas é imanente à condição humana.

Nessa perspectiva, o fazer lembra o processo de criação e de construção de um determinado objeto. Daí a obra de arte não ser puramente imitativa ou reprodutiva, mas sim a expressão de um novo sentido dado a uma realidade, pode ser a estilização de uma paisagem interior, na qual a experiência do expectador, somada à estrutura artística, cria um outro universo, pois ela é plural e compromete-se com a transformação simbólica de um mundo inquietante e singular. Portanto, a arte é uma *construção*.

A arte é uma leitura do tempo, da vida, transcende o momento imediato e projeta-se em espaços diversos. A arte pode manifestar-se numa tela, em uma escultura, na imagem cinematográfica, nas palavras escritas ou orais ou em outras formas de representação. Pode ser o espetáculo vivo, dramático, trágico e cômico de personagens que falam, gritam, encenam vidas complexas ou simples. Assim, o teatro desponta entre as diversas artes e invade outras artes como a literatura (texto dramático), a pintura (quadros, fotografias, imagens), a arquitetura (criação de um espaço), o movimento das personagens ou movimentos rítmicos da dança e do bailado, a música e o canto em que músicos e cantores ou sons preenchem os espaços do palco. O teatro é a representação da vida no espaço/palco real da ficção, uma vez que: “O ator comunica-se com o público por meio da palavra, instrumento da arte literária” (MAGALDI, 1986, p.68). O palco atualiza e concretiza a cena por meio dos atores.

De acordo com a etimologia grega, o teatro recebe o sentido de miradouro, ou seja, lugar onde se vê, portanto associa-se a idéia de visão. Conforme Sábato Magaldi (1986), o teatro abrange duas acepções importantes: o espaço concreto da ação (espaço cênico) e uma arte propriamente transmitida para um público. Daí a tríade fundamental: texto, público e ator. A atividade teatral não acontece sem esta relação. Há necessidade da interpretação de um ator para um determinado público, ou melhor, o teatro ganha existência quando dialoga com o público que vê e ouve a peça representada. Caso o texto não seja encenado, o leitor deverá realizar um papel ativo para compreendê-lo e interpretá-lo. Para tanto, deve observar as rubricas e descrições que fazem parte do mesmo.

Se a literatura “é pois um sistema vivo de obras, agindo uma sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes as vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a”. (CANDIDO, 2000: 74), o texto teatral, por sua vez, também se enquadra num sistema similar, visto que há uma interpenetração e relação dialógica com outros textos. Além disso, oferece ao leitor uma multiplicidade de vozes a partir dos diálogos, por conseguinte, o leitor não é passivo, pois é responsável pela atualização do

texto. Ou mesmo, quando encenado, caracteriza-se como parte integrante de uma platéia que tanto pode aceitar ou recusar o evento ficcional. Assim, o valor de um texto não se encerra somente nos elementos expressivos e de eloquência, mas está relacionado ao aspecto da realidade e da circunstância que os envolve.

A peça ou o texto teatral pode provocar juízos contraditórios, de acordo com o olhar do espectador e do ângulo em que se observa, como também daquele que coordena a encenação. Recorre-se, então, à “análise pirandelliana, segundo a qual há uma verdade para cada criatura. Os objetos são passíveis desse ou daquele entendimento, segundo a visão particular do contemplador” (MAGALDI, 1986, p.69). Nesse sentido, legitima-se a figura do encenador que se responsabiliza pela realização do espetáculo teatral.

Este, por sua vez, é uma arte efêmera. Daí, o preconceito que relega o espetáculo a um plano inferior. Diferentemente do texto que pode permanecer eternamente. Desde a Antigüidade, Aristóteles (384-322 a.C) considerava a importância da duplicidade de peça e espetáculo, ou seja, não considerava a peça elemento do espetáculo, mas este é parte da tragédia: “Para ele, como a tragédia é imitação de ações e a imitação se executa por atores, “o espetáculo cênico há de ser necessariamente uma das partes da tragédia, e depois a música e a elocução, pois estes são os meios pelos quais os atores efetuam imitação”” (MAGALDI, 1986, p.69, grifo do autor). No entanto, a questão se reduz a terminologia. Já a literatura dramática fica registrada em livro, sendo a parte essencial do drama (ação). Além disso, o texto é a parte essencial de qualquer peça teatral. Magaldi afirma que:

A multiplicidade de certos fatores artísticos conduz à síntese teatral. Arte impura, por certo, captando aqui e ali todos os instrumentos capazes de produzir o maior impacto no espectador. A riqueza em sua composição torna o teatro uma das artes mais sedutoras, que alcança o público pela síntese ou pelo agrado superior de um outro elemento. (MAGALDI, 1986, p.10).

O texto dramático estrutura-se em atos e se compõe, exclusivamente, de diálogos. A figura do narrador perde seu espaço e dá abertura a voz das personagens. Assim, o efeito do diálogo “constitui a Dramática como literatura e como teatro declamado (apartes e monólogos não afetam a situação essencialmente dialógica)”, (ROSENFELD, 1994, p.34), assinala Anatol Rosenfeld. Dessa maneira, o texto

dramático se compõe de diálogos, falta-lhe, então, a moldura narrativa. No entanto, o palco completa descrições e características próprias da narrativa como a descrição do comportamento, das atitudes e do ambiente ou espaço.

A partir dessas pressuposições, ainda que insuficientes, pois sabemos que o teatro é uma das manifestações artísticas, sem dúvida, complexo e atua de maneira profunda na relação entre o texto dramático e o leitor, ou em cena, no momento em que atores fazem do palco o exercício real da vida da personagem e mantém uma relação íntima com a platéia. Passemos, então a leitura do texto *O rei da vela*, de Oswald de Andrade.

Oswald de Andrade: o teatro brasileiro no século XX

Ser contra uma determinada moral ou estar fora dela não é ser imoral. Atacar com saúde os crepúsculos de uma classe dominante não é de modo algum ser pouco sério. O sarcasmo, a cólera e até o distúrbio são necessidades de ação e dignas operações de limpeza, principalmente nas eras de caos, quando a vasa sobe, a sublitteratura trona e os poderes infernais se apossam do mundo em clamor.
Oswald de Andrade, “Meu testamento”, 1942.

De maneira geral, a literatura, no século XX, na década de 1920, após a consolidação do Romantismo, deu-se a renovação modernista, na Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo. Diferentemente, o teatro brasileiro esteve ausente das manifestações artísticas e teve início, então, apenas na década de 1943, com a encenação da peça *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues sob a direção do polonês Ziembinski. Essa montagem é considerada um marco da encenação moderna em palcos brasileiros.

Em 1948, surgiu em São Paulo o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) fundado pelo italiano Franco Zamapari, responsável pela formação de um grande número de artistas. Desfilaram atores como Nydia Lícia, Sérgio Cardoso, Tônia Carrero, Maria Della Costa, Cacilda Becker, Paulo Autran, sob orientação de diretores como Adolfi Celi, Luciano Salce, Ruggero Jacobbi e o próprio Ziembinski. O teatro moderno assumiu uma função social, voltando-se para o questionamento da realidade brasileira.

O Teatro de Arena foi criado em 1953, em São Paulo, com a participação de José Renato, e, mais tarde, Augusto Boal. No ano de 1958, marca a estréia de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Em seguida, o grupo apresenta *Revolução na América do Sul*, *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, *Castro Alves pede passagem*, dentre outras peças criadas pelos próprios atores. Um dos méritos do Teatro de Arena foi a eliminação do preconceito que existia em relação ao dramaturgo brasileiro.

Assim, em 1960 diversos grupos teatrais de caráter contestador atuavam nos palcos brasileiros, sobretudo após o movimento de 1964. Entre os mais importantes estão, além do Teatro de Arena, o grupo do Teatro de Oficina, cujo grande momento aconteceu com a encenação revolucionária do texto dramático *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Em 1965, o Grupo Opinião, no Rio de Janeiro, levou ao palco *Liberdade, liberdade*, montagem baseada em textos de Flávio Rangel e Millôr Fernandes.

Além destes, vale citar outros nomes importantes que compõem o panorama do teatro moderno brasileiro, tais como: Guilherme Figueiredo, Oduvaldo Viana, Jorge Andrade, Dias Gomes, Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes, Millôr Fernandes, Plínio Marcos, dentre outros. Como nossa intenção é rever o texto teatral de Oswald de Andrade, vamos retroceder ao tempo. Conforme Sábato Magaldi, em 1933, *O rei da vela* deveria ter recebido o papel fundador da dramaturgia brasileira. Porém, isso não ocorreu devido a uma série de fatores, sobretudo a forma revolucionária de Oswald de Andrade, pois seria um dos primeiros problemas a ser enfrentado pela censura, como também não apareceu ninguém que o encenasse. Ele assinala que:

[...] escrito em 1933 e publicado em 1937, junto com *A morta* (O homem e o cavalo conheceu a primeira edição em 1934), o texto representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país, a paródia substitui a ficção construtiva e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas; [...] (MAGALDI, 2003, p. 8-9. In: ANDRADE, 2003).

Assim, o texto foi publicado em livro em 1937. Após trinta anos, exatamente quando o governo militar caminhava para seu período crítico, a peça ganhou o palco.

Finalmente, Abelardo I, o rei da vela, um empresário capitalista, ganha espaço determinado junto à platéia brasileira. Esta peça tornou-se a mais conhecida e preserva a tradicional comédia de costumes. De forma abrangente, o texto corresponde a um sistema simbólico que permite uma visão da condição política do país e do comportamento das pessoas em sua singularidade, manias, vícios, hipocrisias e máscaras sociais.

Nesse sentido, a leitura do texto dramático permite ao leitor construir uma visão crítica do contexto daquela época que, ironicamente, repete a mesma situação da atualidade. Dessa maneira, o texto teatral pode ser um instrumento consciente de revelação e discernimento político, emocional e intelectual. A partir do diálogo das personagens, o leitor, ou então, o público desfaz-se de suas disposições pessoais para viver a atitude do outro, distancia-se de sua subjetividade, sente-se participante de outra experiência humana e, simultaneamente, incorpora ou nega a sua experiência.

Oswald de Andrade (1890-1954) foi uma figura polêmica e fundamental no cenário cultural brasileiro na primeira metade do século XX. Teve uma vida atribulada em todos os aspectos: sentimentais, políticos, econômicos e artísticos. Foi o idealizador dos principais movimentos modernistas. A partir de Oswald, conforme Alfredo Bosi é “que se deve analisar criticamente o legado do Modernismo paulista, pois foi ele quem assimilou com conaturalidade os traços conflitantes de uma inteligência burguesa em crise nos anos que se procederam e seguiram perto os abalos de 1929/30.” (BOSI, 1994, p. 356). O escritor escreveu os seguintes textos dramáticos: *O Rei da Vela* (1933/37), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937), como também romances, poesias, dentre outros gêneros textuais. A partir da produção teatral, selecionamos *O Rei da Vela* para realizar nossa leitura.

O texto dramático *O Rei da Vela* é uma comédia que se passa em São Paulo, estrutura-se em três atos. Logo após a divisão dos atos e a descrição do cenário, há um título que anuncia o diálogo das personagens dramáticas em cena. Eis os títulos, consecutivamente: *Abelardo I*, *Abelardo II e o Cliente*, *Abelardo I e d. Cesarina* e *Abelardo I e Heloísa*. O texto conta a história de um agiota inescrupuloso, Abelardo I, o Rei da Vela, com negócios diversificados, sua especialidade são empréstimos. Aproveita-se da crise econômica que flagela o país, empresta dinheiro e cobra juros altíssimos. Reforma os títulos dos clientes, até o dia em que cobra toda a dívida e sem perdão toma todos os bens do devedor. Norte-americanos comandam o jogo, no qual o

brasileiro só faz figuração. Abelardo I pretende casar-se com Heloísa, mas no final do terceiro ato, é roubado, suicida-se e a noiva fica com Abelardo II.

As personagens do texto dramático são autônomas e emancipadas, pois não precisam de um narrador que os conduzam. Assim, nas cenas de *O rei da Vela* desfilam-se as seguintes personagens: Abelardo I, Abelardo II, Heloísa de Lesbos, Joana conhecida por João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde, coronel Belarmino, Dona Cesarina, Dona Polaquinha, Perdigoto, O Americano, o Cliente, o Intelectual Pinote, a secretária, devedores, devedoras e o Ponto. No que se refere ao tema, podemos observar de maneira geral, a crítica ao capitalismo desenfreado, a usura, juros excessivos, a exploração e colonização do país, o atraso *versus* a modernidade da sociedade brasileira, a mesquinhez, conflitos intelectuais, políticos, religiosos e afetivos, a hipocrisia, a ambição, a falsidade, a sátira, contradição, a miséria moral e social, a perversão, a pobreza.

O 1º ato intitula-se *Abelardo I, Abelardo II e o Cliente*, a cena ocorre em São Paulo, no escritório de usura de Abelardo & Abelardo. O cenário é significativo, visto que há diversos objetos penhorados: um retrato de Gioconda, um divã futurista, uma secretária Luís XV, um castiçal de latão, um mostruário de velas de todos os tamanhos e cores. Esses objetos que compõem o cenário representam a falência da burguesia. Além de um prontuário, peças de gavetas com os seguintes rótulos: Malandros, impontuais, prontos, protestados. Em outra divisão: penhoras, liquidações, suicídios, tangas. Todas as inscrições em letras em formato de caixa alta e a designação do perfil dos clientes.

No primeiro ato, inicialmente, Abelardo I conversa com Abelardo II e um cliente. Dessa conversa fica claro como age com os devedores:

ABELARDO I - (Sentado em conversa com o Cliente. Aperta um botão, ouve-se um forte barulho de campainha) – Vamos ver...

ABELARDO II - (Veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver na cinta) – Pronto seu Abelardo.

ABELARDO II – Pois não! O seu nome?

O CLIENTE (Embaraçado, o chapéu na mão, uma gravata de corda no pescoço magro) – Manoel Pitanga de Moraes.

ABELARDO II – Profissão?

O CLIENTE – Eu era proprietário quando vim aqui pela primeira vez. Depois fui dois anos funcionário da Estrada de Ferro Sorocabana. O empréstimo, o primeiro, creio que foi feito para o parto. Quando nasceu a menina... (ANDRADE, 2003, p.39)

Abelardo I apropria-se dos bens alheios, embora suas ações pareçam corretamente justas. O empresário não se deixa seduzir pela fala do cliente mesmo diante das súplicas dos devedores ou quando alegam o cumprimento do trato, mas precisam reaver o crédito. Revela-se, então, a relação entre o dominado e o dominador ou a presa e o predador:

ABELARDO I - Me diga uma coisa, seu Pitanga. Fui eu que fui procurá-lo para assinar o papagaio? Foi o meu automóvel que parou diante do seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro? Com que direito o senhor me propõe uma redução de capital que eu lhe emprestei?

O CLIENTE (Desnorteadado) – Eu já paguei duas vezes ...

ABELARDO I – Suma daqui! (levanta-se) Saia ou chamo a polícia. É só dar o sinal de crime neste aparelho, a polícia existe...

O CLIENTE – Para defender os capitalistas! E os seus crimes!(ANDRADE, 2003, p. 42)

Num segundo momento, há uma rubrica que indica a saída do cliente: *Menos o cliente*, e os dois personagens continuam em cena:

ABELARDO I – Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.

ABELARDO II – A jaula está cheia ... seu Abelardo!

ABELARDO II – Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais. Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos...(ANDRADE, 2003, p. 43)

Neste fragmento, podemos notar dois aspectos interessantes. De um lado, o diálogo mostra a representação subjetiva de cada uma das personagens, tal como a caricatura das mesmas, ou seja, as palavras desnudam a maneira de cada um ser e a condição do sujeito numa sociedade que se diz moderna, mas apresenta condições sociais atrofiadas, visto que animaliza o homem, cria, então, uma visão grotesca e circense.

De outro lado, o autor rompe com a tradição do teatro clássico ao explicitar para o público o caráter da encenação e a representação de cada personagem. Esta em cena real no palco tem consciência da presença do público. Conforme Magaldi, essa técnica

foi utilizada por Brechet para encenar a *Ópera dos três*, embora Andrade não conhecesse a técnica do dramaturgo, repetiu-a diversas vezes no texto em pauta. Usou, portanto, do efeito de distanciamento, chamado “antiilusionismo”. Dessa forma, a organização e construção das personagens alcançam uma dimensão maior ao representar a burguesia brasileira:

ABELARDO I – Diga-me uma coisa, seu Abelardo, você é socialista?

ABELARDO II – Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.

ABELARDO I – E o que você quer?

ABELARDO II – Sucedê-lo nessa mesa.

ABELARDO II – Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim ... Entrando num acordo com a propriedade ... (ANDRADE, 2003, p. 50)

Ao se referir ao teatro no texto de uma peça teatral, Oswald de Andrade faz uso da função metalingüística para mostrar que “a burguesia só produziu um teatro de classe”. Além disso, enfatiza no primeiro Ato o retrato da caricatura brasileira, então, parte de uma representação burlesca e satírica dos fatos e pessoas. Daí acordos, juro altos, padres, devedores, sogros, interesseiros, dentre outros. Nesse contexto, Magaldi assinala que o escritório de usura representa a metáfora do “país hipotecado ao imperialismo” (ANDRADE, 2003, p.27). Traduz, ainda, uma visão circense e cômica: “A jaula está cheia ...”...(ANDRADE, 2003, p. 43).

No constante movimento de saída e entrada das personagens, tal como vozes que ressoam da jaula, surge na cena um intelectual chamado Pinote: “PINOTE (Entra de chapéu de poeta. Uma gravata lírica. Sorrindo. Medidas. Traz uma faca enorme de madeira como bengala) – Bom dia, mestre.” (ANDRADE, 2003, p.55). A partir da descrição, percebemos a ironia em relação a figura do poeta: gravata lírica, bengala e faca. Como também, a atitude de Pinote é submissa em relação ao representante do poder: “Bom dia, mestre”. De certo modo, revela a relação do intelectual e do artista com o poder. O artista vê-se diante de duas hipóteses: comprometer-se com o social ou aceitar em servir aos burgueses:

ABELARDO I – Pode ser extremamente perigoso. Se nas suas biografias exaltar heróis populares e inimigos da sociedade. Imagine se o senhor escreve

sobre a revolta dos marinheiros pondo em relevo o João Cândido ... ou algum comunista morto num comício!

PINOTE – Não há perigo. A polícia me perseguiria.

ABELARDO I – É então um intelectual policiado ...

PINOTE – Faço questão de manter uma atitude moderada e distinta!

(ANDRADE, 2003, p.57)

Vale assinalarmos que João Cândido foi uma figura importante no cenário político. Por volta de 1908, foi enviado para a Inglaterra para acompanhar o final da construção de navios de guerra encomendados pelo governo brasileiro. Lá, tomou conhecimento do movimento realizado pelos marinheiros britânicos que reivindicavam melhores condições de trabalho. Apesar de ter sido abolida o uso da chibata como castigo na Armada brasileira nos primeiros momentos do regime republicano, ainda o castigo cruel continuava de fato a ser aplicado, a critério dos oficiais. Assim, centenas de marujos continuavam a ter seus corpos retalhados pela chibata, como no tempo do cativo, sobretudo num grupo de maioria negra. Isso gerou entre os marinheiros, insatisfeitos com os baixos salários, com a má alimentação e, principalmente, com os degradantes castigos corporais, um clima de tensão. Então, João Cândido deu início a revolta, pediu a abolição dos castigos corporais na Marinha de Guerra brasileira.

Dessa forma, Oswald de Andrade não se limita apenas a citar uma personagem da História com o intuito de comentar um fato histórico e manter o compromisso da arte como registro. Ao contrário, Abelardo I instiga e provoca o leitor ou o intelectual, pois logo em seguida questiona Pinote sobre o que já publicara: “Um livrinho! A vida de Estácio de Sá. Não saiu muito bem. Mas eu estou fazendo outro... Vai sair melhor...” (ANDRADE, 2003, p. 57). Abelardo I ironiza e sugere: “A vida de Carlos Magno?...” (ANDRADE, 2003, p. 57). Pinote responde-lhe: “Não. De Pascoal Carlos Magno. Uma coisa inofensiva...” (ANDRADE, 2003, p. 57). O referido nome diz respeito a um crítico literário e agitador intelectual que atuou mais ou menos até a década de 60, filho de imigrante italiano.

Abelardo I diz: “Perfeitamente! Uma literatura bestificante. Iludindo as coitadinhas sobre a vida. Transferindo as soluções da existência para as soluções “no livro” ou no teatro”. Freud ...” ...” (ANDRADE, 2003, p. 57). O diálogo entre os dois se estende em função da literatura e do escritor. Sábato Magaldi assinala que o poeta

Pinote representa a caricatura de Menotti Del Picchia, intelectual e político, preso em 1933, junto com Assis Chateaubriand pela política de Vargas.

Ainda no primeiro Ato, Abelardo I recorre a outra figura, envia-lhe uma carta “a um tal Cristiano de Bensaúde”. Este se refere a Tristão de Athayde, filósofo e professor que procurou promover a humanização integral entre as pessoas, classes e povos. Mas, voltemos a leitura do fragmento do texto:

ABELARDO I – Um bocadinho. Mas olhe que, se não fosse ele, nós estávamos muito mais desmascarados. Ele ignora a luta de classes! Ou finge ignorar. É uma grande coisa!

HELOÍSA - Distrai muito, quando a gente é emancipada. (*tira um cigarro e fuma*)

PINOTE – Eu prefiro as vidas!

ABELARDO- Não pratica a literatura de ficção?...

PINOTE – No Brasil não dá nada! (ANDRADE, 2003, p. 57).

Oswald de Andrade levanta questionamentos acerca da função da literatura e a finalidade dos textos literários. Além disso, aborda a questão da apropriação de conhecimentos (culturais, artísticos, históricos, econômicos) que pertencem a uma pequena elite e não chegam aos grupos fragilizados, ou seja, aquela parte da sociedade que permanece marginalizada num país em pleno processo de industrialização.

Para tanto, observa os grupos dos intelectuais, políticos e econômicos em extensão e manutenção ao contínuo complexo de colonizadores (num sentido amplo: econômico, político e cultural), estabelecendo a relação entre o dominador e o dominado, visto que Abelardo I diz a Pinote: “Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria! Para servirem como lacaios, obedientes e prestimosos. É a vossa função social!” (ANDRADE, 2003, p. 57). Oswald Andrade reflete sobre a função do escritor, pois este pode provocar um estado de ruptura ou manter a opressão social.

Esta questão nos remete à idéia de Antonio Candido ao assinalar que a leitura do texto literário resulta numa função humanizadora, pois o leitor é capaz de construir uma visão de mundo a partir da organização textual, uma vez que: “Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto construído; e é grande o poder humanizador dessa construção, enquanto construção” (CANDIDO, 1995: 246). De acordo com o

crítico, “a organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida organiza o mundo” (CANDIDO,1995: 242). Assim, a arte, seja teatro ou literatura, ou outra modalidade artística pode provocar a emancipação do sujeito ou mantê-lo como um laçao ou súdito que responde às necessidades do poder que domina e massacra a alma humana.

Além de Abelardo I, outra personagem importante que protagoniza, é Heloísa de Lesbos, futura esposa do protagonista. Notamos que os nomes escolhidos por Oswald de Andrade, lembram dois famosos amantes da Idade Média: ele, um teólogo francês, ela, sobrinha de um sacerdote. Pouco tem a ver, portanto, com as personagens oswaldianas, daí um tom de ironia no texto teatral, somado a impressão conotativa do sobrenome da noiva.

Entre os noivos de Oswald, não há idealismo: Heloísa pretende casar-se por interesse, fato sabido por Abelardo I, que também vê vantagens na aliança. A noiva é membro de uma família da aristocracia rural falida e Abelardo I, da burguesia em ascensão. Eis o que Heloísa diz: “Em troca da minha liberdade. Chegamos ao casamento... Que você no começo dizia ser a mais imoral das instituições humanas.” (ANDRADE, 2003, p. 58). O casamento entre ambos é uma metáfora: com ele, Oswald simboliza a união entre as duas classes sociais.

Heloísa representa a ruína da classe ruralista, pois seu pai, o coronel Belarmino, latifundiário, vai à falência. Então, a realização de um plano em que predomina o favor, a negociação, a perversão e o vício, símbolos de uma classe em decadência. A protagonista, ainda, diz:

HELOÍSA – Enfim... aqui estou...negociada. Como uma mercadoria valiosa ... Não nego, o meu mal-educado nos pensionatos milionários da Suíça, nos salões atapetados de São Paulo...vivendo entre ressacas e preguiças, aventuras...não pôde suportar por mais de dois anos a ronda da miséria... (*Silêncio*) E a admiração que você provocou em mim, com o seu ar calculado e frio e a sua espantosa vitória no meio da derrocada geral... O conhecimento que tive do seu cinismo e da sua indiferença diante dos sofrimentos humanos...[...]

ABELARDO I- Todo o arsenal do teatro moralista dos nossos avós. Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público [...] Por que não? O pânico do café [...] Mas há outro trabalho construtivo, a indústria ... (ANDRADE, 2003, p. 60-61).

A aliança de Abelardo I e Heloísa pode-se dizer que representa a união de duas classes sociais corruptas pelo sistema capitalista. Abelardo I é um representante da burguesia ascendente da época. Seu oportunismo, aliado à crise internacional de 1929, desestruturou a antiga aristocracia paulista do café, mas esta procura preservar seus interesses. Daí a união matrimonial que se reduz ao nome da família tradicional e ao arrivista em ascensão, uma vez que o lucro deste se origina da agiotagem e de uma indústria, a fábrica de velas, que remete a idéia de “resíduo religioso de um país feudal, em que todo morto guarda um pavio aceso entre as mãos postas, motivo do título” (MAGALDI, 2003, p.9).

Diante da crise econômica, Abelardo I diz, conscientemente, do processo de exploração e de colonização do país. Ou seja, o Brasil vivencia a modernidade, porém claramente se percebe o atraso e os mecanismos de exploração em todos os aspectos, como exemplo os trabalhadores que “lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto. Com enxada nas mãos calosas e sujas” (ANDRADE, 2003, p.63), diz Abelardo I a Heloísa. Como também enfatiza a leitura ou a interpretação da realidade da vida do Brasil. Este ainda vive a Idade Média e não deixa de desvelar os aspectos religiosos:

ABELARDO I – Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela do sebo. E da vela feudal que nos faz adormecer em criança, pensando nas histórias das negras velhas... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa...As empresas elétricas fecharam com a crise...Ninguém mais pôde pagar o preço da luz...A vela voltou ao mercado pela mão providente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (*Indica o mostruário*) Para o mês de Maria das cidades caipiras, para armazéns do interior onde se vende e se joga à noite [...] Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional! (ANDRADE, 2003, p.61-62)

Oswald de Andrade coloca nas falas de Abelardo I uma possível interpretação do país, soa como um mecanismo de revolta e crítica à vida brasileira. Essa crítica extrapola as relações sexuais, de etnia e se estende as relações latino-americanos, como também ao grupo europeu e da dependência aos países exploradores. Diz Abelardo I: “Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos” (ANDRADE, 2003, p. 63). O fato que se percebe é cumulativo,

cíclico, porque um explora o outro. Em outras palavras, a lei maior é do capital e do dinheiro. Há a inexistência de um processo de empatia entre pessoas, países e o mundo, pois o que percebemos são mecanismos de exploração e individuação.

Gilberto Freire no texto “A literatura moderna do Brasil” registra as palavras de Paulo Maciel, personagem de *Canaã*, de Graça Aranha, que nos são caras neste texto: “Os senhores falam em independência, mas eu não a vejo. O Brasil tem sido colônia. O nosso regime não é livre” (FREIRE, p.301). Assim, personagens de Graça Aranha, Mário de Andrade, dentre outros abrem caminhos para repensar e interpretar o país, sem dizer da produção de Gregório de Matos, no início do processo de colonização. Abelardo, por sua vez, coloca-se no plano de explorador e revela os mecanismos das relações entre o dominador e o dominado ou a relação entre o Brasil-Colônia *versus* Brasil-Burguês.

No decorrer do primeiro Ato, Abelardo enfatiza a ganância do poder e a necessidade do ter, num ato antropofágico. Diz a Heloísa:

ABELARDO I – Estamos de fato num ponto crítico em que podem predominar, aparentemente e em número, as pequenas lavouras. Mas nunca como potência financeira. Dentro do capitalismo, a pequena propriedade seguirá o destino da ação. O possuidor de uma é um mito econômico. Senhora minha noiva, a concentração do capital é um fenômeno que eu apalpo com as minhas mãos. Sob a lei da concorrência, os fortes comerão sempre os fracos. Desse modo é que desde já os latifúndios paulistas se reconstituem sob novos proprietários (ANDRADE, 2003, p. 63)

Podemos observar um movimento cíclico de explorações contínuas marcadas por investimentos capitalistas. A lei do sucesso e do enriquecimento resume num processo antropofágico, engolir o outro, mas não no sentido de crescimento espiritual como Darci Ribeiro explica ao se referir as atitudes antropofágicas de algumas tribos indígenas. Ao contrário, engolir o outro, no caso de *O rei da vela* é possuir a matéria, não reconhecer o outro como sujeito idiossincrático.

Ao término do 1º Ato, Heloísa sai da sala e entra Mister Jones, o Americano. Abelardo I deve muito a esse homem. Vejamos a atitude de submissão, sem perder de vista a ironia de Oswald: “ABELARDO I – [...] Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. [...] Perguntará quem és... (*Heloísa sai. Só, no meio da cena,*

Abelardo curva-se até o chão diante da porta aberta.) Faça o favor de entrar, Mister Jones! *Come back!*”(ANDRADE, 2003, p. 64). Abelardo I mostra a invasão do estrangeiro, uma vez que Mr Jones simboliza o capital americano, sua presença revela um país (Brasil) endividado: "Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo o que temos e o que não temos. Hipotecamos palmeiras...quedas de água. Cardeais!" (ANDRADE, 2003, p. 63). Ou seja, um país comprometido economicamente.

Já as cenas do segundo ato ocorrem em uma Ilha Tropical na baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Há uma mudança radical de cenário, também marcado pela complexa modernização. De um lado, pássaros cantam acrescidos da beleza do mar e da vegetação (palmeiras, árvores, areia). De outro lado, sons de motores, avião, lancha. Eis a descrição: “Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço.[...] Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas” (ANDRADE, 2003, p. 65).

No local em que Abelardo I e a sogra permanecem, há uma escada no fundo, de onde surgem Heloísa e o Americano que saem por um lado, “em franca camaradagem sexual” (ANDRADE, 2003, p. 65). Nesse ato, Oswald registra como vive a burguesia, ou seja, o ócio ostentado e mostrado pejorativamente ou comicamente. José Celso caracteriza essa cena como a *Frente única Sexual* e diz que a única forma de “interpretar esta falsa-ação, essa maneira de viver *pop* e irreal é o teatro de revista, a praça Tiradentes”. (CORRÊA, 2003, p.27). Ou seja, em São Paulo há a representação do homem de negócio, engravatado; no Rio a cena se dá de forma adversa, pois “a representação, a farsa de revista de como vive o burguês, a representação de uma falsa alegria [...]” (CORRÊA, 2003, p.28).

O diálogo se inicia com a apresentação de D. Cesarina, a mãe de Heloísa, que se mostra bastante acessível às investidas amorosas de Abelardo I, futuro genro. Este abre um diálogo explicativo como forma de justificar as atitudes dos mesmos: “Na Europa é assim. Toca-se sempre corneta quando chega uma lancha! A bandeira americana é uma homenagem. Indica almirante a bordo! O americano nosso hóspede...” (ANDRADE, 2003, p. 65). Abelardo conduz o espectador, no caso, o leitor as implicações e intenções que pretende comunicar.

D. Cesarina remete-nos a idéia do cesarismo em decadência, a representação de um governo despótico e opressivo. Aberlardo I diz, ironicamente: “Dou a César o que é

de César. Ou melhor, a Cesarina o que é de Cesarina...” (ANDRADE, 2003, p.68). O leitor percebe que há conchavos e acordos entre os representantes da sociedade. Dentre aos galanteios e insinuações irônicas: “ABELARDO I – Os meus galanteios são sinceros ... senhora minha futura sogra...Quem manda se vestir assim, com esse maiô jararaca! Qual é o santo que resiste? Olhe, é sério, sério demais!” (ANDRADE, 2003, p.68).

O emprego da locução adjetiva *maiô de jararaca* remete a construção da identidade da família de Heloísa de Lesbos que será apresentada no decorrer do segundo Ato. A roupa que a sogra veste induz a duplicidade de idéias, visto que o termo jararaca se refere a uma cobra mansa e alimenta-se de roedores de pequeno porte, muito comum no Brasil. Em outras palavras, a idéia do capitalismo se faz presente, sobretudo nas máscaras que são mostradas. Assim, Oswald completa o quadro de personagens, para tanto se utiliza da técnica de concentração com desvios (em geral sexuais) em uma só família para explicar a decadência da aristocracia rural e os mecanismos do capitalismo. Ei-los: Totó *Fruta-do-Conde*, irmão da protagonista, apresenta características homossexuais: “TOTÓ FRUTA DO CONDE (Aparece à direita, com uma vara de pescar e um saco de bombons na mão, absorto e pensativo) – Eu sou uma fracassada! (ANDRADE, 2003, p.69).

Perdigoto, também irmão de Heloísa, bêbado, jogador e que planejava organizar uma milícia patriótica. Ele diz a Abelardo: “Tenho notado lá e em algumas propriedades vizinhas um descontentamento crescente entre os colonos. Eles estão ficando incontentáveis.” (ANDRADE, 2003, p.86). Perdigoito aproveita-se das situações para o seu bem estar. Então, propõe ao cunhado uma parceria, já que vive à custa dele: “Que acha? Nós instalaremos provisoriamente na Casa Central. Combinaremos com outros fazendeiros. Arrolaremos gente, a capangada está sempre pronta... Será o nosso quartel-general. E se a colônia der um pio...” (ANDRADE, 2003, p.87). Este se aproxima do malandro que tenta opor-se a ascensão da esquerda.

Há também a passagem com d. Poloca, ou d.Poloquinha, pilar das tradições aristocrata, virgem e com mais de sessenta anos, porém o diminutivo do nome refere-se ao sinônimo conhecido de prostituta. Nessa idade, ela é virgem, sente-se tentada a passar uma noite com Abelardo I. O coronel Berlarmino sonha, nostálgico, com um banco hipotecário: “Um banco hipotecário, meu futuro genro, resolveria a crise. Mas era preciso ser um banco forte... [...] Que fazem os homens novos? Que fazem os homens novos!” (ANDRADE, 2003, p.77). Conforme o dicionário Aurélio, Berlarmino significa

tolo. O sobrenome de Heloísa Lesbos, também não foge a regra, porque denota um sentido insinuante em relação a identidade sexual da noiva.

Vale observarmos as referências sexuais, visto pelo sobrenome de Heloísa Lesbos, a masculinização da mulher, a feminilização do homem, as cantadas de Abelardo as mulheres mais velhas. Além disso, a vela representa um símbolo fálico. Desse modo, corpo e sexualidade estão ligados metaforicamente a uma ordem que extrapola a sexualidade, adquire, portanto um sentido simbólico.

Por fim, Mr. Jones, capitalista e banqueiro norte-americano, que explora em todos os sentidos Abelardo I, inclusive tem direito a Heloísa, como também se interessa pelo chofer. Nesse sentido, fecha-se a tríade que rege o país: aristocracia rural (Heloísa) que se une à burguesia brasileira (Abelardo I) para servir ao capital estrangeiro (Mr. Jones). Há um sistema de submissão e favor que se configura no desenrolar das cenas. Abelardo I resume as personagens que participam, ironicamente, desnudando-as:

ABELARDO I – Crápulas! Sujos! Um é o Totó Fruta-do-Condé! O outro, este bêbado perigoso. Virou fascista agora. Minha cunhada veio sentar de maiô no meu colo para eu coçar-lhe as nádegas...com cheques naturalmente. A sogra caída...A outra velha...E eu é que devo me sentir honradíssimo...por entrar numa família digna, uma família única. (ANDRADE, 2003, p.88).

No 3º Ato, a cena ocorre no escritório de usura, apresenta um caráter alegórico. O cenário é o mesmo, porém há outros elementos: uma maca, cadeira de rodas, um rádio, ferro velho penhorado a uma Casa de Saúde. A iluminação vem de fora que penetra pela ampla janela. As personagens que abrem a cena são Heloísa e Abelardo I. Este foi roubado por Abelardo II, perdeu tudo e pretende suicidar-se. A noiva prende com os braços as pernas do noivo, inconformada. Eis a fala de Abelardo I:

ABELARDO - Terás que procurar outro corretor...Você sabe...Nós casávamos para você pertencer mais à vontade ao Americano. Mas eu já não sirvo para essa operação imperialista. O teu corpo não vale nada nas mãos de um corretor arrebitado que irá para a cadeia amanhã... Ou será assassinado pelos depositantes. Essa falência imprevista vai me desmascarar... (ANDRADE, 2003, p.95).

Heloísa teme ficar na miséria novamente, porém Abelardo sugere que se case com o ladrão da peça: “Não será preciso, meu amor. Você se casa com o ladrão...” ... (ANDRADE, 2003, p.96). Ironicamente, chorando, a noiva pergunta-lhe: “Qual deles? Eu já perguntei!” ... (ANDRADE, 2003, p.96). Além da ironia para mostrar um Brasil colonizado, explorado desmedidamente, Oswald se utiliza da metalinguagem, tal como se apropria da plurissignificação de sentido ao indicar o futuro noivo. Se acaso o americano não quiser casar, poderia ser com o Abelardo II:

ABELARDO – Mas o outro casa. É um ladrão de comédia antiga...Com todos os resíduos do velho teatro.Quando te digo que estamos num país atrasado! Olhe, ele roubou os cheques assinados ao portador. Operou magnificamente. Mas veja, rebentou a lâmpada...arrombou a secretária...Deixou todos os sinais dos dedos. Para quê? Se tinha furtado a chave do cofre. É um ladrão antigo. Topa um casamento com uma nobre arruinada. Na certa! ... (ANDRADE, 2003, p.96).

Heloísa pede ao noivo para recomeçar a vida de uma maneira diferente. No entanto, Abelardo comenta da eficácia do roubo, tal como deve permanecer o sistema marcado pela corrupção e exploração. O protagonista explica:

Olhe, menina. Eu fui um porcalhão! [...] Antigamente, quando a burguesia ainda era inocente ... A burguesia já foi inocente, foi revolucionária... Nos bons tempos do romantismo, antes do cinema devassar o mundo [...] Na época moderna, para nós, classe dirigente, minha amiga, só há um chamado da nota! Eu não soube resistir ao chamado da nota! Sendo Rei da Vela, banquei o Rei do fósforo. ... (ANDRADE, 2003, p.97).

Dessa maneira, Abelardo faz uma retrospectiva dos aspectos político e econômico do Brasil, livre do romantismo que mascara a sociedade. Em outras palavras, desnuda-a, carnaliza-a. Logo em seguida, consciente de seu papel e de sua função, diz:

As soluções fora da vida. As soluções no teatro. Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no terceiro ato. Schopenhauer! Que é vida? Filosofia

de classe desesperada! Um trampolim sobre o Nirvana! (Grita para dentro) Olá Maquinista! Feche o pano. ... (ANDRADE, 2003, p.98).

Abelardo, de certo modo, demonstra uma visão pessimista ao expor a situação em que está vivendo. Cita Schopenhauer, visto que o filósofo acredita que o mundo ou a vida não é mais que Representação e a arte é uma via que possibilita libertar-se do sofrimento. A personagem vive o tempo e pretende alcançar as últimas conseqüências. Conforme o filósofo, o desejo de algo representa um sofrimento, porque sempre há a necessidade de satisfação e em decorrência desta, outros desejos surgem. Além disso, o artista experimenta não apenas a sua realidade, mas consegue perceber a situação do outro e a corrupção humana devido a sua sensibilidade. Daí:

“[...] “a vida é como um pêndulo que oscila entre o sofrimento e o tédio, e a nossa existência é um negócio que não cobre as despesas [...]” páginas e páginas de Shopenhauer enche com descrição de todas as torturas, desgraças e desesperos que avassalam a espécie humana, mais sofredora do que todas as outras, por ser mais consciente e sensível; pois quanto maior a sensibilidade, tanto maior o sofrimento”(ROSENFELD, 2000, p. 57, grifo do autor).

Além de lembrar o filósofo, Abelardo I parodia o texto bíblico: “Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Manguê! (*Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele*). Por favor, Cirineu ... (*Silêncio. Fica interdito*). Vê se afasta de mim esse fósforo...” (ANDRADE, 2003, p.98).

Conforme o texto bíblico, em João capítulo 19, versículos 23 ao 24, o apóstolo assinala que:

Os soldados, quando crucificaram Jesus, tomaram suas roupas e repartiram em quatro partes, uma para cada soldado, e a túnica. Ora, a túnica era sem costura, tecida como uma só peça, de alto a baixo. Disseram entre si: “Não a rasguemos, mas tiremos a sorte, para ver com quem ficará”. Isso a fim de se cumprir a Escritura que diz: *Repartiram entre si minhas roupas e sortearam minha veste. Foi o que fizeram os soldados.*(João(João, Bíblia de jerusalém)

Se as vestes de Jesus foram repartidas, a fortuna de Abelardo também, uma vez que a noiva se casará com Abelardo II e dará continuidade a atividade do primeiro. No

evangelho de João, discípulo de Jesus, no capítulo 26, há um subtítulo que varia conforme a editora. Em alguns exemplares bíblicos intitula-se “Angústia suprema” e em outros, “No Getsêmani”.

Há duas questões interessantes. Vejamos: de um lado, o texto bíblico relata a agonia de Jesus, momentos antes da crucificação, e dirige-se em oração a Deus: “Meu pai, se é possível, que passe de mim este cálice! Todavia não se faça o que eu quero, mas como tu queres”. (Paulus, 2003, p.1752). No texto em questão, Abelardo I diz: Vê se afasta de mim esse fósforo...” (ANDRADE, 2003, p.98). Há um trocadilho insinuante e proposital.

Por outro lado, a ocorrência do jardim Getsêmani, onde Jesus se encontrava, ficava logo à saída de Jerusalém, atravessado pelo Cedrom, no sopé do monte das Oliveiras. Cedrom é o nome de um rio, também recebe o significado de escuro, devido o percurso do ribeiro. Neste local, há uma passagem de Davi, outro personagem bíblico, ao fugir de seu filho Absalão que se revoltara contra o pai. Neste rio depositavam ídolos e outras impurezas. Segundo alguns escritores o genitivo plural grego de cedro, significa “corrupção popular pela semelhança no som com a palavra Kidrom (escuro). (Dicionário bíblico Universal, 2001, p.88).

Nesse sentido, podemos observar a complexa relação entre o texto bíblico e a situação de Abelardo I e Heloísa, bem como o espaço de usura que recebe aspectos metafóricos. A paródia configura-se pela sua complexidade como gênero e trata-se de um “modo de auto-reflexividade” (HUTCHEON, 1985, p.40). Então, compreender a relação entre os textos é um processo denso, pois oferecem, dialeticamente, estruturas textuais e extratextuais.

O leitor é obrigado a relacionar o passado com o presente – ao nível social e moral, como também o literário. Conforme Linda Hutcheon “a paródia trabalha no sentido de distanciar e, ao mesmo tempo, de envolver o leitor numa atividade hermenêutica participativa. Claro que há duas maneiras de conseguir isto – da agressão a sedução” (HUTCHEON, 1985, p.117). O leitor sente-se que está participando, porém, sutilmente, há um processo de controle da voz narrativa, ou melhor, sobretudo da voz de Abelardo I que conduz o fio dos acontecimentos. Vejamos o diálogo entre Abelardo I e Abelardo II, em que Oswald processa um ato antropofágico de sua própria produção literária:

ABELARDO I – Não. Foi você que quebrou. Ladrão de primeira viagem! Fez bem! Pouparemos a luz elétrica. A conta do mês passado foi alta demais! Acenda todas as velas! Economia em regressão. As grandes empresas estão voltando à tração animal! Estamos ficando um país modesto. De carroça e vela! Também já hipotecamos tudo ao estrangeiro, até a paisagem! Era o país mais lindo do mundo. Não tem agora uma nuvem desonerada ... Mas não irá ao suicídio ... Isso é para mim.

ABELARDO II – Por que fez essa loucura?

ABELARDO II – Um homem não tem importância. Resiste. O poder do espiritualismo. Metempsicose social (ANDRADE, 2003, p.100).

Estamos nos referindo ao texto “pobre alimária”, parte do livro *Poesias reunidas*. No texto poético, Oswald discorre sobre cavalo e a carroça, advogados e motorneiros. Já no texto em questão, refere-se à tração animal, a vela e a luz elétrica. Para o leitor, a relação entre os textos é fascinante ou o aspecto dual que organiza, tal como a comparação entre o atraso e progresso, principalmente pelo fato da existência de que há um projeto de fazer literatura que dialoga com tempo presente e reflete sobre o passado. Além disso, nos conduz a voz de Castro Alves em *Poesias reunidas*: “Ainda hoje são pelo fado adverso, meus filhos alimárias do Universo...Eu pasto universal” (ALVES, p.343).

No texto “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, Roberto Schwarz observa em sua análise um vínculo entre os fatos históricos e o mundo da palavra criado pelo escritor: “A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a devoção do produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país” (SCHWARTZ, 1987, p.12). Oswald de Andrade interpreta o atraso e a desgraça do Brasil.

Antes de morrer, Abelardo I discute com Abelardo II, garante-lhe que a burguesia está condenada e que os proletários se unirão para tomar o poder. Mas que até esse dia os dois: a aristocracia rural e a burguesia nacional continuarão submetidos ao americano, o capital estrangeiro:

ABELARDO II – Pode-se salvar ainda. Como fica essa pobre moça...No desamparo. (*Heloísa soluça fortíssimo*) Quer um padre? Pode ainda realizar o casamento...

ABELARDO I– Que necessidade tem você de casar com minha viúva...Vai tê-la virgem! E de branco...

ABELARDO II- Virgem! Heloísa virgem! (*Heloísa diminui os soluços*)

ABELARDO I – Se o Americano desistir de pernada...

ABELARDO II – De pernada?

ABELARDO I – Sim, o direito à primeira noite. É tradição! Não se afobe pequeno-burguês sexual e imaginoso! Não se esqueça que estamos num país semicolonial. Que depende do capital estrangeiro. E que você me substitui, nessa copa nacional! [...] (ANDRADE, 2003, 100)

Abelardo I afirma a Abelardo II que a vida deste não irá além da peça, mas não tem a intenção de matá-lo, pois “[...] outro abafaria a banca. Somos uma...uma barricada de Abelardos! Um cai, outro o substitui, enquanto houver imperialismo de classes... (ANDRADE, 2003, p.103). Admite, ainda, que não é um demagogo e que a cena representa “um episódio de concorrência. Uma briga burguesa. Eu quero, mesmo depois da morte, te suplantar na memória dela que vai ser tua mulher.” (ANDRADE, 2003, p.103).

Antes da morte da personagem, Abelardo faz uma reflexão crítica, ou melhor, uma autocrítica, ao narrar a parábola do cachorro Jujuba para Abelardo II. Jujuba vivia em más condições de vida, era um idealista e foi adotado por um batalhão. No entanto, não se distanciou dos companheiros, compartilhou das regalias que lhe eram oferecidas. Todos saíram da miséria: “Em pouco tempo a cachorrada magra, suja e miserável enchia o pátio do quartel.” (ANDRADE, 2003, p.104), porém foram banidos do quartel. Jujuba foi junto, não os abandonou.

O cachorro morreu esfomeado na rua como os outros. Então, os soldados ergueram um monumento: “Compreenderam o que não trai. Eram seus irmãos. Os soldados são da classe do Jujuba [...] Será a revolução social...Os que dormem nas soleiras das portas se levantarão e virão aqui procurar o usuário Abelardo! E não de encontrá-lo...” (ANDRADE, 2003, p.105). Abelardo I reconhece que não agiu como Jujuba e acredita na revolução:

Castiguei a traição que fiz à minha classe. Era pobre como o Jujuba! Mas não fiz como ele...Acreditei que isso que chamam de sociedade era uma cidadela que só podia ser tomada por dentro, por alguém que penetrasse como você

penetrou na minha vida...Eu também fiz isso. Traí minha fome...(Silêncio. *Ouve-se a respiração do agonizante*) (ANDRADE, 2003, p.105).

Logo em seguida, Abelardo I confunde sons de carros com sinos da igreja. Ouve-se uma voz que ecoa da porta escancarada, nota-se que a jaula está vazia. A voz se identifica, diz ser o corifeu. Na tragédia e comédia antiga, o corifeu exerce a função de representante do povo, mestre do coro e intermediário entre os coreutas e as personagens principais. No texto, o corifeu dirige-se aos maus pagadores e numa enumeração significativa inclui todos os desonrados da sociedade capitalista. O corifeu representa a síntese de seu tempo: “A América é um blefe!!!” (ANDRADE, 2003, p.107). Afinal, imigrantes de todos os lados deixaram sua terra devido a opressão ou pela ganância, mas só encontraram trabalho e escravidão.

Ao término de *Uma voz*, Abelardo I diz: “É a revolução...Fogo! Façam fogo...” (ANDRADE, 2003, p.107). A protagonista morre. Abelardo II começa a viver. Mas antes Abelardo I pede uma vela que se confunde com vala. Aliás, nada sobrou para ele. Ironicamente, Abelardo II coloca uma vela na mão do sócio, a menor de todas: “Ahn! Quer morrer de vela na mão? O Rei da Vela. Tem razão” (ANDRADE, 2003, p.108). Heloísa chama por ele, mas será “sempre de Abelardo. É clássico!” (ANDRADE, 2003, p.108). Por fim, Abelardo II e Heloísa se casam. O Americano aparece e fecha a cena: “*Oh! Good business!*” (ANDRADE, 2003, p.108). A cena é extremamente simbólica, pois sintetiza o objetivo de Oswald.

Retomando a questão da paródia, segundo Rosenfeld, é um dos procedimentos do teatro brechtiano. Esse recurso pode ocorrer-se de duas maneiras, ou seja, apropriar-se de um texto como um todo ou um curto episódio ou citações, de modo a provocar uma reflexão crítica. Então, a intertextualidade é uma manifestação formal que reduz a distância entre o passado e o presente do leitor com o intuito de reescrever o passado dentro de um contexto novo. O leitor, nesse sentido, desempenha um papel relevante, visto que deve repensar sobre o mundo representado na ficção. A personagem sugere uma interpretação ou mesmo uma avaliação ideológica da realidade encenada.

Em *O rei da vela*, há várias citações paródicas, como já ressaltamos, sobretudo ao referir-se aos nomes e a frases. Assim, o leitor é levado a lembrar a tradição do amor infeliz do filósofo medieval Pedro Abelardo, a partir do seu livro *A história das minhas calamidades* (1973). Oswald de Andrade transforma as personagens presentes no texto. Pedro Abelardo era religioso, escolástico e filósofo francês, tornou-se célebre pela sua

paixão pela jovem Heloísa, de quem foi professor, chegando ao extremo de se casarem em segredo. A condenação foi exemplar para a época, pois Abelardo sofre uma castração.

Há uma inversão, pois o protagonista de Oswald se transforma em um industrial arcaico, produz velas para alimentar a superstição medieval, revela uma consciência cínica e a falsidade dos relacionamentos entre as pessoas. Então, o casamento com Heloísa distancia-se apenas de um relacionamento amoroso e afetivo. Ao contrário, está calcado nos valores materiais. Daí a célebre citação “Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico” (ANDRADE, 2003, p.108).

Magaldi assinala que Oswald conhecia o procedimento vanguardista de Alfred Jarry, “que em *Ubu Rei*, obra seminal do experimentalismo contemporâneo, lançada em 1896, fez a paródia de Macbeth e Lady Macbeth, subtrai toda a paixão de Abelardo e Heloísa, proclamando que seu matrimônio é um negócio” (MAGALDI, 2003, P. 8). *Ubu rei* expressa o movimento de revolta contra a família, os pais, a escola e os professores. Melhor ainda - a revolta contemporânea contra a civilização européia tradicional.

Nas palavras de Schwartz “a modernidade atua integrada ao esquema da autoridade tradicional, que se compraz, por sua vez, em adotar a fachada de novos funcionamentos impessoais” (SCHWARTZ, 1987, p.17). Na produção Oswaldiana não há presença de saudosismo, diferentemente dos escritores nortistas, mas refere-se a um Brasil como um todo, não regionalizado; organiza um álbum cidadão: viaduto, trilhos, jardim, avião, motores, festas, etc. O escritor buscou “fabricar e “auratizar” o mito do país não-oficial, que nem por isso era menos proprietário” (SCHWARTZ, 1987, p.25). A intenção era colocar o país num estado de evidência e relevância. A modernidade não visa romper com o passado ou simplesmente eliminá-lo, mas em analisar os seus elementos e organizá-los a partir de uma visão atual.

Enfim, mesmo com esta análise superficial, notamos que Oswald de Andrade escreveu um texto teatral em que aparentemente relata uma história, porém configura e registra o olhar do escritor perante o momento histórico. Vejamos alguns fragmentos que denotam sua preocupação em relação a organização política do país como um todo. No livro *Feira das sextas* reúne vinte e quatro textos escritos pelo autor entre maio de 1943 e dezembro de 1945, publicados nos jornais *Diário de S.Paulo*, *O Estado de São Paulo* e *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro. Os textos reunidos discorrem sobre discussões que dialogam com o tema do texto teatral. Oswald de Andrade pensa em

encontrar um caminho para resolver os problemas internos do Brasil. No texto “O horrível contraste”, o escritor assinala:

Mas, se soubermos resolver os problemas internos, como esse candente, do colossalismo dos lucros individuais em contraste com a miséria agravada pela alta geral dos preços, mais seriamente poderemos enfrentar qualquer ameaça estrangeira futura. Se não, será sobre nossa desagregação e nossas desavenças que poderão firmar aqui a pata sórdida, os eternos jogadores do banqueirismo internacional armado. (ANDRADE, 2004, p.137-8).

Ainda nesse texto, o escritor comenta sobre a condição das crianças e a situação angustiante do pobre:

Urge, pois atentar para este problema angustiante do pobre que, quando consegue comida para seus filhos, é ela feita de fubá cru e água, porque não existe dinheiro para gás, carvão ou lenha, e quando dorme num quarto coberto è às dúzias, enquanto sobra a farra dos sibaristas que possuem o palácio no Jardim América, outro em Campos do Jordão, e têm garantida uma poltrona no céu. (ANDRADE, 2004, p.138).

Eis algumas passagens do texto intitulado “Os humildes soldados da retaguarda”:

Encontro nos jornais o discurso pronunciado pelo ministro da Fazenda, sr. Artur de Sousa Costa, encimado por esta frase: “A fortuna só tem direito de existir quando ao serviço do bem-estar do mundo” [...] Como pois consentir nas acumulações ousadas e criminosas de nossos dias em face da miséria que ulula entre as famílias daqueles que são o verdadeiro, o eficaz, o insubstituível motor da vida nacional, os que trabalham?

Outro dia, num plano bem diverso, falava-me um chofer de praça: - “Essa gente não compreende que é o futuro do povo que está sendo sacrificado!”

Ele tinha toda razão. Como será possível manter em nível de progresso e ascensão uma nacionalidade, se sobre as crianças que são os homens de amanhã, recai o peso da penúria, oriundo do desprezo com que são tratados os que nada têm senão os seus braços para alugar às classes que tudo possuem?

Com que fim, para que, essas acumulações imbecis e desonestas nas mãos de uma família ou de um grupo que só sabe colecionar em sua fauna ridícula, rosários de monstruosidades, de presunções, de vícios e de taras? (ANDRADE, 2004, p.141-2).

Nestes fragmentos podemos relacionar às vozes das personagens que encenam no texto em questão, como exemplo: “Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos...” (ANDRADE, 2003, p.43), diz Abelardo I para Abelardo II no primeiro Ato. Dessa maneira, a voz de Oswald está intrinsecamente ligada às personagens construídas. Antonio Candido ao prefaciá-lo o livro *Um homem sem profissão*, intitulado “Prefácio inútil”, diz que:

Um escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida, publica as suas memórias. Vida ou romance? Ambos, certamente, pois em Oswald de Andrade nunca estiveram separados, e a única maneira correta de entender a sua vida, a sua obra e estas Memórias, é considerá-las deste modo. (CANDIDO, 2002, p. 11).

Nesse sentido, encontramos um possível caminho para entendermos o teatro de Oswald, pois revela a falsidade de um discurso liberal, as relações marcadas pelo interesse capital e material, a competição pelo lucro, as falsas relações amorosas, a distância entre a modernidade e o atraso, a metáfora de um país hipotecado ao imperialismo, o ócio brasileiro e a manutenção do poder, o espaço da casa. Oswald de Andrade perpassa do modernismo a modernidade, a partir da ironia, da caricatura, do grotesco, da religiosidade, sexualidade, da paródia, da filosofia e do papel dos intelectuais. Enfim, medita sobre o contraste que permeia a sociedade brasileira.

Referência bibliográfica

ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão*. Memórias e confissões. Sob ordens da mamãe. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2002. (Obras completas de Oswald de Andrade).
ANDRADE, Oswald. *O Rei da Vela*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2003. (Obras completas de Oswald de Andrade).

ANDRADE, Oswald. *Feira das sextas*. Organização e introdução Gênese Andrade. 2ª edição. São Paulo: Globo, 2004 (Obras completas de Oswald de Andrade).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985.

BUCKLAND, A.R. *Dicionário bíblico universal*. Trad. Joaquim dos Santos Figueiredo. São Paulo: Editora Vida, 1981.

CANDIDO. A. et al. *A personagem de ficção*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO. A. A literatura e formação do homem. In: *Ciência e cultura*. São Paulo, SBPC, 24 (9), set/1972 a.

CANDIDO. A. Direitos Humanos e Literatura. In: *Direitos humanos e Comissão de Justiça e Paz*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CANDIDO. A. *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A Queiros, 2000.

FREIRE, G. *A interpretação do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GORGULHO, Gilberto da Silva. Et.al. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições, 1989.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1986.

MOISÉS, Massud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2002.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras,

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1965.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.