

A ESPINAFRAÇÃO DA BURGUESIA: OSWALD DE ANDRADE E *O REI DA VELA*

MOCKING THE BOURGEOISIE: O REI DA VELA BY OSWALD DE ANDRADE

Murillo Clementino de Araujo

Universidade de São Paulo

murillo.d.araujo@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9627-5726>

RESUMO: Neste artigo, proponho uma reflexão sobre a peça *O Rei da Vela*, escrita em 1933 e publicada em 1937 por Oswald de Andrade. Inicialmente, apresento detalhes da relação de Oswald com o teatro, assim como algumas peças de sua autoria, para discutir, em seguida, a virada ideológica do escritor na década de 1930. Depois, analiso o primeiro ato de *O Rei da Vela*, destacando a importância do termo “espinafração”, que define a maneira como Oswald ridiculariza a burguesia e constrói sua crítica social, valorizando o humor de fundo popular, circense e medieval. Ao abordar o segundo ato da peça, comento a caracterização dos personagens e a elaboração do cenário, visto como alegoria do Brasil. No exame do terceiro e último ato, sinalizo como Oswald emprega técnicas teatrais modernas e questiona estruturas sociais, como a colonização, o capitalismo e o imperialismo. Por fim, discorro sobre as montagens que o Teatro Oficina fez de *O Rei da Vela* em 1967 e 2017.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Teatro; Modernismo; Oswald de Andrade; *O Rei da Vela*.

ABSTRACT: In this article, I propose a reflection on the play *O Rei da Vela*, written in 1933 and published in 1937 by Oswald de Andrade. Initially, I present details of Oswald's relationship with the theatre, as well as some of his plays, to then discuss the writer's ideological shift in the 1930s. Next, I analyze the first act of *O Rei da Vela*, highlighting the importance of the term “espinafração”, which defines the way Oswald mocks the bourgeoisie and constructs his social critique, valuing humor rooted in popular, circus, and medieval elements. In addressing the second act of the play, I comment on the impersonation of the characters and the elaboration of the stage setting, conceived as an allegory of Brazil. In examining the third and final act, I point out how Oswald employs modern theatrical techniques and questions social structures such as colonization, capitalism, and imperialism. Finally, I discuss the stagings of *O Rei da Vela* by Teatro Oficina in 1967 and 2017.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Theatre; Modernism; Oswald de Andrade; *O Rei da Vela*.

Desde criança, Oswald de Andrade teve curiosidade pelo teatro. Certa vez, o menino se arriscou em um palco improvisado no porão da casa de seu primo Marcos. Imediatamente, porém, o jovem artista sofreu um choque de realidade: “Meu fracasso foi do primeiro dia. Nunca consegui articular duas frases no palco. [...] Talvez um excessivo rigor de autocrítica me tenha contido e afastado sempre de expansões oratórias ou simplesmente cênicas. Nunca dei para isso” (Andrade, 2019, p. 41). A dificuldade de atuação, contudo, não foi o bastante para impedir que, tempos depois, Oswald tentasse outra aventura, desta vez fora dos palcos, como autor de obras dramáticas.

Mesmo antes da Semana de Arte Moderna de 1922, Oswald de Andrade chegou a escrever duas peças: *A recusa*, de 1913, e *O filho do sonho*, de 1917. Tais obras, no entanto, não foram concluídas nem publicadas. Ademais, o escritor redigiu um texto dramático sobre uma greve de operários, cujo

manuscrito, sem título e sem data, permaneceu incompleto e inédito. Também escreveu, junto com Guilherme de Almeida, as peças *Mon coeur balance* e *Leur âme*, ambas publicadas em 1916 (Magaldi, 2004, p. 35-65). Depois, no calor do movimento modernista, o autor redigiu, em 1924, o texto do projeto de balé intitulado *Histoire de la fille du roi*, cuja concepção original contava com a cenografia de Tarsila do Amaral e a música de Heitor Villa-Lobos (Jacques, 2021, p. 315). Na década seguinte, já influenciado por ideias comunistas, Oswald publicou, em 1934, *O homem e o cavalo*, peça que foi levada por Flávio de Carvalho ao Teatro de Experiência, “fechado pela polícia como imoral e subversivo” (Brito, 1972, p. 89). Por fim, o escritor ainda lançou, em 1937, *A morta* e *O Rei da Vela*.

Graciliano Ramos (2002) notou, em uma resenha de setembro de 1937, que *A morta* disparava contra os arcaísmos, enquanto *O Rei da Vela* combatia o matrimônio e a exploração comercial. O romancista alegou que dificilmente as peças seriam levadas à cena: a primeira, “porque muitos poucos a entenderiam”; a segunda, porque haveria nela “coisas abomináveis”. O problema estaria no fato de que “o escritor revolucionário não conta com os aplausos da classe que ataca” (Ramos, 2002, p. 162-163). Em pouco tempo, a previsão de Graciliano se mostraria acertada, pois, com o advento da repressão e da censura, na esteira do Estado Novo, instaurado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, as tensões e os conflitos sociais se acirraram no Brasil, de modo que, no interior de semelhante conjuntura histórica, as peças oswaldianas não lograram fazer a passagem para os palcos.

Embora Oswald tenha publicado *O Rei da Vela* somente em 1937, a peça foi anteriormente redigida, em Paquetá, no ano de 1933, quando saiu a primeira edição de *Serafim Ponte Grande*, texto que, por sua vez, foi “escrito de 1929 (era de Wall-Street e Cristo) para trás” (Andrade, 1987, p. 141). Vale ressaltar que “o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, também de 1933 e escrito em veia muito semelhante a *O Rei da Vela*, mostra que o escritor tinha perfeita consciência dos novos tempos” (Prado, 2017, p. 79). Em torno dessa época, por exemplo, acontecimentos como a Crise de 1929, a Revolução de 1930 e a Revolução Constitucionalista de 1932 impulsionaram uma tomada de consciência sobre os problemas sociais que acometiam o Brasil e o mundo. No prefácio de *Serafim*, Oswald registrou uma avaliação crítica do painel artístico e intelectual das primeiras décadas do século XX, incluindo ao mesmo tempo uma autocrítica:

A situação “revolucionária” desta bosta mental sul-americana, apresentava-se assim: o contrário do burguês não era o proletário — era o boêmio! As massas, ignoradas no território e como hoje, sob a completa devassidão econômica dos políticos e dos ricos. Os intelectuais brincando de roda. De vez em quando davam tiros entre rimas. O único sujeito que conhecia a questão social vinha a ser meu primo-torto Domingos Ribeiro Filho, prestigiado no Café Papagaio. Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passei naturalmente a ser boêmio (Andrade, 1987, p. 9).

Além dos eventos históricos mencionados, outros fatores contribuíram para o engajamento recente de Oswald, como sua relação com Patrícia Galvão, a Pagu, e seu contato com Luís Carlos Prestes. Do período em que esteve sob a esfera de influência do comunismo, chama atenção uma

fala que Oswald dirigiu a Mário da Silva Brito, por ocasião de uma conversa sobre literatura e política, conforme relato do crítico: “— Não pense que estou cantando você para o comunismo. Mas você precisa do instrumento de trabalho que Karl Marx dá. Sem ele, somos todos uns mutilados. Dele deriva toda uma nova visão do mundo. É uma luz, um clarão” (Brito, 1987, p. 208).

Não obstante seu exame de consciência e sua guinada ideológica, Oswald salientou, no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, que jamais abandonou o humor, visto como um traço saudável de sua personalidade: “Do meu fundamental anarquismo jorrava sempre uma fonte sadia, o sarcasmo. Servi à burguesia sem nela crer” (Andrade, 1987, p. 10). Para o escritor, *Serafim* representou o “Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui” (Andrade, 1987, p. 11). Além do mais, Oswald chegou a declarar-se “[...] enojado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser, pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária” (Andrade, 1987, p. 11). Mediante o teor autorreflexivo, debochado e fragmentário de suas páginas, *Serafim* cumpriu “a vocação mais profunda da empresa oswaldiana: fazer um não-livro, um antilivro” (Campos, 1987, p. 150). Portanto, sob vários aspectos, o ano de 1933 foi crucial para a obra de Oswald de Andrade: um marco que reuniu a publicação de *Serafim Ponte Grande*; a elaboração de seu prefácio crítico e autocrítico; assim como a redação de *O Rei da Vela*.

Na transição de “palhaço de classe” para “casaca de ferro na Revolução Proletária” (Andrade, 1987, p. 10-11), Oswald aproveitou, com o fito de ilustrar seu pensamento, duas expressões relacionadas ao mundo do circo. Essa forma popular de entretenimento, para além do teatro, exerceu grande fascínio sobre o escritor desde sua infância: “O circo foi um deslumbrado céu aberto na secura de emoções que me cercava. Não só a banda de música, ginastas, cavalos e feras. Mas era o espetáculo em si que subvertia a monotonia do meu cotidiano” (Andrade, 2019, p. 23). No meio circense, “casaca de ferro” é quem realiza uma série de funções diversas, como armar a lona, preparar o picadeiro, organizar os aparelhos, montar as barracas, cuidar dos animais, entre outras atividades. Por vezes, também lhe cabe sair às ruas com maquiagem e vestimenta de palhaço, para fazer graça e anunciar o espetáculo à população (Fonseca, 1979, p. 129-142). Logo, a imagem pintada por Oswald revela sua intenção de atuar como auxiliar e arauto da revolução, uma inflexão ideológica que se imprime em suas obras dramáticas de 1930.

O primeiro ato de *O Rei da Vela* começa em São Paulo, no escritório de usura de Abelardo I e Abelardo II, onde há “um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores”, além de uma “porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula” (Andrade, 2017, p. 15). O cenário contrapõe elementos muito díspares, como “escritório” e “jaula”, de modo que a atmosfera paira entre o efeito de realidade e o de absurdo. Na cena inicial, Abelardo I conversa com um cliente e, de súbito, resolve tocar uma campanha para chamar seu companheiro de negócios. Quando entra no palco, Abelardo II “veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à

cinta” (Andrade, 2017, p. 16). A junção entre cenário e figurino sugere, portanto, que o circo foi uma inspiração para Oswald no que se refere à concepção de palco e caracterização de personagens. É como se o “domador de feras” fosse uma caricatura do capitalista que explora os endividados por meio dos juros, o que se torna ainda mais explícito no decorrer do ato, quando Abelardo II utiliza um chicote para conter a multidão de falidos que desejam “reformular” suas dívidas. Escritório de usura, grades, jaula, botas, domador de feras, revólver, chicote: a exploração econômica e a violência física se misturam por meio de metáforas circenses.

Abelardo I é um personagem que, já munido de dinheiro e algumas propriedades, mantém ainda o interesse de constituir uma família. Na peça, sua noiva, Heloísa, é tratada como uma mercadoria; e seu matrimônio, como uma transação comercial. Em dado momento, por exemplo, Abelardo II declara: “A família é o ideal do homem! A propriedade também. E d. Heloísa é um anjo!” Na sequência, Abelardo I responde: “Você sabe que não há outro gênero no mercado. [...] Você sabe, toda a gente sabe. Heloísa de Lesbos! Fizeram piada quando comprei uma ilha no Rio, para nos casarmos. Disseram que era na Grécia” (Andrade, 2017, p. 19). O diálogo mostra que não existe muito espaço para o afeto dentro da relação. Trata-se, no fundo, de um ataque à família e ao casamento, vistos como instituições burguesas de fachada, que visam à conservação do prestígio social e da propriedade econômica. Afinal, mediante o matrimônio, Abelardo I, um agiota e pequeno industrial em ascensão, compra “restos de brasão” de uma família “bandeirante” em decadência, pois “faz vista num país medieval como o nosso!” (Andrade, 2017, p. 19-20); enquanto Heloísa contorna seu eventual interesse por mulheres, ao mesmo tempo em que garante o sustento de seus parentes, sobretudo o de seu pai, falido após a Crise de 1929.

Na peça de Oswald, os protagonistas constituem uma paródia de personagens bastante conhecidos, o que se torna particularmente explícito em razão dos antropônimos escolhidos pelo autor. O pano de fundo da sátira oswaldiana é a trama de amor e tragédia ocorrida em Paris, no século XII, entre o teólogo Pedro Abelardo e a erudita Heloísa, que se uniram em segredo e tiveram um filho chamado Astrolábio. O cônego Fulberto, tio da jovem, em vingança, ordenou que Abelardo fosse sequestrado e castrado. Uma vez distantes um do outro, os amantes trocaram diversas cartas, que posteriormente foram reunidas em livro (Correspondência, 2000).

O nome próprio de Abelardo, todavia, carrega ainda outra nuance de sentido. Sem perder de vista o enredo medieval, cumpre lembrar que Abelardo Pinto foi o nome verdadeiro do palhaço Piolim, famoso entre os modernistas que frequentaram o circo no início do século XX. Inclusive, Oswald chegou a pedir que Piolim lesse alguns trechos de *O Rei da Vela*, pois tinha interesse que o artista encenasse a peça. Contudo, isso não foi possível: “Não deu pra fazer ‘O Rei da Vela’ por causa da censura. Mas o Oswald tinha muita influência no meu trabalho, dizendo o que eu devia fazer e me dando idéias para comédias que depois eu escrevia” (Piolim, 1979, p. 39). Logo, o antropônimo de Abelardo sintetiza, no mínimo, duas alusões distintas: o Pedro Abelardo medieval e o Abelardo Pinto moderno, isto é, o palhaço Piolim.

Em *O Rei da Vela*, a presença do elemento medieval é multifacetada e precisa ser avaliada de acordo com o contexto em que aparece. Por vezes, o medievo surge como metáfora da precarie-

dade do desenvolvimento brasileiro; em outras ocasiões, porém, funciona como traço cômico de apelo popular, salientando o grotesco, o Carnaval, o baixo ventre, o mundo às avessas, por meio do riso rabelaisiano. Percebe-se, assim, que “o ideário estético de Oswald comungou com os teóricos do nosso tempo que pretenderam revitalizar o palco pelos padrões da grandeza grega e medieval” (Magaldi, 2004, p. 63).

Com alguma dose de cinismo, o comportamento de Abelardo I traz à tona muitos interesses sociais em jogo, o que produz vários efeitos humorísticos ao longo da peça. No caso de Abelardo II, seu “alter ego” (Andrade, 2017, p. 64), isso também ocorre. Em uma determinada cena, por exemplo, quando procura justificar a razão do matrimônio com Heloísa, Abelardo I dirige uma fala irônica a seu colega: “O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer 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”. Em resposta, Abelardo II afirma: “Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração” (Andrade, 2017, p. 20). Nesse diálogo, existe uma chave para compreender de que modo a peça de Oswald busca romper com o teatro do passado. Ao abordar essa passagem, Sábato Magaldi tece o seguinte comentário:

Através da réplica de Abelardo II, Oswald pronuncia uma verdade sua que poderia servir de epígrafe à peça: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração”. *O Rei da vela*, fundamentalmente, espinafra. Tudo e todos. Faz tábua rasa dos valores convencionais. Destrói, como violenta arma de desmascaramento” (Magaldi, 2004, p. 69).

Decerto, não se trata, em *O Rei da Vela*, somente de uma “apresentação da classe”, isto é, da encenação dos dilemas burgueses de maneira séria e dramática. Pelo contrário, o que se propõe é uma “espinafração”, ou seja, uma crítica repleta de humor e sarcasmo, baseada no apelo popular. O foco é o riso de revanche contra a burguesia, cujas práticas são atacadas no papel e no palco. Com a peça, Oswald almeja elaborar um teatro que corresponda “aos anseios do povo que quer saber, que tem direito de conhecer e de ver” (Andrade, 1971, p. 87). Segundo o artista, grande parte do teatro do século XIX teria entrado em decadência por causa do individualismo arraigado na sensibilidade da burguesia:

Como a pintura desceu do mural, abandonou as paredes das igrejas e se fixou no cavalete, o teatro deixou o seu sentido inicial que era o de espetáculo popular e educativo, para se tornar um minarete de paixões pessoais, uma simples magnésia para as dispepsias mentais dos burgueses bem jantados. Daí a sua decadência enorme em todo o século XIX (Andrade, 1971, p. 88).

Torna-se compreensível, assim, que o fato de Oswald valorizar o riso proveniente do circo e do mundo medieval se articula com uma tentativa de renovação do teatro por meio de fontes populares. Consequentemente, para o escritor, a construção de um teatro moderno implica um movimento de ruptura com o teatro burguês e individualista, reduzido a pequenas plateias. Nesse

sentido, Oswald faz uma declaração bastante significativa: “[...] meus reparos são contra o *teatro de câmara* que êsses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa” (Andrade, 1971, p. 86).

No segundo ato de *O Rei da Vela*, a espinafração da burguesia continua, pois a família de Heloísa, que ainda não havia aparecido, finalmente entra em cena para expor novos aspectos da classe privilegiada. Uma fala que Abelardo I dirige a sua noiva, no final do primeiro ato, prepara o terreno para a folia geral que dominará o segundo: “Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto” (Andrade, 2017, p. 36).

Com efeito, a sequência da peça se ocupa em apresentar os dias de ócio do Rei da Vela e de sua corte. Dona Cesarina, mãe de Heloísa, é uma senhora que passa todo o tempo recebendo galanteios de Abelardo I. Coronel Belarmino, marido de Cesarina, é um homem arruinado pela crise do café. Ele vive das glórias do passado e sonha que, com o auxílio de um Banco Hipotecário, finalmente poderá resolver seus problemas pecuniários. Dona Poloca, irmã de Belarmino, é uma mulher idosa que corresponde às investidas sexuais de Abelardo I no sigilo, embora publicamente tenha aversão a novos ricos, já que provém de uma família quatrocentona. Perdigoto, irmão mais velho de Heloísa, é o encarregado de administrar a fazenda do pai, uma atividade que exerce com violência e autoritarismo. Por fim, os irmãos mais novos, Totó Fruta-do-Conde e Joana, conhecida como João dos Divãs, são indivíduos interesseiros em busca de um bom partido, já tendo disputado, certa vez, o mesmo parceiro, o turco Miguelão.

O cenário da ação, ou melhor, dos conchavos de uma classe ociosa, é “uma ilha tropical na baía de Guanabara, Rio de Janeiro”. Lá se encontram aves assobiando, “sons de motor”, “o mar”, “guarda-sóis”, “palmeiras” e “um mastro com a bandeira americana”. Por sua vez, “os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial” (Andrade, 2017, p. 38). De forma panorâmica, a descrição da rubrica pinta a imagem de uma ilha paradisíaca, onde diferentes elementos da natureza e da cultura, do arcaico e do moderno, aparecem dispostos lado a lado. Nesse sentido, “a ilha [...] é também uma alegoria [...] de um Brasil anterior à descoberta. Só que esta possibilidade é trazida para ser destruída. A ilha é cenário de uma relação colonizadora que se trava num mundo moderno. A bandeira portuguesa de antanho é substituída pela americana, a caravela transforma-se em lancha” (Helena, 1985, p. 117). Conforme Abelardo I explica, a bandeira americana fincada na ilha que ele comprou para Heloísa “é uma homenagem. Indica almirante a bordo! O Americano nosso hóspede...” (Andrade, 2017, p. 39). A personagem anunciada é Mister Jones, um estrangeiro que investe no escritório de usura dos Abelardos, a fim de que os três possam lucrar com o dinheiro emprestado a fazendeiros e pequenos burgueses mergulhados em dificuldades financeiras.

Uma das cenas que se destaca no segundo ato da peça é aquela em que Perdigoto viaja de lancha até a ilha tropical com o intuito de propor um negócio para Abelardo I. Além de estar envolvido

com o jogo, o fumo e a bebida, o “fascista” (Andrade, 2017, p. 53) também enfrenta problemas com os funcionários da fazenda de seu pai, Belarmino. Em certo momento, diz Abelardo I: “Sabe, um dia os colonos hão de levantar-lhe uma estátua de vômito, depois de tê-lo enforcado...” Perdigoto rebate com uma ameaça: “Irão depois às cidades e à capital... levantar estátuas idênticas aos usurários” (Andrade, 2017, p. 54). A estratégia de Perdigoto é chantagear Abelardo I para conseguir dinheiro e organizar “uma milícia patriótica” (Andrade, 2017, p. 55) que seja capaz de reprimir uma possível revolta camponesa. Considerando a proposta, Abelardo I afirma: “Mas sua ideia não é má. Não deve ser sua. Aliás é uma cópia do que está se fazendo nos países capitalistas em desespero!” (Andrade, 2017, p. 55-56). Depois de achincalhar a família e a propriedade, a peça de Oswald ataca a patriotice e o integralismo brasileiro dos anos 1930, visto pelo escritor como um “plágio” de Plínio Salgado, formulado a partir de fontes estrangeiras (Brito, 1987, p. 207).

O terceiro e último ato de *O Rei da Vela* se passa no mesmo cenário do primeiro. Desta vez, no entanto, estão espalhadas pelo escritório de usura uma maca e uma cadeira de rodas, objetos que foram penhorados por uma Casa de Saúde em crise.

Inicialmente, Abelardo I descobre que cheques assinados ao portador foram roubados de seu escritório. Diante da falência, com receio de ser desmascarado, ir para a cadeia ou ser assassinado por seus credores, o agiota saca uma pistola para dar cabo de sua vida. Percebendo o desespero de Heloísa, ele faz um mea-culpa, admitindo que foi um “porcalhão”, pois “não soube resistir ao chamado da nota”. Logo, sacudindo o revólver, o protagonista exclama: “O Rei da Vela não será indigno do Rei do Fósforo” (Andrade, 2017, p. 62-63). Em seguida, Abelardo I faz um discurso que rompe o pacto ficcional e a quarta parede, no espírito das técnicas anti-ilusionistas dos movimentos de vanguarda, que Oswald soube incorporar em sua obra dramática de 1930 (Helena, 1985, p. 109-112). Valendo-se da “função *metalinguística*” (Jakobson, 2010, p. 162) na arte cênica, o personagem se volta sobre si mesmo, mostrando que a situação na qual se encontra é um teatro: “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.” Na sequência, Abelardo I interpela a equipe de produção teatral: “Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só.” Depois, os espectadores: “Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Mangue!”. Então, parodiando a fala de Cristo, o usurário tenta entregar o revólver ao Ponto: “Por favor, seu Cireneu... [...] Vê se afasta de mim esse fósforo... [...] O autor não ligaria...”. Contudo, a negativa do Ponto vem imbuída de sarcasmo: “Mas a crise... A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca!” (Andrade, 2017, p. 63). Por fim, resignado, Abelardo I despede-se de Heloísa com um beijo e a cortina se fecha. A plateia escuta o barulho de um grito e de tiros.

Conforme a descrição das rubricas, quando o pano do palco reabre, Abelardo I está arquejante e prostrado na cadeira de rodas, enquanto Heloísa chora sobre a maca e Abelardo II entra em

cena “exageradamente vestido de ladrão” (Andrade, 2017, p. 64). O moribundo pergunta onde está o dinheiro furtado, mas o outro se faz de desentendido, então o primeiro insiste: “O nosso. [...] O dinheiro de Abelardo. O que troca de dono individual mas não sai da classe. O que através da herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos...” (Andrade, 2017, p. 65). Depois, Abelardo I continua: “Para te deixar um veneno pelo menos misturado com Heloísa e os meus cheques. Deixo vocês ao Americano... E o Americano aos comunistas. Que tal o meu testamento?”. Por fim, conclui: “Não sou nem sequer um demagogo. Esta cena é ainda um episódio da concorrência. Uma briga burguesa” (Andrade, 2017, p. 67). Nessa passagem do terceiro ato, as cenas adquirem, por vezes, um sentido didático, produzindo um efeito semelhante ao do procedimento brechtiano de distanciamento épico (Rosenfeld, 1985, p. 145-154), uma vez que os comentários de Abelardo I ultrapassam a ação dramática e miram a consciência reflexiva do público.

Dando continuidade à peça, o protagonista moribundo narra para Abelardo II a história de Jujuba, um cão de rua faminto que, certo dia, foi acolhido por soldados de um quartel. Segundo o relato, no momento das refeições, Jujuba tinha o costume de levar outros cachorros abandonados para o batalhão, até que um dia o major se irritou com a situação. Os soldados protegeram a mascote, mas balearam os demais cães. Com isso, Jujuba recusou-se a ficar no quartel e voltou para a companhia dos cachorros de rua. Mais tarde, após a morte de Jujuba, os soldados fizeram um monumento em sua homenagem. No contexto da peça, a narrativa de Jujuba exerce a função de ilustrar uma possível tomada de consciência de classe por parte dos militares. Além disso, serve para elucidar o desfecho de Abelardo I: “Eu também não tenho mais nada. Castiguei a traição que fiz à minha classe. Era pobre como o Jujuba! Mas não fiz como ele... [...] Traí a minha fome...” (Andrade, 2017, p. 69-70). No fundo, a perfídia de Abelardo I compõe uma imagem invertida da lealdade de Jujuba.

Cada vez mais próximo da morte, Abelardo I começa a respirar com dificuldade e a devanear. Em dado momento, declara: “Um poeta disse: — ‘Se alguma coisa já exaltou o homem foi a palavra — liberdade!’ A luta pela liberdade... A luta pelo dinheiro... Só o dinheiro dá a liberdade. A liberdade de amar, de matar, de mentir, de estuprar...” (Andrade, 2017, p. 70). Até mesmo na hora extrema, o personagem não escamoteia a realidade, já que, por meio da associação entre liberdade e dinheiro, aponta como um ideal humano de caráter abstrato depende, efetivamente, de uma condição concreta para poder ser alcançado. Na sequência, Abelardo I começa a escutar o som de sinos e vozes: “Eu sou o corifeu dos devedores relapsos! [...] Dos desonrados da sociedade capitalista! [...] A América - é - um - ble-fe!!! [...] Só encontramos aqui escravidão e trabalho! Sob as garras do imperialismo! [...] Milhões de falidos transatlânticos!” (Andrade, 2017, p. 70-71). Além de constituir uma solução cênica para o delírio do protagonista, o corifeu resume a visão de Oswald a respeito dos oprimidos e da história do Brasil. Nas entrelinhas, o texto coloca em discussão o processo de formação da nação brasileira, historicamente situada à mercê dos países centrais, desde a colonização escravocrata até a transição para o sistema capitalista, sob o jugo do imperialismo. De terra prometida, prenhe de oportunidade e liberdade, a América vira um “blefe”, uma ilusão: o Novo Mundo como extensão do Velho. Nesse sentido, investigando a obra de Oswald de Andrade, “percebemos todo o drama da sua criação, posta entre ancestralidades poderosas e impulsos de liberdade, que

nunca se harmonizaram de modo a permitir uma inspiração unânime” (Candido, 1977, p. 55).

Em meio aos delírios de Abelardo I, os soluços de Heloísa aumentam, já que a morte de seu noivo avança. Por outro lado, Abelardo II comemora a agonia do comparsa: “Está morrendo. A minha vida começa!”. De súbito, o moribundo balbucia: “A val... a...”. Ouvindo isso, Abelardo II diz: “Compreendo. A vala comum... Não ficou nada. Nem para o enterro nem para a sepultura. [...] Ele que tinha mandado fazer aquele projeto de túmulo fantasmagórico... Com anjos nus de três metros...” (Andrade, 2017, p. 71). Em seguida, Abelardo I declara: “Não... [...] A vela!”. Logo, o malfeitor deduz: “Ahn! Quer morrer de vela na mão? O Rei da Vela. Tem razão! [...] Não quer perder a majestade. Vou pôr naquele castiçal de ouro!” (Andrade, 2017, p. 71-72). Sem demora, Abelardo II pega a menor vela do mostruário e, depois de acendê-la, coloca-a em um castiçal de latão. Finalmente, Abelardo I pende a cabeça para trás, derruba a vela e cai no chão.

A cena da morte de Abelardo I é construída com base no contraste, que ocorre tanto entre os Abelardos quanto entre a prosperidade e a ruína: de início, para que Abelardo II possa viver, o I precisa morrer; depois, o túmulo suntuoso cede lugar à vala dos comuns; por fim, ironizando a “majestade” do “Rei”, Abelardo II pega justamente a menor vela de todas, dizendo que a colocará em um “castiçal de ouro”, porém na verdade utiliza um de “latão”. No fundo, o que está em jogo na cena é o tradicional mote da vaidade humana, que, nesse caso, localiza-se na fronteira entre economia e religião, uma vez que Abelardo I, embora tenha enriquecido, perde tudo e morre sem levar nada, trazendo à tona a gratuidade e o mistério da existência, o que é reforçado por emblemas do sagrado que rodeiam o personagem na hora da morte, como os sinos e a vela. Conforme indicado por Benedito Nunes (1979, p. 47), havia um “núcleo teológico irredutível” em Oswald de Andrade. Já, segundo Antonio Candido (2024, p. 46), “nesse contundente adversário dos padres e da Igreja oficial, que dava a impressão de ter superado inteiramente a ideia de Deus, havia um substrato de fé, traduzido no acatamento por hábitos e práticas próprios de pessoas observantes”. Assim, mesclando tanto o aspecto material quanto o místico, Oswald faz uma crítica à racionalidade da acumulação de riqueza no interior da sociedade capitalista, que, dependendo do ponto de vista, chega mesmo a parecer uma irracionalidade.

No final da peça, Abelardo II profere uma fala que retoma a paródia da história de amor do par medieval: “Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!” (Andrade, 2017, p. 72). A última rubrica descreve Heloísa próxima do morto. Depois, a mulher se junta a Abelardo II, no centro do palco, ao som da “Marcha nupcial” e sob as luzes dos holofotes. Com trajes a rigor, os personagens do segundo ato voltam para o tablado, ignorando o cadáver e caminhando para trás do casal. Perdigoto faz uma saudação romana e Mister Jones exclama: “*Oh! good business!*” (Andrade, 2017, p. 72). Conclui-se, assim, o casamento entre a burguesia ascendente e a elite rural em decadência, sob os auspícios do capital e do imperialismo americano.

A primeira montagem de *O Rei da Vela* ocorreu no palco do Teatro Oficina, em São Paulo, no dia 29 de setembro de 1967, trinta anos após a publicação da peça de Oswald de Andrade. O espetáculo foi dirigido por José Celso Martinez Corrêa, enquanto o cenário e o figurino couberam a Hélio Eichbauer. No elenco original, entre outros artistas, estavam Renato Borghi, Fernando Peixoto e Ítala Nandi, interpretando respectivamente Abelardo I, Abelardo II e Heloísa. Convém lembrar que, posteriormente, Ítala Nandi dividiria com Flávio Galvão a interpretação do papel de Oswald de Andrade no filme *O homem do pau-brasil*, de Joaquim Pedro de Andrade, exibido no Festival de Brasília em 1981. Segundo Alexandre Eulálio (1986, p. 78), a atuação de Ítala Nandi como Heloísa teria sido decisiva para sua participação no longa-metragem do cineasta.

O percurso do Oficina até a peça de Oswald de Andrade foi tortuoso. Em maio de 1966, a sede do teatro em São Paulo havia pegado fogo, por isso o grupo decidiu passar uma temporada de nove meses no Teatro Maison de France, no Rio de Janeiro, a fim de realizar um Festival Retrospectivo com peças de sucesso da companhia. Em 1967, ainda no Rio, enquanto aguardavam a reconstrução do teatro paulistano, os membros do Oficina formaram um grupo de pesquisa sobre marxismo, sob a liderança de Leandro Konder, e organizaram também um laboratório de investigação da gestualidade do povo brasileiro, com a participação de Luiz Carlos Maciel. Foi ele quem comentou a respeito de *O Rei da Vela* com Renato Borghi (2017). Apesar disso, o ator se depararia com a peça de Oswald somente algum tempo depois: “Numa de minhas viagens a São Paulo para fiscalizar as obras do novo Oficina, encontrei na estante de casa um livrinho com as páginas amareladas e comidas de traça. Era *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Li e me espantei que aquele texto fosse praticamente desconhecido até então” (Borghi, 2017, p. 83). O artista levou a ideia de montar a peça para o restante da trupe. Ítala Nandi e Fernando Peixoto ficaram entusiasmados, mas José Celso demonstrou reservas. O diretor veio a relatar sua mudança de opinião nos seguintes termos: “Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecia moderno e futuristoide. Mas mudou o Natal e mudei eu” (Corrêa, 2017, p. 91). Uma vez superada a hesitação, o grupo deu início aos ensaios do espetáculo, que pôde estreiar assim que a restauração do prédio incendiado foi concluída.

A nova sede do Teatro Oficina, projetada por Flávio Império, passou a contar com um palco giratório, inspirado no Berliner Ensemble, de Bertolt Brecht. Cada um dos atos de *O Rei da Vela* se baseou em um estilo diferente de encenação: “A genialidade do cenógrafo Hélio Eichbauer colaborou muito para uma revolução formal na linguagem do espetáculo. Primeiro ato: Circo; segundo ato: Revista; terceiro ato: Ópera” (Borghi, 2017, p. 84). Eichbauer preparou um imenso prontuário com gavetas para decorar o escritório de usura dos Abelardos e um telão pintado em cores fortes para representar a baía de Guanabara. Também fazia parte do espetáculo um “boneco [...] que, segundo Fernando Peixoto, representava a burguesia brasileira. Esse boneco tinha escondido um enorme pênis que, em certos momentos, saía debaixo do seu paletó e, fazendo as vezes de um canhão, fulminava personagens indesejadas” (Cetra Filho, 2015, p. 61). Misturando um caldeirão de referências, que incluíam desde o *Manifesto antropófago* oswaldiano até Chacrinha, Glauber Rocha e o “pinguim de geladeira” (Borghi, 2017, p. 82-83), a montagem do Teatro Oficina foi crucial para que

O Rei da Vela fosse “considerado um marco, uma linha divisória na história do moderno teatro brasileiro” (Borghi, 2017, p. 86). O impacto da peça de Oswald foi tamanho que acabou se juntando à efervescência de outras manifestações estéticas da cultura brasileira, como a Tropicália. O sucesso, entretanto, não bastou para impedir que, posteriormente, o espetáculo fosse interditado pelo Ato Institucional Nº 5, decretado em 1968. De acordo com Sábato Magaldi (2004, p. 101-102), *O Rei da Vela* só voltou a ser liberado pela censura depois que o Oficina suprimiu e modificou algumas partes do texto original de Oswald de Andrade.

O clima de inovação e irreverência proporcionado pelas encenações do Teatro Oficina também foi levado para as telas do cinema. Em 1982, *O Rei da Vela* se transformou em um filme de aproximadamente 160 minutos, com direção de José Celso e Noilton Nunes, trazendo Renato Borghi, José Wilker e Esther Góes como protagonistas. O processo de produção e finalização do longa-metragem durou mais de uma década: embora as gravações do espetáculo tenham terminado em março de 1971, o exílio impediu, em 1974, o trabalho de edição, montagem e mixagem do filme, que só foi retomado em 1978 e concluído em março de 1982. Na película, a cronologia da peça de Oswald foi invertida, pois a morte de Abelardo I e a ascensão de Abelardo II ocorrem logo de início, enquanto as peripécias da família de Heloísa acontecem posteriormente. Unindo as linguagens teatral e cinematográfica, a obra intercalou cenas da peça com tomadas externas, realizadas em locais tão diversos quanto uma praia, um cemitério, uma várzea de futebol e a rua Jaceguai, no Bixiga, em São Paulo, sede do Teatro Oficina. Isso possibilitou, inclusive, a participação do povo em algumas cenas, como ator e personagem coletivo.

Por ocasião do cinquentenário do espetáculo histórico, assim como de seu aniversário de oitenta anos, José Celso dirigiu dez sessões comemorativas de uma nova montagem de *O Rei da Vela*, no Sesc Pinheiros, em São Paulo, de 21 de outubro a 19 de novembro de 2017. Durante as apresentações, o dramaturgo interpretou o papel de Poloca, enquanto Renato Borghi reviveu Abelardo I. Cenários de Hélio Eichbauer também foram recuperados para a peça, que contou ainda com a iluminação de Beto Bruel. Dessa maneira, a espinafração da burguesia foi levada para o palco mais uma vez, justamente em um momento tão conturbado da vida social e política no Brasil. Em entrevista, declarou José Celso: “Esta época é muito mais violenta do que em 1967 na ditadura pré-AI-5. Agora está pior, acho que o Brasil está totalmente fascista. Estou sentindo no corpo” (Corrêa *apud* Barsanelli; Sá, 2017, s. p.). Hora bastante oportuna, aliás, para a insurreição oswaldiana, afinal: “Circense, Oswald gostava de engolir, ou melhor, de cuspir fogo em público — e no público” (Resende, 2017, p. 314-315).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. Do teatro, que é bom. In: ANDRADE, Oswald de. *Ponta de lança*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 85-92.

ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Global, 1987.

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: memórias e confissões: 1890-1919: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BARSANELLI, Maria Luísa; SÁ, Nelson. Hoje é mais violento que em 1967, diz Zé Celso, que reen-cena *O Rei da Vela*. *Folha de S. Paulo*, 29 set. 2017. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/09/1922559-hoje-e-mais-violento-que-em-1967-diz-ze-celso-que-reen-cena-o-rei-da-vela.shtml>. Acesso em: 13 jul. 2026.

BORGHI, Renato. Posfácio - *O Rei da Vela*. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 82-90.

BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura - Comissão de Literatura, 1972.

BRITO, Mário da Silva. Perfil de Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 205-215.

CAMPOS, Haroldo de. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 3. ed. São Paulo: Global, 1987. p. 143-172.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Todavia, 2024.

CETRA FILHO, José. *O teatro paulistano de 1964 a 2014: memórias de um espectador*. São Paulo: Gios-tri, 2015.

CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina*. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 91-103.

CORRESPONDÊNCIA de Abelardo e Heloísa. Texto apresentado por Paul Zumthor. Tradução de Lúcia Santana Martins. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EULÁLIO, Alexandre. O homem do pau-brasil na cidade dele. *Remate de Males*, Campinas, n. 6, p. 77-82, jun. 1986.

FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979.

HELENA, Lucia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de An-drade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985.

JACQUES, Paola Berenstein. Viagens. In: JACQUES, Paola Berenstein. *Pensamentos selvagens: mon-tagem de uma outra herança*. v. 2. Salvador: EDUFBA, 2021. p. 214-364.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução de Izidoro Bli-kstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

NUNES, Benedito. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PIOLIM, o palhaço lembra a Semana e Oswald de Andrade. In: FONSECA, Maria Augusta. *Palhaço da burguesia: Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, e suas relações com o universo do circo. São Paulo: Polis, 1979. p. 39.

PRADO, Décio de Almeida. Uma perspectiva crítica sobre Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. p. 77-81.

RAMOS, Graciliano. O teatro de Oswald de Andrade. In: RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas: obra póstuma*. 18. ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2002. p. 162-163.

RESENDE, Otto Lara. *O príncipe e o sabiá: e outros perfis*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROSENFELD, Anatol. O teatro como instituto didático. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 145-154.

Submissão em: 12/02/2026

Aceite em: 08/07/2026