

## A cara italiana da moeda em *O rei da vela*

ORNA MESSER LEVIN  
UNICAMP

A peça *O rei da vela* nasceu da mesma guinada ideológica que levou Oswald de Andrade a ingressar nas fileiras do Partido Comunista e a fazer propaganda política no jornal *O homem do povo*, que ele fundou em 1931 junto com Pagu. A peça, escrita em 1933, ano da reelaboração do prefácio de *Serafim Ponte Grande* no qual o escritor declara o desejo de “ser pelo menos casaca de ferro da revolução proletária”, traz um registro do espírito militante que predominou em suas produções depois da crise de 1929. São evidentes os sinais de ruptura com o passado burguês e com tudo que este representa em termos de valores e pensamento. A própria escolha do gênero teatral como veículo de divulgação da plataforma marxista mostra o quanto os acontecimentos de 1930 radicalizaram a cisão com o ideário de 1922, sendo na conhecida expressão de Mário de Andrade o “divisor de águas” do modernismo. Nesta circunstância é que *O rei da vela*, enquanto manifestação do momento de desestabilização da ordem social e política, pode sugerir alguns pontos interessantes de observação acerca do embate de forças travado no País. Um deles, conforme se verá, é dado pelo exame da participação dos imigrantes italianos na reconfiguração do quadro de época. Talvez porque, vista na perspectiva debochada da peça de Oswald, a figura do europeu flagre um certo modo de apreender as

mudanças das condições econômicas que acompanharam a revolução de 1930.

Antes de tudo, é preciso notar que a presença dos europeus na dramaturgia de Oswald chama a atenção para a persistência do tema ao longo de sua produção. Embora na peça não lhes seja reservado um papel de destaque, o fato de serem utilizados como instrumento de riso na definição do alvo satírico, qual seja, a burguesia capitalista, justifica uma reavaliação do significado de sua permanência como fonte de comicidade. Entender a imagem do segmento italiano como dado recorrente de humor pode ser um bom caminho para avaliar os procedimentos da composição oswaldiana.

O tom de pilhéria em relação aos ítalo-brasileiros remonta, na verdade, às experiências da juventude, quando Oswald deixou a grande imprensa onde estreará como foca, fazendo a cobertura das temporadas lírico-teatrais da cidade, para fundar seu próprio jornal. Patrocinado pelo pai, lançava-se na aventura de *O Pirralho* (1911-1915), dando fim ao jornalismo elogioso e impessoal que vinha praticando desde 1909. No periódico, adotou uma postura crítica e irreverente ao tratar das produções artísticas e literárias, reclamando muitas vezes da mesmice do repertório em cena. Reagiu ao esgotamento dos padrões vigentes nos palcos e caçou da idolatria provinciana pelos dramáticos europeus, em especial pelas atrizes italianas, como Mimi Aguglia, a quem elegeu ironicamente como madrinha do jornal.

A graça dirigida logo no primeiro editorial ao público dos teatros, que venerava as belas divas da terra natal, mostra seu forte descontentamento com o gosto e as expectativas da platéia, formada em parte pelos imigrantes enriquecidos que não poupavam esforços para agradar os visitantes. Este deboche em relação ao comportamento e à mentalidade dos italianos é uma constante do periódico e deu origem ainda à coluna 'Cartas d'Abaixo Piques'. Escrita em dialeto macarrônico, a coluna conferiu uma forma risonha à crônica da vida paulistana da baixa classe média. Juó Bananére, sucessor de Oswald na redação destas narrativas, soube dar vivacidade e coloração às particularidades do

pequeno universo urbano dos imigrantes, localizado nas imediações do Bom Retiro. E em certos aspectos, a recriação inventiva do bairro, a partir da fala espontânea e incorreta de suas personagens, antecipa o que faria no plano da narrativa curta o autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, que na década de 1920 incorporou à escrita dinâmica da prosa modernista as feições contemporâneas da cidade.<sup>1</sup>

Oswald que saudara a chegada de *Pathé Baby* no prefácio à primeira edição e convivera com Alcântara Machado durante a primeira denteção da *Revista de Antropofagia*, antes do afastamento de 1928, parecia concordar com ele a respeito da necessidade de incorporar também na dramaturgia a nova galeria de figuras do cotidiano.<sup>2</sup> Não por acaso, os tipos vindos do exterior, os operários, os industriais e os humildes da Terra roxa com suas vitórias e desgraças seriam incluídos no elenco de personagens de *O rei da vela*. Para os modernistas, o desafio de arrancar a comédia nacional da monotonia em que ela havia estacionado passava pelo aproveitamento do potencial humano depositado nos dramas de todo dia. E nesse sentido, a busca de uma nova substância para a arte fez com que se debruçassem sobre a realidade viva de São Paulo, cujas feições europeizadas davam prova da rapidez e da intensidade das alterações no estilo de vida da população. Os reflexos do processo de adaptação dos imigrantes ao País assinalava com uma

---

1. No conto "Nacionalidade" Alcântara Machado satiriza o processo de naturalização do Sr. Tranqüilo Zampineti, acompanhando cada etapa de seu progressivo desinteresse pela Itália através da referência à aquisição de novos bens, até que de simples dono de um salão no Brás se torne o rico proprietário de oito prédios e veja seu filho menor formado na Faculdade de Direito. Machado, A.A., *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China*, Livraria Martins Editora: 96-102.

2. Conforme a revista *Terra Roxa e Outras Terras*, I, 20 de janeiro de 1926:5. As palavras são de Alcântara Machado: "E só vendo a pobreza dos tipos! Sempre os mesmos. Sempre a criada, pernóstica mulata, que diz cousas em francês do Bangu. Sempre o casal de fazendeiros analfabetos e o moço que chega da Europa. Sempre o novo-rico português. Sempre a menina plégas. Sempre essa gente. Só ela. Sempre."

série de motivos ricos de dramaticidade. A aquisição de hábitos locais em contraposição à saudade da cidade natal, os sonhos de consumo na contramão dos rígidos valores morais, a ameaça aos vínculos familiares trazida pela convivência das ruas e as tensões entre o amor e a realidade sócio-econômica são alguns dos assuntos que a experiência dos imigrantes fornecia para o teatro.

A peça *O rei da vela*, para quem não se lembra, institui uma moldura política para ler a realidade brasileira partindo do tema do casamento que se sujeita aos imperativos econômicos. Oswald cria uma paródia da história de amor entre a jovem Heloísa e o filósofo Abelardo, castrado e feito prisioneiro pelo tio dela. É esta conhecida narrativa da interdição do amor que serve de base para o escritor reproduzir, dentro de uma ótica marxista da conjuntura, a cadeia de dependências, que aprisiona os mais fracos até atingir em escala internacional todas as economias colonizadas. O soberano de cognome Abelardo I é um milionário paulista que enriqueceu em pouquíssimo tempo e conseguiu firmar um compromisso de casamento com Heloísa de Lesbos, filha mais velha de uma tradicional família quatrocentona. Para ele, tal casamento representaria a conquista do mais alto degrau de sua escalada social, enquanto para a família da noiva o enlace viria resolver as dificuldades econômicas decorrentes da crise da cafeicultura. Entretanto, o anunciado contrato de conveniência, não chega a se consumir porque Abelardo I, vítima de um golpe, decide no último ato pelo suicídio. A família decadente, apesar desta reviravolta, não sai prejudicada, pois Abelardo II, secretário de Abelardo I e autor confesso do golpe, assume os negócios do escritório, herdando as dívidas e também a noiva. Paralelamente, o credor americano, eminência parda da peça, comemora aliviado o desfecho que em nada afetou seus interesses imperialistas, dando com isso um toque irônico ao desenlace matrimonial.

Pela sinopse acima podemos constatar que no arranjo oswaldiano que teria permitido a continuidade da expansão capitalista no Brasil não há destaque para os imigrantes. Um levantamento das personagens vindas da colônia italiana mostra inclusive que elas atuam

apenas no primeiro ato, ambientado no escritório de usura de Abelardo I. A rigor, essa gente faz figuração de palco e, em alguns casos, existe apenas através de menções feitas nas conversas entre o agiota milionário e seu secretário. Praticamente nenhum diálogo ocorre entre os italianos e o protagonista. Entretanto, pareceria impossível ignorá-los pois, se o papel que lhes foi reservado é menor, a função cômica que detém guarda atribuições superiores à simples coloração das cenas. Como figuras secundárias, a presença dos imigrantes carrega elementos de comicidade que ressoam no conjunto do texto, fazendo com que a passagem rápida pelos palcos seja inversamente proporcional à permanência das mensagens que veiculam. A existência efêmera portanto não corresponde a um grau inferior de complexidade das personagens, se comparado com a constante participação do protagonista. E a razão disso, conforme se verá, está na concepção farsesca dada ao usurário.

Sabemos que para realizar o rebaixamento cômico da agiotagem, Oswald buscou inspiração na agilidade e na violência das farsas populares. A forma circense do primeiro ato confirma a matriz de um espírito fanfarrão que atravessa o retrato do banqueiro. Outro sinal está no fato de que ele pensasse no famoso *clown* Piolim para assumir o papel do usurário. Ambos se tornaram amigos durante os anos 1920, chegando a formar uma parceria na redação de pequenos *sketchs* que eram levados no circo. Apesar da virada pessoal e ideológica de Oswald, os laços de amizade foram preservados. Tanto que durante a fase de criação de *O rei da vela* os dois costumavam discutir detalhes da peça à medida em que, ouvindo as sugestões do parceiro, Oswald modificava ou refazia alguns trechos.<sup>3</sup>

Assim como outros integrantes do primeiro momento modernista que registraram suas impressões sobre Piolim, Oswald traduziu na peça o impacto que a expressão gestual e facial da *clownerie*

---

3. Maria Augusta Fonseca, *O palhaço da burguesia*, São Paulo, Polis, 1979.

causou sobre sua sensibilidade.<sup>4</sup> As hilaridades associadas à pantomima e ao uso expressivo que Piolim fazia da voz foram acolhidas como impulso de modernização das convenções teatrais. Assim como o circo se revelava uma fonte da arte nacional, ele vinha representar a manifestação autêntica da criatividade popular. Não surpreende então que Piolim se transformasse de *clown* em “operário do riso”, nas páginas de *O homem do povo*, depois de ter sido ídolo dos modernistas e recebido homenagens no festim antropofágico de 1927.<sup>5</sup>

Levando em conta que as improvisações do *clown* forneceram as linhas gerais da construção de Abelardo I, compreende-se que a forma circense dada à imagem do milionário não se restrinja às evidências cênicas do primeiro ato. Ela caracteriza outrossim uma maneira de proceder à ridicularização do burguês e afeta por desdobramento a todos os que contracenam com ele. A natureza exagerada da pessoa do usurário espalha-se no movimento expansivo das ações e determina, na interação com os demais, a própria desenvoltura das personagens, sejam elas suas cúmplices, antagonistas ou figuras secundárias. Daí a observação do desempenho estipulado por Oswald para os imigrantes ser capaz de revelar muito sobre os expedientes que usou para tornar risíveis os signos de ascensão de Abelardo I.

Note-se que a construção do perfil de capitalista vitorioso é feita por intermédio de uma série de clientes, oriundos da burguesia remediada com um mínimo de refinamento cultural e que, tanto quanto o agiota, aspiram subir os degraus da sociedade. O enquadramento do negócio bancário em seus mecanismos cruéis de usurpação tem vez a partir da menção aos fregueses potenciais, cujos nomes encontram-se

---

4. Telê Porto A. Lopes, “Os modernistas de São Paulo e o circo”, *O Estado de São Paulo*, 26 de abril de 1969; Cecília de Lara, *De Pirandello a Piolim – Alcântara Machado e o teatro no modernismo*, Rio de Janeiro Inacem/Minc/INL, 1987.

5. “O diretor de cena Piolim”, em *O homem do povo*, 7 de abril de 1931. Edição fac-similar, São Paulo, Imesp/Divisão do Arquivo do Estado de São Paulo, 1984.

arquivados nas pastas do prontuário. Na listagem de solicitações, a gente desesperada, que recorre aos serviços de usura, remete quase sempre ao segmento ítalo-brasileiro. Assim, a delimitação de um lugar de trânsito social acaba identificando um sintoma da imigração e sendo revertido em efeito de comicidade. É o que esclarece a passagem que trata do Sr. Carmo Belatine:

*Abelardo I: ...Vamos examinar aquelas proposta (senta-se e lê) Carmo Belatine...*

*Abelardo II: É aquele da fábrica de salsichas...  
O frigorífico...Que comprou o terreno da Lapa.*

*Abelardo I: Idade?*

*Abelardo II: Trinta e nove anos.*

*Abelardo I: Nível de vida?*

*Abelardo II: Nível baixo ainda. Faz a barba na terrina da  
sopa, com sabão de cozinha e gilete de segunda mão...*

*Abelardo I: Já fala português?*

*Abelardo II: Ainda atrapalha.*

*Abelardo I: Gasta menos do que tira dos trabalhadores?*

*Abelardo II: Muito menos!*

*Abelardo I: Tem filhos grandes?*

*Abelardo II: Pequenos ainda.*

*Abelardo I: Em bons colégios?*

*Abelardo II: Sim. Oiseaux, Ston, São Bento.*

*Abelardo I: Bem. Tome nota. (...)*

A sátira ao enriquecimento dos imigrantes faz contrastar, em uma ponta, os modos rudes dos italianos (note-se a falta de polimento com que o Sr. Carmo faz a higiene pessoal) com o padrão de escolaridade dos filhos, matriculados nos tradicionais colégios da elite paulistana. Em outro extremo, ressalta o fato do jovem empreendedor, 39 anos apenas, ser proprietário de um frigorífico e de um terreno na Lapa, onde fabrica salsichas. Mas, o detalhe aparentemente menor do diálogo, a informação sobre os gastos do pequeno empresário do ramo alimentício, funciona num sentido mais amplo como alavanca para a abertura do crédito, mediante o qual se desvenda para o espectador o mecanismo da mais-valia, que transforma o italiano em um capitalista

## TRAVESSIA

da mesma espécie de Abelardo I. O diálogo é fundamental para explicitar a hierarquia de exploração e o esquema da ciranda financeira, que, na perspectiva de Oswald, é inerente ao sistema, causando a derrota do próprio usurário ao final da peça.

Sem dúvida, a análise do pedido de financiamento do jovem italiano, Carmo Belatine, vem à guisa de demonstração do processo gradual e premeditado de endividamento com que Abelardo I amarra os clientes ao seu negócio, até abocanhar todos os bens disponíveis:

*Bem. Tome nota. Emprestamos enquanto os pequenos estudarem. Quando as filhas começarem o serviço militar nas garçonnieres, e o pequeno tiver barata, e Madame souber se vestir, emprestaremos então de preferência à costureira de Madame. O velho aí terá mudado de nível. Possuirá automóvel, casa no Jardim América, cessaremos pouco a pouco todo o crédito. Nem mais um papagaio! Ele virá aqui caucionar os títulos dos comerciantes a quem fornece, executarei tudo um dia. Levarei a fábrica, os capitais imobilizados e o ferro velho à praça.*

Esta explicação um tanto didática faz a radiografia do funcionamento interno de uma atividade baseada na armação de ciladas, golpes estudados minuciosamente com a intenção de conduzir os devedores à bancarrota. Concebido para representar a face cruel deste sistema, o agiota aparece aqui como um homem imbuído do espírito competitivo, completamente imerso no mundo das penhoras e disposto a extorquir os mau pagadores. Ergue sua fortuna graças ao incrível poder de manipulação que exerce sobre a sociedade, e em particular sobre pequenos empresários de ascendência italiana, que passam a se amontoar na ante-sala do escritório.

Ilustrativo nesse sentido é o caso da viúva Lanale, que, sem alternativas, foi obrigada a penhorar uma oficina de chapéus. Não tendo conseguido pagar as dívidas em dia, por ordem do credor, teve seus móveis, máquinas e fôrmas bruscamente lançados à rua, enquanto a população escandalizada tentava protestar. O episódio, que culminou

com a chegada dos oficiais de justiça ao local, é relatado por Abelardo II, fiel executor das decisões do patrão:

*Abelardo I: A rua inteira sabe que penborei porque não me pagaram 200\$000. A cidade inteira sabe. Talvez gastasse mais nisso... Que importa? Dura lex, aprendi isso na Faculdade de Direito!*

*Abelardo II: Queria que o senhor visse a choradeira! A viúva berrava na janela: — Gli orfani! Gli orfani! Non abiamo piu lavoro!*

*Abelardo I: O quê?*

*Abelardo II: Ela queria dizer que os órfãos não tinham mais o que comer. Tiramos os instrumentos de trabalho.*

*Abelardo I: Manbosa...*

É preciso chamar a atenção para a sutileza irônica de Oswald. A lição aplicada sobre Mme. Lanale, longe de servir ao propósito da lei, pretende simplesmente equiparar Abelardo I à tacanhice dos imigrantes, a quem jamais se dá voz direta, cabendo ao secretário a tarefa de traduzir as menções. Reduto das forças conservadoras, a Faculdade de Direito se torna alvo explícito de agressões. Oswald reduz o mais tradicional símbolo de *status* acadêmico a uma simples citação latina, como meio de destacar, linhas abaixo, a ignorância de Abelardo I. Em contrapartida, a falsa erudição tem resposta no modo com que o agiota reage ao sentido de suas ações. O adjetivo que usa para desdenhar o choro da cliente (*manbosa*) encerra o relato de seu secretário transferindo para a atitude excessivamente irracional dos devedores a razão do fracasso que os abala.

Nos diálogos travados no primeiro ato entre Abelardo I e Abelardo II, que se veste de domador de feras, seguindo as indicações da rubrica, e controla os inadimplentes enjaulados à base de chicotadas, tem-se uma idéia da visão jocosa das transações comerciais pela qual Oswald desenhou um retrato embrutecido da selvageria do mercado. A concepção irônica da autoridade do credor animaliza os clientes que por detrás das grades gritam, xingam e lançam apelos de misericórdia. Desse modo, a marcação da entrada do agiota segue o formato dos espetáculos de picadeiro, reforçada pelo desdobramento da caricatura

## TRAVESSIA

na figura de seu duplo. Ocorre que Abelardo I e Abelardo II, além de duplos complementares, revelam-se mais tarde fortes opositores. Portanto, o que se depreende dos diálogos acima reproduzidos é um recurso irônico de deformação da imagem do burguês que circula em torno de Abelardo I, ora atingindo os italianos, ora retornando a ele com a devolução dos argumentos pela voz do secretário. Essa espécie de indefinição de posições responsável pela falta de clareza sobre os antagonismos, que gera a imprevisibilidade do golpe final em cima do negócio bancário, torna interessante a presença dos italianos como fator de contraste na medida em que eles podem desvendar a composição dos traços da caricatura do usurário. Sobretudo porque o confronto com os italianos obriga a uma análise mais detida da função estruturante a que se prende o papel principal, cuja dinâmica em relação às personagens secundárias estabelece parâmetros demolidores.

Já se comentou o fato de Oswald ter concentrado em Abelardo I três atividades bastante distintas no mundo dos negócios. Como personagem central, ele reúne em torno da imagem do capitalista triunfante as atuações de usurário, industrial e latifundiário. Décio de Almeida Prado acredita que a preeminência concedida à usura, uma atividade relativamente marginal dentro do mecanismo da vida moderna, surpreende e faz pensar na experiência pessoal do autor, ele mesmo submetido à humilhante barganha por empréstimos.<sup>6</sup> Mas, convenhamos, o aspecto revanchista não dá conta de todos os contornos do objeto da sátira. Até porque Abelardo I, a despeito de ser alvo de críticas do Autor, funciona também como *raisonneur*, transmitindo as teses da peça. Talvez, melhor seria pensar que a escolha da agiotagem como tema a ser tratado pela sátira-farsesca sugere, a partir do deslocamento do foco para uma atividade ainda desregulamentada, o

---

6. Décio de Almeida Prado, "O teatro" em *O Modernismo*, Affonso Ávila (org.), São Paulo, Perspectiva, 1975. Reproduzido em *Peças, Pessoas, Personagens*, São Paulo, Cia das Letras, 1998.

próprio modo com que o capital financeiro atuou no Brasil. Em outras palavras, o sucesso estupendo de Abelardo I deve ser analisado em consonância com o tipo de capitalismo desenvolvido num país cuja economia, até meados deste século, era predominantemente agrícola.

Vamos então aos fatos que se concentram na pessoa do protagonista.

Sabemos que Abelardo I acumulou riquezas por meio de três atividades distintas: 1) tomou parte da comercialização do café e passou a especular no momento em que a superprodução fez despencar os preços do produto, 2) lançou-se no caminho do capitalismo urbano dando início à fabricação de velas em escala industrial, 3) comprou fazendas arruinadas e tornou-se proprietário de uma grande extensão de áreas cultivadas.

A natureza desses investimentos marca bem a distância dele em relação à velha burguesia agrária viciada nos mecanismos de dominação econômica (a valorização artificial do café), social (o baixo custo da mão-de-obra que caracterizou o campesinato) e política (o coronelismo). Ao contrário da velha burguesia, que se manteve oligarquicamente no poder até a dissidência interna marcada pela Revolução de 1930, Abelardo I congrega os interesses dos investidores estrangeiros, visto que não atua sozinho, mas financiado pelos ingleses, no caso da intermediação comercial e financeira do café, e pelos americanos, no estímulo à indústria, tirando proveito próprio de uma situação que considera natural nas economias colonizadas.

É consensual entre os historiadores que a entrada do capitalismo no Brasil ocorreu primeiro no campo, com a produção de bens agrícolas e pecuários, vinculando-se ao financiamento da agro-exportação de produtos primários, dentre os quais o café. Em sua interpretação da economia da República Velha, Francisco de Oliveira destaca como ponto central desta etapa o fato de a burguesia agrária não ter sido capaz de controlar a circulação das mercadorias aqui produzidas para o abastecimento do mercado externo, o que teve como

resultado, de um lado, a evasão de lucros, visto que a comercialização e as transações no mercado financeiro abocanhavam a maior parcela dos rendimentos, e, de outro, a fragilidade do governo, cada vez mais dependente das divisas externas, sem falar no raquitismo do mercado interno, completamente ignorado pelas classes dirigentes.<sup>7</sup> Conhecemos também os vínculos entre esta poderosa oligarquia, que durante anos negou as demais atividades econômicas do país, e os projetos culturais por ela patrocinados no auge da expansão cafeeira, em torno de 1922.

Pois bem, nosso Abelardo I nasce da revisão desses elos tão vinculados no primeiro momento modernista. Grita aos quatro ventos a sua dependência em relação ao dinheiro estrangeiro, ciente de que nasceu para defender o *valor da nota* pela nota. Nesse sentido, contraria os interesses do grupo oligárquico, receoso das possíveis repercussões na demanda externa de seu produto (decorrente de uma queda nas importações), desviando recursos para a industrialização. Tem o desaforo de possuir latifúndios quando todos anunciam o fim das grandes propriedades. E vive acintosamente da especulação financeira, num país de vocação agrícola, que facilitou a substituição do sistema colonial pela “ditadura da city” e perpetuou o poder das metrópoles em detrimento da formação de capital interno. Logo, do ponto de vista histórico, Abelardo I integra aquela burguesia avançada, em fase de afirmação, que se vende com facilidade à mentalidade estrangeira, inovando durante o período de entre-guerras os esquemas tradicionais de auto-preservação.

Dito isto, não se deve perder de vista que este burguês de mentalidade moderna é uma personagem de cunho fundamentalmente farsesco, cuja motivação pulula no submundo das finanças, de onde viabiliza uma sensacional elevação, contando, de um lado, com a extorsão dos imigrantes, e de outro, com a compra oportunista da noiva.

---

7. Francisco de Oliveira, “A emergência do modo de produção de mercadorias: uma interpretação teórica da economia da República Velha no Brasil.” Em *HGCB*, Brasil Republicano, Tomo III, 1º Vol.

Conseqüentemente, a contra-face da imagem cruel que exhibe perante os clientes ítalo-brasileiros é o aspecto de novo rico vulgar com que surge ao lado dos magnatas do café. A feição zombeteira que ostenta posando de conquistador barato e incentivando o consumo conspícuo num esbanjamento *kitsch* de riquezas compõem um quadro de degenerescência capitalista onde o percurso ascensional do novo rico cruza a trajetória decadente de falsos titulares, devotos hipócritas, filantropos fingidos e moralistas sem convicção incluídos na lista de convidados da noiva. Assim, para Oswald, seu traço de mau gosto e deselegância em nada difere das dissimulações e perversidades atribuídas aos ociosos, com quem compartilha o mesmo todo ameaçado.

Contrastando com a burguesia conservadora e reacionária, um fabuloso senso de oportunidade é seu maior trunfo. O acesso aos segredos governamentais permitiu que jogasse pesado em cima da quebradeira geral e à sombra do poder multiplicasse os ganhos. Obteve privilégios e especulou favorecido pelos conhecimentos pessoais. Um arrivista aos olhos da noiva, explorou com frieza o pânico dos cafeicultores, o desespero dos desempregados, as causas da população grevista, a fé dos religiosos e as mazelas dos imigrantes. Ou seja, acumulou riquezas depois de ter conquistado uma providente aproximação com o centro das decisões, do qual, historicamente, a tradicional fortuna paulista em acirrada disputa com o tenentismo, muito pelo contrário, estava aos poucos sendo afastada e excluída, em decorrência da política centralizadora do governo Vargas.<sup>8</sup>

Curioso que na posição de antípoda dos afortunados em queda, Abelardo I acabe insinuando-se (em virtude dos próprios meios que acha de arregar a ruína destes) como uma espécie de desdobramento

---

8. Um ótimo exemplo disto está na criação, em novembro de 1931, do Departamento Nacional do Café que passou a ditar a política cafeeira do país desvinculando-a dos paulistas. Ver Edgar Carone, *A República Nova*, São Paulo, Difel, 1976.

## TRAVESSIA

da rebelião tenentista, pelo menos naquilo que ela em certo momento ensaiou em termos de ruptura com a oligarquia paulista. Tanto que a força revolucionária dos militares amotinados é invocada no último ato da peça, quando o usurário à beira da morte, num delírio agonizante de vingança contra a burguesia que o desbaratou, cita a fábula do cão Jujuba para profetizar uma revolução social, a ser desencadeada no Brasil por todos aqueles que permanecem irmanados na miséria, embora já tenham pretendido dela escapar, como terá sido o seu caso.

Se, prosseguindo nesta linha, tomarmos a voracidade financeira de Abelardo I à luz dos inúmeros contrastes que sua imagem de biltre deixa transparecer, tanto no modo com que se favorece da quase desapropriação dos antigos latifúndios e das empresas dos italianos, quanto no exercício da função de laçao do capital estrangeiro, através da qual se orgulha de ter chegado à posição de rei, encontraremos também nesse último retrato do oportunismo, por via do qual Abelardo I se torna, em breves momentos, um egresso da ordem capitalista, um fundo de ironia oswaldiana acerca do adesismo da burguesia avançada. A dose mais aguda de seu sarcasmo repousa na conformação alucinatória dessa ameaça bolchevista. As palavras de simpatia que Abelardo I dirige à causa revolucionária dos tenentes, associadas a um estado de inconsciência, arrancam das trevas a imensa fantasmagoria burguesa. Esta, aliás, única herança na memória da barricada de homônimos que em *O rei da vela* compõem a concorrência capitalista. Da mesma ordem é o medo da miséria que Heloísa de Lesbos lhe confessa, contribuindo para desnudar um fator psicossocial que certamente catalizou o movimento de translação das posições burguesas nos anos 1930.

Como se vê, as funções desempenhadas por Abelardo I não se limitam às do tipo avarento da tradição farsesca, de onde provavelmente saiu. A originalidade da sátira oswaldiana não está tão somente na feição grotesca que atribui ao enriquecimento, através da caricatura do burguês, mas nas múltiplas expressões que a conquista financeira adquire em função do jogo de contrastes do agiota com os diferentes setores da sociedade. Num certo sentido, o ponto de vista crítico depositado na

voz do *raisonneur*, que explicita o recorte ideológico das falas de Abelardo I, é compensado pela constituição multifacetada do objeto da farsa, cujo significado só pode ser dado no embate de forças que a peça coloca em perspectiva. A despeito do ângulo fixado pela interpretação marxista da conjuntura que produziu o usurário (a condição por assim dizer medieval do Brasil, mantendo-se a custa dos conchavos da alta burguesia que se vende aos interesses imperialistas), o funcionamento multifocal de sua ridicularização resulta de procedimentos que superam o realismo do teatro de tese, lançando mão da técnica antiilusionista e da parábola.

Auxiliado pelas criações brincalhonas do circo, Oswald radicalizou os expedientes modernos da sátira ao colocar os elementos paródicos da farsa circense à serviço da ideologia, ela mesma tida como fratura. A fragmentação que atinge a caricatura por dentro ganha equivalência no descarte da constituição psicológica das personagens, em especial das figuras secundárias. Menos como individualidades do que como instrumentos de zombaria, elas atuam feito marionetes nas mãos do Autor, ora gritando, ora chorando em cena. Dessa forma, o desmascaramento dos caracteres, que se contestam mutuamente através do chiste, associa a desintegração do capitalismo ao universo fraturado da ideologia burguesa, cujo espelho se encontra na fragmentação estrutural das convenções teatrais.

Sem objeto único, a sátira apesar de centrar-se na figura do agiota cria um vai e vem infinito de reverberações irônicas. Situa-se, dentre estas, a censura aos ítalo-brasileiros, convertidos em alvo de chacota do dramaturgo. Do ponto de vista econômico, conforme vimos, são micro-empresários falidos, proprietários de pequenas oficinas familiares com produção caseira, totalmente despreparados para enfrentar as artimanhas da crescente competitividade capitalista que, em contrapartida, Abelardo I domina astutamente. As aspirações burguesas, deste forma associadas ao desejo de mobilidade dos imigrantes, acaba retratando uma fatia da classe média urbana que pouco tem a ver com os italianos de extração operária, cuja atuação na virada

## TRAVESSIA

do século esteve ligada ao movimento anarquista. O escárnio dirigido aos ítalo-brasileiros em *O rei da vela*, embora mantenha um vestígio do estigma negativo com que os agitadores políticos foram cunhados na literatura, resulta de uma operação cômica que tenta ridicularizar por igual a todas as tentativas de capitalização, sejam através das articulações de uma aristocracia falida, sejam pelas ciladas armadas para a população remediada. As menções indiretas e os xingamentos proferidos pelos italianos, do ponto de vista dramático, ajudam a desenhar o estereótipo da agiotagem que provoca o endividamento forçado dos mais ingênuos. Mas, nas entrelinhas da caricatura, a presença cômica dos italianos evidencia a emergência de uma mentalidade capitalista que os transforma em moeda do mesmo metal de que é feito o protagonista. Submetidos ao riso indiscriminado de Oswald, os imigrantes, assim como os quatrocentões paulistas, nada mais são do que comparsas de Abelardo I numa caixa repleta de previsíveis substituições.