

QUESTIONAMENTO ESTÉTICO E SÓCIO-ECONÔMICO EM O REI DA VELA

Rita Santos *

Ao Flávio Kothe

INTRODUÇÃO

O teatro foi a única arte que não participou da Semana de Arte Moderna, como observa Sábato Magaldi ⁽¹⁾. E tinha como principal característica, na década de vinte, permitir que os atores dispusessem de um esboço para projetar sua personalidade. Os textos eram literariamente fracos.

Mesmo incursões dramatológicas posteriores, dentro de uma perspectiva modernista, como as de Renato Viana, buscando reagir contra o atraso do teatro, as de Eugênia e Álvaro Moreira com seu “Teatro de Brinquedo”, e outras, ficaram aquém do que exigiam as décadas de vinte e trinta, principalmente no aspecto literário revolucionário que colocasse o teatro dentro das coordenadas do Modernismo.

A crítica à ordem burguesa correspondia a um anseio que se polarizou logo depois dos movimentos de esquerda e direita, e assim sendo, as incursões dramatológicas de Oswald de Andrade vieram ao encontro tanto destes anseios quanto dos literários, embora suas peças não tenham sido encenadas em sua época, devido ao “excesso, à riqueza, ao esquecimento dos limites do palco” ⁽²⁾.

O Rei da Vela, sobre o qual versa o nosso estudo, é a última peça da trilogia dramática de Oswald de Andrade. As outras são *A Morte* e *O Homem e o Cavallo*. A peça em estudo apresenta-se como um caleidoscópio temático, no qual o Autor exprime o “hic et nunc” de seu momento histórico de maneira objetiva.

Dentro de um realismo crítico, Oswald de Andrade apresenta-nos o decadentismo da aristocracia rural que, em desespero, alia-se à burguesia financeira e esta, por sua vez, ao capital estrangeiro, mostrando, assim, toda a engrenagem na qual se baseia o esquema sócio-econômico do país. Associado a esta problemática sócio-econômica, há todo um questionamento estético ao teatro, principalmente quanto à linguagem e aos recursos técnicos, colocando a peça (e também as duas outras da trilogia) como um marco na história da dramaturgia brasileira.

O nosso estudo limita-se basicamente ao texto, buscando auxílio de séries literárias e extra-literárias à medida que se tornarem necessárias para aclararem o momento histórico ou aspectos estéticos da peça. O estudo compreende duas partes. A primeira é a análise da estrutura da peça, visando alcançar o desvendamento da engrenagem do esquema sócio-econômico; a segunda é um enfoque à modernidade da peça quanto aos recursos lingüísticos e técnicos, buscando não só seus aspectos estéticos e inovadores, mas também a funcionalidade deles em relação aos temas analisados.

“O REI DA VELA”: REALISMO CRÍTICO

A peça compreende três atos, ocupando apenas dois espaços, o escritório e uma ilha na Baía de Guanabara. As maiores condensações temáticas encontram-se nos primeiro e terceiro atos, sendo de maneira mais explícita naquele do que neste. Neles, vemos toda

engrenagem de espoliação da burguesia financeira em relação ao povo, os acordos entre a burguesia financeira e a aristocracia rural e os daquela com o capital estrangeiro. O segundo ato é o painel de decadência da aristocracia rural. A peça é um leque aberto da realidade sócio-econômica brasileira das décadas de vinte e trinta do nosso século.

O primeiro ato passa-se num escritório de usura em São Paulo. No início da cena, os devedores amontoam-se numa jaula aguardando atendimento e são dominados com um chicote por Abelardo II, espécie de secretário particular do agiota, Abelardo I. No prontuário, os devedores estão catalogados em tipos: “impontuais”, “malandros”, “protestados”, etc. Trata-se de um dia normal de expediente com entradas e saídas de clientes, telefonemas, visitas, conforme indicação do texto, dinamizando o primeiro ato.

Abelardo I e seu “alter ego”, Abelardo II, conversam com um Cliente que procura fazer acordo, porque há dois meses não pode pagar os juros e alega o desemprego, o malôgro da “Revolução de 30 que complicou tudo...” e também porque já pagou em juros mais do que levou. Tenta convencê-los, falando da família, mas Abelardo I permanece insensível, é o sistema. O Cliente desesperado apela para a referência à lei contra a usura, o que deixa Abelardo I indignado e atira-lhe no rosto que não o foi procurar para assinar “papagaios” e o expulsa, porque

“A polícia ainda existe” (p. 16).

a que o Cliente retruca, saindo, numa denúncia a conivência da justiça com o poder financeiro:

“Para defender os capitalistas! E os seus crimes!” (p. 16).

O expediente continua no escritório. Abelardo I e Abelardo II fazem levantamentos dos devedores rotulados e conforme o caso, protesto ou execução judicial. E a massa de clientes ainda se faz presente como no dizer do próprio Oswald de Andrade:

“... É uma coleção de crise variada, expectante.

Homens e mulheres mantêm-se quietos ante o enorme chicote de Abelardo II” (p. 25).

Abelardo I recusa-se a recebê-los. Diante da recusa de atendimento, “As Vozes”, a personagem coletiva da peça, similar ao da tragédia grega, simbolizando a “polis”, a cidade de São Paulo, lamentam, insultam e imploram, numa denúncia da insatisfação de uma multidão de oprimidos pelo sistema, brasileiros e estrangeiros radicados em São Paulo, como se constata pelo “mosaico lingüístico”.

(...)

No enfoque desta primeira problemática sócio-econômica, burguesia financeira versus povo, o Autor denuncia o capitalismo que espolia o povo, ao mesmo tempo que mostra a realidade de sua época, um segmento pobre formado de desempregados e subempregados, produto não só da crise econômica internacional de 1929, mas também resultante, como observa Berlinck⁽³⁾, das profundas transformações sócio-econômicas, verificadas em São Paulo, a partir do final do século XIX.

(...)

O caleidoscópio de problemas sócio-econômicos deste primeiro ato continua. Se, na primeira parte, vimos o relacionamento da burguesia financeira com o povo, agora temos o daquela com os intelectuais e com a aristocracia rural, principalmente com este.

Chegam ao escritório Heloísa, noiva de Abelardo I, e o intelectual Pinote. Este tenta agradar Abelardo I, expressando o desejo de fazer sua biografia, porque se dedica à vida dos grandes homens. Em Pinote, Oswald parece criticar os intelectuais que não tomam partido e procuram resistir à bancarrota pela aliança com a burguesia financeira. Não se envolvem, como Pinote, nem intelectual e nem socialmente, porque as novas idéias futuristas não são bem vistas:

“... Começaram a me tratar de maluco ...” (p.42) e socialmente, porque

“... dizem por aí que a Revolução Social está próxima ...” (p.43)

A atitude oportunista de Pinote irrita Abelardo I que o enxota. Aquele é lamentado por Heloísa, mas segundo Abelardo I, ele voltará, pois

“... As crianças que choram em casa, as mulheres lamentosas, fracas, famintas são a nossa arma! Só com a miséria eles passarão a nosso inteiro e dedicado serviço...” (p.44)

Se, de um lado, o Autor critica a maneira subserviente de certos intelectuais em relação ao sistema, mostrando que não há neutralidade possível, ou o artista aceita o compromisso social ou serve à burguesia como Pinote; por outro lado, denuncia mais uma vez a comercialização com a miséria do povo, que atingido em seu cerne, a família, sujeita-se às imposições do sistema.

Continuando no escritório após a saída do intelectual Pinote, Heloísa, representante da aristocracia rural, e Abelardo I, cujos nomes lembram os dois famosos amantes da Idade Média, mas nada têm do lirismo amoroso desses, porque a palavra amor é uma piada e o casamento, de que tratam, é apenas um negócio a mais onde se firmam os interesses de ambos. É a sujeição da burguesia rural à burguesia financeira a fim de poder manter seu “status” e essa, ganhar prestígio e tradição.

Outros problemas são colocados neste primeiro ato, como a industrialização incipiente em São Paulo, através da fabricação de velas de Abelardo I, que precisa do capital estrangeiro para se manter, a degradação da burguesia financeira que para ascender, desce corajosamente os degraus do crime

“Sob o silêncio comprado aos jornais e a cegueira da justiça de minha classe!...” (p.46)

Denuncia também a situação precária das pequenas empresas que

“O possuidor de uma é um mito econômico...”

porque “... Sob a lei da concorrência os fortes comerão sempre os fracos” (p. 49).

E finaliza a série de denúncias concentradas no final deste primeiro ato pela amostra da sujeição de todo sistema econômico brasileiro ao capital inglês e principalmente americano, e ironiza dizendo que não devemos temer, porque

“O regímen capitalista que Deus guarde... 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!” (p. 50).

Neste primeiro ato, como vimos, acham-se condensados todos os problemas cruciantes da realidade brasileira dos anos vinte e trinta, e que seguem escala ascendente a partir da insatisfação social, o relacionamento povo e burguesia financeira, os acordos entre as burguesias financeira e rural, culminando com o monopólio do capital estrangeiro na economia brasileira. É o painel temático e problemático da realidade político-sócio-econômica do Brasil, pois São Paulo desde os fins do século XIX e início deste é o econômetro da economia brasileira.

O segundo ato passa-se no terraço de uma residência numa ilha da Baía de Guanabara. Como no primeiro, o cenário é fixo, mas o com uma variante: não há personagem fixa (como no primeiro ato, Abelardo I), como convém a ambiente de veraneio. As personagens entram e saem, o que dá o mesmo aspecto dinâmico do primeiro ato.

Nesse segundo ato, diferente do anterior, temos apenas três temas básicos: a decadência da aristocracia rural, o que parece ser a formação embrionária da organização TFP, e a sujeição do capital nacional ao capital estrangeiro, embora este último esteja condensado em menor espaço gráfico, nem por isso é menos importante, porque é presença marcante em toda peça.

Oswald de Andrade mostra a degenerescência da aristocracia rural por meio dos desvios sexuais e da falsa moralidade. Os irmãos de Heloísa de Lesbos, esta, cujo nome já traz indiciada sua tendência ao lesbianismo, são todos degenerados. Um é pederasta, o Totó-Fruta-do-Conde, a irmã, João dos Divãs, prostituta e o outro irmão, Perdigoto, jogador, bêbedo inveterado e fascista. As velhas senhoras, D. Cesarina e D. Poloca, mãe e tia de Heloísa, apesar de todas as fumaças de moralidade e de aristocracia, deixam-se envolver pelas insinuações libidinosas de Abelardo I. E mesmo Heloísa, noiva de Abelardo I, aparece no início da cena "... em franca camaradagem sexual com o Americano ... (p. 55).

Nestes desvios sexuais e morais, Oswald mostra, na crueza de seu realismo crítico, que uma burguesia equivale a outra. Desceram ao submundo por caminhos diferentes: uma. " ... pelo contrabando e a pilhagem"; a outra pela degradação moral, mas que resulta numa só realidade — a degeneração de ambas.

O segundo tema focalizado é o que nos parece ser a formação embrionária da organização TFP, já colocado no primeiro ato, quando Abelardo II afirma que

"A família é o ideal do homem! A propriedade também.

E Dona Heloísa é um anjo!" (p. 18).

Heloísa é "um anjo", porque representa a tradição e os prestígios de uma classe que é necessária preservar e defender contra o avanço socialista. Essa defesa se faz mais clara neste segundo ato, na proposta de Perdigoto a Abelardo I, que é a de organizar o que ele chama de uma "milícia patriótica", para meter medo e castigar os colonos que

"Estão ficando insolentes, até desaforados..." (p. 88).

Abelardo I concorda, por conveniência, em fornecer dinheiro a Perdigoto, embora reconheça ser

"... a primeira milícia fascista rural de S. Paulo" (p. 92),

porque assim contenta à burguesia rural e ao Americano que quer a união entre religiões e partidos. Oswald, ironicamente, mostra que a religião funciona como entorpecente para

“... os que passaram mal, trabalhando para os outros, devem se resignar.
Comerão no céu...” (p. 93).

Os outros, a alta burguesa, não precisam acreditar em Deus, apenas arranjar um jeito de

“... justificar perante o olhar descondiado do povo, os ócios de uma classe”
(p. 92).

O terceiro tema deste segundo ato, ocupando menor espaço gráfico, é a presença do capital estrangeiro que leva Abelardo I a lembrar a Heloisa que

“Somos parte de um todo ameaçado — o mundo capitalista...” (p. 94)

e que para fazer frente a isto e ao socialismo que se alastra é preciso que a burguesia deixe sua velha máscara liberal e que se organize, politicamente, como classe.

(...)

Condensa-se nestes três temas, parte da problemática político-sócio-econômica brasileira. E nos dois últimos, temos sob condensação, dois aspectos políticos marcantes em nossa realidade nos anos vinte e trinta, o “avanço socialista” no PC com Carlos Prestes e mais tarde seu opositor, o Integralismo que é, segundo Alfredo Bosi, “uma forma mitigada do Fascismo”. É o momento de definições político-sociais ⁽⁴⁾.

O terceiro ato tem o mesmo cenário do primeiro, o escritório. A cena que se desenrola aqui é o suicídio de Abelardo I, cuja morte encontra-se indiciada nos dois primeiros atos nas expressões de Abelardo II e do Próprio Abelardo I como:

“Sucedê-lo nessa mesa” (p.30).

“Ele prefere tratar desde já do seu testamento” (p. 29).

“... É como se o chão me faltasse...” (p. 92).

Para Sábato Magaldi, é símbolo da “falta de perspectiva do capitalismo, o ludíbrio imoral de um Abelardo que rouba o outro Abelardo”⁽⁵⁾, levando o agiota, Abelardo I, ao suicídio. Discordamos da “falta de perspectiva do capitalismo”, porque a burguesia financeira está bem consciente do que quer:

“... Sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar
farra e conforto” (grifo nosso) (p. 49).

E por outro lado “A classe fica” (p. 106), portanto, o que falta ao capitalismo não é perspectiva, mas ética, porque no mundo dos “Abelardos” vigora a lei da esperteza.

Neste terceiro ato a condensação temática é similar à do primeiro, fechando a peça, embora ocupe um espaço gráfico menor, talvez para expressar a própria tensão temática deste terceiro ato e não da cena de suicídio, que não chega a ser trágica, a nosso ver, porque, se de um lado, Heloisa chorosa lamenta a falência de Abelardo I, este, por outro lado, como personagem de seu tempo, “vulgar, mas lógico” e não cínico como querem alguns críticos, expõe-lhe, tranqüilamente, o negócio que era o casamento entre eles. Aponta o suicídio como solução e relaciona os seus crimes. Com o relato destes, quebra a possível empatia que o público pudesse nutrir por ele. Tem-se aqui estranhamento e

metalinguagem teatral. Aquele, quando Abelardo I relata sua realidade moral, e esta, ao ver no suicídio a solução, questiona o teatro romântico que busca

“... As soluções fora da vida. As soluções do teatro. Para tapear...” (p.103).

Desfilam todos os temas dos dois primeiros atos, acrescidos de uma crença no comunismo. Tem-se o acordo entre as burguesias rural e financeira, o qual permanece de pé, porque Heloísa casar-se-á com o ladrão, Abelardo II, mudando ambos, ela e o dinheiro, de dono individual, mas permanecendo na classe, conservando, assim, tudo “nas mãos fechadas dos ricos” (p. 107). A degeneração da alta burguesia, quer rural quer financeira, e o imperialismo são denunciados na “economia escrava” e na “moral desumana” que gera

“... onanistas desesperados e pederastas...

(...) Para manter o imperialismo e a família reacionária... para que o dinheiro permaneça através dos filhos legítimos, numa classe só...” (p. 107-8).

O problema da luta de classe do primeiro ato aparece aqui sob dois ângulos. Um, na personagem coletiva, “Uma Voz” que simboliza toda multidão desesperada de brasileiros e estrangeiros radicados em São Paulo, como percebemos nas expressões:

“Eu sou corifeu dos devedores relapsos!

(...) Dos desonrados da sociedade capitalista

(...) Milhões de falidos transatlânticos (...)

educados na ilusão da A-mé-ri-ca... (p. 116).

O outro ângulo da luta de classe está na crença de uma “revolução social”, expressa no legado que Abelardo I faz a Abelardo II, deixando o comunismo misturado como um veneno à Heloísa, ao dinheiro e ao Americano e também na fábula do vira-lata Jujuba que, por solidariedade, recusa-se a usufruir dos benefícios do quartel onde foi acolhido, porque “a cachorrada magra, suja e miserável” foi expulsa de lá. E como

“... Os soldados são da classe do Jujuba, Um dia deixarão atropeladamente os quartéis. Será a revolução social...” (p. 113).

Tem-se nesta peça a posição de Oswald de Andrade, um homem profundamente comprometido com seu momento político e literário, com as renovações estéticas, com a insatisfação crescente da população urbana, pobres que o sistema não absorve. E esta crença na atitude dos militares, simbolizada no Jujuba, talvez filie-se à revolta “tenentista” dos anos vinte, a qual segundo Fausto Boris, foi o germe para o partido comunista brasileiro porque

“deixou marcas mais profundas no interior da esquerda brasileira do que em áreas conservadoras”. (6).

Modernidade da peça: linguagem e recursos técnicos

Focalizamos, nesta segunda parte, em primeiro lugar a linguagem da peça, que se coloca dentro da perspectiva modernista e conseqüentemente inovadora. Nela salientamos algumas expressões, o “mosaico lingüístico” e alguns símbolos, buscando as significações e funções em relação aos temas anteriormente enfocados, e depois analisamos o recurso épico do coro e o processo de estranhamento utilizados por Oswald, em

1933, quando escreveu a peça, bem antes da divulgação da obra de Brecht no Brasil, como observa Sábato Magaldi ⁽⁷⁾.

Ao abordarmos este aspecto, linguagem, não pretendemos esgotar o assunto, mas apenas, colocamo-lo como um esclarecimento, a fim de situarmos a peça dentro de seu momento cultural e estético.

No signo que é a obra, *O Rei da Vela*, a linguagem como, em geral, em qualquer texto literário, acha-se intimamente associada ao tema, quer como questionamento estético, quer como questionamento sócio-econômico de um momento histórico. Assim sendo, procuramos ver como se liga o texto à corrente do Modernismo.

A linguagem da peça, de um modo geral, apresenta-se eivada de expressões coloquiais, próximas do falar brasileiro como, por exemplos, “seu Abelardo” (p. 15), “pro pau” (p. 21), “assinar papagaios” (p. 16), “Me deixe” (p. 59) ou o imperativo “Espera” (p. 83) ao invés de “espere” correspondente à terceira pessoa usada, você. Este coloquialismo coloca o texto consoante com o Modernismo que pede “vocabulário cheio de expressões coloquiais”.

O “mosaico linguístico” insere o texto dentro do cosmopolitismo do Modernismo e ao mesmo tempo apresenta outras funções, isto é., mostra a realidade urbana de São Paulo pela presença dos imigrantes no início do primeiro ato e funciona como elemento de crítica à burguesia financeira principalmente. Tem dinheiro, mas falta-lhe cultura, como se vê expresso em várias situações com Abelardo I, o novo rico. A ignorância deste é não só em relação à língua estrangeira, mas também em relação à própria língua nacional. No que diz respeito a esta, Abelardo I coloca a palavra “prole” como derivada de “prole-tário” ao explicar a Abelardo II a diferença entre “família” e “prole”. “Prole” é de proletário...” e o que eles querem

“... é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo” (p. 19).

Deste modo, Oswald de Andrade ridiculariza a burguesia financeira e a cultura da época, colocando a peça como um questionamento estético e social.

Os símbolos encontram-se mais explícitos no segundo ato, onde os fâlicos como “Banana-Real”, “bagre” ou “peixe-espada” servem para criticar a pederastia da burguesia rural em Totó-Fruta-de-Conde. O próprio Freud aparece como símbolo das inclinações libidinosas de Abelardo I que, galhofeiramente, reconhece sofrer do “Complexo de Édipo”, por causa de suas inclinações amorosas às velhas senhoras, Cesarina e Poloca.

Essa referência a Freud, que se apresenta nos dois primeiros atos, traz dupla conotação: de um lado, Freud devia ser o psicólogo da moda na época, por conseguinte, atual, satisfazendo, como temática, às exigências do Modernismo ⁽⁸⁾; por outro lado, prestava-se muito bem como símbolo da burguesia em sua degeneração sexual, uma vez que Freud condiciona todo comportamento humano à libido.

Oswald de Andrade inovou, em termos de teatro, não só em relação à linguagem e ao tema essencialmente modernos, mas também em termos de recursos técnicos. Destacamos alguns destes. O primeiro é o recurso épico do coro. A personagem coletiva,

simbolizada em “As Vozes”, como o coro da tragédia grega, representa a cidade ou seja, toda a insatisfação da multidão urbana oprimida, pequenos empresários, imigrantes e o povo em geral que lamentam vociferam, xingam:

“Eu tenho que fechar a fábrica!” (p. 26).

“Canalha! Sujo! Tirou nosso sangue! (p. 27).

E como no coro grego, temos os corifeus ampliando a problemática social e evidenciando, por meio do “mosaico linguístico”, uma mulher e os imigrantes. Estes são italianos, franceses, russos e turcos que integram a população de São Paulo:

“Ai Jesus! (...) Estou arruinado!”

“Pamarona! Momanjo isto, capitalista!”

“Sale cochon! Si c’est possible! Con!

“Svoloch!”

“Joge paga bateca! Nom Izacuta Joge...” (p.27).

A função de “As Vozes” é dar uma dimensão realista maior, porque expõem de maneira mais objetiva a miséria da população urbana e sua condição de espoliada pelo sistema econômico.

Dentro os processos de estranhamento, assinalamos alguns utilizados por Oswald, embora, como já dito, esse não conhecesse Brecht. Logo no primeiro ato, após a cena com o cliente que tenta fazer acordo por estar desempregado devido ao insucesso da Revolução de 30, Abelardo I recusa-se a receber mais clientes porque

“... esta cena basta para nos identificar perante o público” (p. 17).

O ator coloca-se quase como narrador ⁽⁹⁾, cria estranhamento pela observação feita, quebrando a ilusão de vida no palco, mostrando que a realidade foi apresentada e que não são necessários mais exemplos; e assim leva o público a se posicionar perante a realidade de sua época e a sentir que está no teatro, vendo uma peça e não vivendo uma realidade.

No último ato, quando Abelardo I, preste a suicidar-se, grita para dentro, indicação do texto:

“... Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só ...”

Fitando em silêncio o público, indicação do texto, Abelardo I interpela-o:

“... Estão aí! Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! (p. 103).

Oswald de Andrade aumenta o estranhamento deste último ato com a conversa de Abelardo I com “O Ponto”, personagem que, aparentemente, não pertence à cena. Abelardo I pede-lhe que afaste o fósforo, ou seja a cena suicida, pois “O autor não ligaria...” (p. 104). Mas “O Ponto” se recusa, sintetizando toda problemática da peça, falando das “crises” social e econômica, da “situação mundial” e de nossa dependência ao capital estrangeiro.

As interpelações de Abelardo I ao maquinista, ao público e a conversa com o ponto funcionam como elementos de estranhamento, e são também recursos épicos, uma vez que quebram a dramaticidade do suicídio, fazendo o público vê-lo como uma encenação apenas, porque o objetivo maior da peça não é a história de Abelardo I, mas a história do momento histórico-literário da peça.

Outro elemento de estranhamento é o papel anti-herói do protagonista. Esse papel, a nosso ver, tem dupla função. Ao mesmo tempo que funciona como estranhamento pela atitude de vilão mantida até o fim, é também um questionamento estético pela oposição ao herói tradicional, romântico⁽¹⁰⁾. Como elemento de estranhamento elimina o possível lirismo trágico dos últimos instantes de vida de Abelardo I junto a Heloísa, pela lembrança da vida pregressa de crimes e pilhagens daquele e pela referência ao casamento como um negócio e, uma vez que o sistema continua, ela, Heloísa, deve procurar “outro corretor”.

Em virtude desses elementos de estranhamento assinalados, discordamos mais uma vez de Sábato Magaldi que afirma:

“A farsa irresponsável muda-se em drama sinistro”⁽¹¹⁾.

O adjetivo “sinistro” não nos parece pertinente ao final da peça, porque a “farsa” não muda, continua farsa social e econômica, uma vez que “Um homem não tem importância... A classe fica” (p. 106). Assim, Abelardo I revive em Abelardo II, é o sistema. E a continuação da “farsa” fica perfeitamente clara no final do terceiro ato. O morto é esquecido e ao som de uma marcha nupcial, indicação do texto, desfilam todos os personagens do segundo, em silêncio, cumprimentando com gestos os noivos, Abelardo II e Heloísa, abraçados no centro do palco, o último a passar e o único a falar é o Americano:

“Oh! Good business! (p. 119).

Oswald de Andrade enfatiza, neste final, uma vez mais, a oligarquia da economia brasileira, burguesias rural e financeira mais capital estrangeiro mostrando que os “bons negócios” continuam com a farsa sócio-econômica.

CONCLUSÃO

O Rei da Vela, com as demais peças da Trilogia Dramática de Oswald, constitui linha divisória dentro da história da dramaturgia brasileira, teatro antes e depois de Oswald de Andrade.

No realismo crítico que caracteriza a peça, Oswald de Andrade procura elevar a auto-consciência do público em relação ao seu momento histórico, desmistificando ideologias decadentes e anti-humanas de determinada classe social e de padrões estéticos superados. Deste modo coloca sua peça como um questionamento sócio-econômico e estético.

O Rei da Vela re-vela uma visão profundamente esclarecedora da realidade nacional. Oswald de Andrade não foi um artista engajado, mas um homem medularmente comprometido com seu tempo e é em seu trabalho artístico que encontra condições para esclarecer sua visão de mundo, captando, como nenhum outro teatrólogo brasileiro antes dele, alguns problemas sociais relevantes e transpondo-os para o palco, com a insatisfação da população urbana, a espoliação do povo pelo sistema capitalista, a degeneração da alta burguesia e o imperialismo do capital estrangeiro.

Em sua concepção estética inovadora, Oswald criou uma peça que, como observa o crítico do “Teatro Vivo”, superou não apenas sua própria época, mas que continua sendo vanguarda três décadas depois.

Enfatiza Oswald a necessidade de uma arte mais comprometida com a realidade do mundo contemporâneo, em oposição às idéias fossilizadas do passado, daí, segundo o crítico do “Teatro Vivo”,

“Oswald não via diferenças entre uma linguagem de criação e uma linguagem de crítica, entre uma obra esteticamente inovadora e uma obra de participação política e social que expressasse os erros de um mundo onde reina a injustiça e a dor” (12).

A audácia da concepção, o ineditismo dos processos utilizados por Oswald conferem à peça, *O Rei da Vela*, um lugar de destaque dentro da história do teatro brasileiro.

— X —

- (1) MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962, p. 181.
- (2) Idem, ob. cit. p. 189.
- (3) BERLINCK, Manoel T. *Marginalidade Social e Relações de Classe em São Paulo*. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1975.
- (4) BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Editora Cultrix, 1974.
Em vista destes acontecimentos político-sociais, observa Bosi que “o intelectual brasileiro dos anos vinte teve que se definir em face desse quadro: as suas opções vão colorir ideologicamente a literatura modernista”. p. 341.
- (5) MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, ob. cit. p. 191.
- (6) BORIS, Fausto. “A Crise dos Anos Vinte e a Revolução de 30”, in *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro — São Paulo, 1977. Vol. 8, p. 410
- (7) MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, ob. cit. p. 191.
- (8) Satisfaz às exigências do Modernismo, porque este se propunha não só à desvinculação com as estéticas do passado, mas também a uma temática atual, moderna.
- (9) Consideramos “quase narrador”, porque não há aquela atitude total dos procedimentos brechtianos nos quais, geralmente, o ator se coloca frente ao público e fala ou lê alguma coisa; aqui, em Oswald, ele coloca uma fala que quebra a ilusão de vida no palco, mas não um gesto ou atitude do ator.
- (10) Este questionamento ao herói romântico está na peça, em várias situações, como quando Abelardo I ridiculariza as cenas tradicionais de ciúmes: “Essa ridicularia que divertiu e ensanguentou gerações de idiotas” (p. 62), e quando fala de seu suicídio: “... uma choupana lírica. Como no tempo do romantismo...” (p. 103).
- (11) MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*, ob. cit. p. 191.
- (12) ANDRADE, O. *O Rei da Vela*. São Paulo. Abril Cultural, 1976. Coleção “Teatro Vivo”.

Comentário crítico p. V. — Este comentário não traz assinatura, por esta razão utilizamos a expressão “o crítico do “Teatro vivo” ”.

* Aluna de Pós-Graduação em Letras. — opção Literatura Brasileira-UFSC.