



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**O REI DA VELA “ILUMINANDO” A MEMÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA ATRAVÉS
DO TEATRO OFICINA.**

EDILAINE FERREIRA DA SILVA

Foz do Iguaçu

2026



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)

*O REI DA VELA “ILUMINANDO” A MEMÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA ATRAVÉS DO
TEATRO OFICINA*

EDILAINE FERREIRA DA SILVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Fernando Mesquita de Faria

Foz do Iguaçu

2026

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - CENTRAL

S586r

Silva, Edilaine Ferreira da.

O Rei da Vela: iluminando a memória política brasileira através do Teatro Oficina / Edilaine Ferreira da Silva.

- Foz do Iguaçu, 2026.

191 fls.: il.

Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Centro Interdisciplinar de Letras e Artes (CILA),
NARRATIVAS, DIÁSPORAS, MEMÓRIA E HISTÓRIA.

Orientador: Dr. Fernando Mesquita de Faria.

1. Teatro político brasileiro. 2. Andrade, Oswald de, 1890-1954. 3. Corrêa, José Celso Martinez, 1937-2023.
4. Teatro Oficina. I. Faria, Fernando Mesquita de. II. Título.

CDU 792(091)(81)

EDILAINE FERREIRA DA SILVA

O REI DA VELA “ILUMINANDO” A MEMÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA ATRAVÉS
DO TEATRO OFICINA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Fernando Mesquita de Faria
UNILA

Prof. Dr. Emerson Pereti
UNILA

Prof^a. Dr^a. Marília Carbonari
UFSC

Foz do Iguaçu, 07 de maio de 2026.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho representa mais do que a conclusão de uma etapa acadêmica; é o resultado de uma trajetória marcada por desafios, aprendizados e pelo apoio de pessoas que caminharam comigo ao longo desse percurso.

Agradeço, primeiramente, a Deus, pela força, pela perseverança e pela oportunidade de chegar até aqui, mesmo diante das dificuldades que surgiram ao longo do caminho.

À minha família, que sempre foi minha base e meu refúgio. Agradeço pelo incentivo, pelo carinho e pela compreensão nos momentos em que precisei me dedicar aos estudos. Cada palavra de apoio e cada gesto de cuidado foram fundamentais para que eu não desistisse.

À minha filha Aline, que é minha maior inspiração. Sua presença ilumina meus dias e me lembra constantemente do motivo pelo qual busco crescer e conquistar meus objetivos. Este trabalho também é por você, que me ensina diariamente sobre amor, coragem e esperança.

Ao meu orientador, Dr. Fernando Faria, deixo minha profunda gratidão pela paciência, pelas orientações e pela generosidade intelectual ao longo de todo o processo. Seu apoio foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa, contribuindo não apenas com conhecimentos acadêmicos, mas também com incentivo e confiança em cada etapa do trabalho.

A todos os professores que fizeram parte da minha formação ao longo da graduação, meu sincero agradecimento por compartilharem seus conhecimentos e contribuírem para a construção do meu caminho na educação.

Por fim, agradeço a todos que, de alguma forma, fizeram parte dessa jornada e contribuíram para que este sonho se tornasse realidade.

RESUMO

O presente trabalho busca investigar a peça *O Rei da Vela* (1933), de Oswald de Andrade, como instrumento de crítica social e como meio de reconstrução da memória política nacional. A pesquisa se concentra nas encenações realizadas pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa, em 1967 e 2017. A presente pesquisa parte do pressuposto de que o teatro como prática social, pode desempenhar um papel central como elemento de resistência cultural e na produção de novas formas de consciência histórica, sobretudo, em contextos de repressão e silenciamento institucional. Adotando uma abordagem qualitativa e interdisciplinar, a pesquisa se fundamenta nos campos da Literatura Comparada, História Cultural e Estética Teatral. Para isso, articula teoria e crítica com base em autores como Roberto Schwarz (2000), Sábato Magaldi (1997), Décio de Almeida Prado (1977), Kátia Paranhos (2012), entre outros(as). Ao analisar o texto dramaturgico oswaldiano, percebemos sua radicalidade formal e sua abordagem corrosiva das estruturas de poder que sustentam o capitalismo no Brasil. A peça desconstrói os valores da elite nacional por meio de uma linguagem grotesca, irônica e fragmentária, articulada pelos princípios da Antropofagia. A encenação de 1967, em plena Ditadura Militar, transformou o palco em arena de confronto político e simbólico, ao passo que sua remontagem, em 2017, reafirmou a atualidade da crítica oswaldiana em contexto de incertezas democráticas e de recrudescimento conservador. A metáfora da “jaula”, construída cenicamente pelo grupo de Teatro Oficina, representava não apenas os limites impostos pela censura, mas também a opressão histórica e sistêmica imposta sobre o povo brasileiro. O trabalho especula que *O Rei da Vela*, tanto em sua escrita original, quanto nas encenações dirigidas por Corrêa, constitui-se como obra de denúncia e de insubordinação simbólica, capaz de iluminar as permanências estruturais da desigualdade e da submissão cultural no Brasil. Ao mesmo tempo, evidencia a potência do teatro como território de enfrentamento e produção de memória crítica. Em um cenário marcado por apagamentos da memória e disputas de narrativa sobre o passado, revisitar essa peça torna-se um ato necessário de afirmação da arte como espaço de liberdade, justiça e reconstrução da consciência histórica.

Palavras-chave: Teatro político; Oswald de Andrade; José Celso Martinez Corrêa; Ditadura militar; Antropofagia.

RESUMEN

El presente trabajo busca investigar la obra *El Rey de la Vela* (1933), de Oswald de Andrade, como instrumento de crítica social y como medio de reconstrucción de la memoria política nacional. La investigación se centra en las puestas en escena realizadas por el Teatro Oficina, bajo la dirección de José Celso Martinez Corrêa, en 1967 y 2017. Parte del supuesto de que el teatro, como práctica social, puede desempeñar un papel central como elemento de resistencia cultural y en la producción de nuevas formas de conciencia histórica, sobre todo en contextos de represión y silenciamiento institucional. Adoptando un enfoque cualitativo e interdisciplinario, la investigación se fundamenta en los campos de la Literatura Comparada, la Historia Cultural y la Estética Teatral. Para ello, articula teoría y crítica con base en autores como Roberto Schwarz (2000), Sábato Magaldi (1997), Décio de Almeida Prado (1977), Kátia Paranhos (2012), entre otros(as). Al analizar el texto dramático oswaldiano, percibimos su radicalidad formal y su abordaje corrosivo de las estructuras de poder que sostienen el capitalismo en Brasil. La obra deconstruye los valores de la élite nacional mediante un lenguaje grotesco, irónico y fragmentario, articulado por los principios de la Antropofagia. La puesta en escena de 1967, en plena Dictadura Militar, transformó el escenario en una arena de confrontación política y simbólica, mientras que su remontaje en 2017 reafirmó la actualidad de la crítica oswaldiana en un contexto de incertidumbres democráticas y de recrudescimiento conservador. La metáfora de la “jaula”, construida escénicamente por el grupo Teatro Oficina, representaba no solo los límites impuestos por la censura, sino también la opresión histórica y sistémica ejercida sobre el pueblo brasileño. El trabajo plantea que *El Rey de la Vela*, tanto en su escritura original como en las puestas en escena dirigidas por Corrêa, se constituye como una obra de denuncia y de insubordinación simbólica, capaz de iluminar las permanencias estructurales de la desigualdad y de la subordinación cultural en Brasil. Al mismo tiempo, evidencia la potencia del teatro como territorio de confrontación y de producción de memoria crítica. En un escenario marcado por el borramiento de la memoria y las disputas narrativas sobre el pasado, visitar esta obra se vuelve un acto necesario de afirmación del arte como espacio de libertad, justicia y reconstrucción de la conciencia histórica.

Palabras clave: Teatro político; Oswald de Andrade; José Celso Martinez Corrêa; Dictadura militar; Antropofagia.

ABSTRACT

This research investigates *The King of the Candle* (*O Rei da Vela*, 1933), by Oswald de Andrade, as an instrument of social criticism and a means of reconstructing Brazil's political memory. The study focuses on the productions staged by Teatro Oficina under the direction of José Celso Martinez Corrêa in 1967 and 2017. It is based on the assumption that theatre, as a social practice, plays a central role in cultural resistance and in the construction of historical consciousness, particularly in contexts marked by political repression and institutional silencing. Adopting a qualitative and interdisciplinary approach, the research is grounded in the fields of Comparative Literature, Cultural History, and Theatre Studies. The theoretical framework draws on authors such as Roberto Schwarz, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, and Kátia Paranhos, among others. The analysis of Oswald de Andrade's dramatic text highlights its formal radicalism and its incisive critique of the power structures that sustain Brazilian capitalism. Through grotesque, ironic, and fragmented language shaped by the principles of Anthropophagy, the play deconstructs the values upheld by the national elite. The 1967 production, staged during the Brazilian Military Dictatorship, transformed the stage into a space of political and symbolic confrontation, while the 2017 revival reaffirmed the contemporary relevance of Oswald's critique amid democratic instability and the resurgence of conservative forces. The scenic metaphor of the "cage," created by Teatro Oficina, symbolized not only the constraints imposed by censorship but also the historical and systemic oppression experienced by the Brazilian people. This study argues that *The King of the Candle*, both as a dramatic text and through Corrêa's productions, constitutes a work of political denunciation and symbolic resistance, capable of revealing the enduring structures of inequality and cultural subordination in Brazil. At the same time, it highlights the power of theatre as a space for resistance and for the construction of critical memory. In a context marked by the erasure of memory and disputes over historical narratives, revisiting this play becomes an essential act of affirming art as a space of freedom, justice, and historical consciousness.

Keywords: Political theatre; Oswald de Andrade; José Celso Martinez Corrêa; Brazilian Military Dictatorship; Anthropophagy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Propaganda da peça “O Rei da Vela” em 1967	17
Figura 2: Teatro Oficina apresenta O Rei da Vela (1967).	27
Figura 3: O REI DA VELA (2017) Sylvia Prado e Renato Borghi como Heloísa de Lesbos e Abelardo I	44
Figura 4: Apresentação do cartaz da peça O REI DA VELA - Vida, paixão e morte de um burguês brasileiro.	50
Figura 5: Cena do 2º ato da encenação de O Rei da Vela, que estreia em São Paulo, no Teatro Uzya Uzona e com cenário de Hélio Eichbauer.....	59
Figura 6: ZÉ CELSO EM CENA - Teatro Oficina chega a Santos com o Rei da Vela / 2018.	63
Figura 7: O Rei da Vela - Cartaz comemorativo de 50 anos da peça.	68
Figura 8: O Rei da Vela volta ao Rio, 50 anos depois, em noite histórica.	75
Figura 9: O Rei da Vela - Dona Cesarina (Joana Medeiros).....	81
Figura 10: Borghi: de volta ao papel de Abelardo.	92
Figura 11: Parecer da Censura da peça O Rei da Vela, encenada pelo Teatro Oficina..	101
Figura 12: A atriz Dina Sfat em cena de O Rei da Vela no palco do Teatro Oficina, em São Paulo.....	108
Figura 13: O rei da vela', de Oswald de Andrade, montada pelo Teatro Oficina em 1967.	113

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A TRAJETÓRIA REVOLUCIONÁRIA DE OSWALD DE ANDRADE E O LEGADO DE O REI DA VELA A PARTIR DA SUA ANÁLISE ESTRUTURAL.....	15
1.1 1967 – O DESPERTAR DE UMA OBRA: A PRIMEIRA ENCENAÇÃO DE O REI DA VELA.....	17
1.2 O RISO QUE FERE E A VELA QUE QUEIMA: CRÍTICA SOCIAL, CENSURA E RESISTÊNCIA NA ENCENAÇÃO DE O REI DA VELA.....	19
1.3 TEATRO OFICINA: GÊNESE, ESTÉTICA E RESSIGNIFICAÇÃO EM O REI DA VELA.....	40
1.4 A "JAULA" DO TEATRO OFICINA E O APOGEU DA CRÍTICA ANTROPOFÁGICA.....	42
1.5 A DIMENSÃO ECONÔMICA DA "JAULA" E SUA RUPTURA ESTÉTICA.....	44
1.6 BRASIL À VENDA: A PEÇA OSWALDIANA COMO ESPELHO POLÍTICO.....	46
1.7 BANQUETE DOS CREDORES: DESNUDANDO O CAPITALISMO NA OBRA OSWALDIANA.....	50
1.8 OSWALD DE ANDRADE: A DIALÉTICA BURGUESA E ANTIBURGUESA NA GÊNESE DE O REI DA VELA.....	52
1.9 O CUIDADO DE SI E A ÉTICA DA EXISTÊNCIA EM O REI DA VELA.....	53
2 BRASIL EM CHAMAS: O REI DA VELA NO TEATRO OFICINA	56
2.1 O RETORNO ANTROPOFÁGICO COMO PRÁTICA DE REINVENÇÃO CÊNICA.....	62
2.2 A VELA ACENDEU O DEBATE – REPERCUSSÃO E LEGADO DE UMA REMONTAGEM HISTÓRICA.....	67
2.3 MUDAM-SE AS VELAS, MANTÉM-SE O REI: MOMENTO POLÍTICO.....	75
2.4 DE VARGAS A TEMER: A TRAGICOMÉDIA DA VIDA REAL.....	82
2.5 A NOVA "JAULA": PERSISTÊNCIA DAS FORÇAS OPRESSORAS E A RESPOSTA POPULAR.....	84
2.6 A FÉ COMO MERCADORIA – O AGIOTA ABELARDO I E A PERENIDADE DA EXPLORAÇÃO EM O REI DA VELA (2017).....	86
3 O ÚLTIMO QUE APAGUE A VELA: ANÁLISE COMPARATIVA DAS ENCENAÇÕES DE O REI DA VELA (1967 E 2017).....	91
3.1 O QUE COMPARAR NA LITERATURA COMPARADA? PERSPECTIVAS TEÓRICAS A PARTIR DE EDUARDO COUTINHO E ROBERTO SCHWARZ.....	92
3.2 ENTRE HISTÓRIA E MEMÓRIA: A DITADURA MILITAR E A REINVENÇÃO DA REALIDADE NO TEATRO OFICINA.....	98
3.3 MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E ENCENAÇÃO: ENTRE LITERATURA E TEATRO EM O REI DA VELA.....	102
3.4 AS PERSONAGENS EM PERSPECTIVA COMPARADA: DO GROTESCO POLÍTICO À PERFORMATIVIDADE (1967–2017).....	105
3.5 DO FUNDO DA CENA: A MEMÓRIA RESSURGE.....	111
3.6 CENÁRIOS, FIGURINOS, ADEREÇOS E ATUAÇÕES: TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS EM O REI DA VELA (1967–2017).....	118

4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
5	REFERÊNCIAS.....	126
	ANEXOS.....	131

INTRODUÇÃO

Esse projeto surge do meu interesse em Literatura e Teatro através de pesquisas em livros, audiovisuais, teatro e outras manifestações literárias e artísticas desde o início de minha graduação, no curso de Letras na Associação Educacional Dom Bosco, na cidade de Resende, RJ. Em 2016, iniciei os estudos sobre as manifestações artístico-literárias do período da ditadura civil militar mais especificamente, através da música e do teatro. Ao longo dos anos, me aproximei da peça *O Rei da Vela* (1999, 8ª ed.), de Oswald de Andrade.

Tive especial fascínio pela singularidade da construção dos diálogos nessa obra, principalmente porque encontrei nela uma forma de representação das tensões sociais e políticas de sua época, bem como a possibilidade de investigar criticamente essas questões. A obra tornou-se um ponto de partida para explorar o teatro de resistência e seu papel transformador — tema central desta dissertação —, orientando a trajetória investigativa desenvolvida neste trabalho.

Percebo que a proximidade da Literatura com a História produz modos de elucidar o presente, remontar o passado e vislumbrar o futuro. Muitas obras literárias funcionam como uma forma de crítica social e política, refletindo e respondendo aos eventos históricos de seu tempo. Obras que podem desafiar narrativas oficiais e oferecer uma visão contestadora da história, como é o caso de *O Rei da Vela*.

Algumas obras teatrais relacionam-se com a História de forma profunda. Paranhos (2012, p. 10) afirma que o teatro pode ser visto, simultaneamente, como objeto de pesquisa, narrativa histórica e fonte documental. Assim, a autora compreende o fato teatral “como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais que transitam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, a arte, a representação e a política”. Paranhos discorre ainda sobre as relações que o teatro estabelece com outras manifestações artísticas, afirmando que “a atividade teatral dialoga com outros campos do fazer artístico promovendo uma história que dê conta das relações verificadas dentro e fora do fenômeno teatral”. (2012, p. 9)

Compreendo que desenvolver uma pesquisa que explore o processo de escrita teatral e suas relações com os acontecimentos políticos e

sociais, bem como com suas rupturas históricas e artísticas, não é tarefa simples. Nesse sentido, busco analisar, de forma criteriosa, os diálogos e as ações das personagens, a fim de evidenciar os ecos da história presentes na escrita de Oswald de Andrade (1890–1954) e na leitura cênica de José Celso Martinez Corrêa, diretor responsável pelas encenações da obra. Ao dirigir *O Rei da Vela* em 1967 e 2017, Corrêa imprimiu um olhar crítico e inovador por meio de escolhas estéticas e cênicas que ressignificaram o texto oswaldiano e reafirmaram sua potência crítica diante de diferentes contextos históricos e políticos. Assim, a memória é o tempo da história e, através da presente pesquisa, pretendo investigar a estreita relação entre teatro de Andrade e os acontecimentos políticos de sua época. A memória do autor será “iluminada” através da lente aguçada de Zé Celso e do Teatro Oficina, bem como a de pesquisadores que trarão luz a esse trabalho. Paranhos também comenta sobre o diálogo entre teatro e política:

O teatro seja autodenominado, político, engajado, revolucionário ou até apolítico, é sempre político, independentemente da consciência que seus autores e protagonistas tenham disso. O mundo da política é habitado por todos nós, queiramos ou não, quanto mais não seja porque toda e qualquer relação social implica, inescapavelmente, relações de poder, tenham essas o sentido de dominação ou não (Paranhos, 2012, p. 36).

O Rei da Vela, escrita em 1933, é considerada um marco cultural para sua época por ser uma das principais obras a aplicar alguns conceitos vanguardistas. As vanguardas históricas se referem aos movimentos artísticos e literários que surgiram, principalmente, no início do século XX, caracterizados pela ruptura radical com as tradições e pela experimentação de novas formas, temas e técnicas. Na peça *O Rei da Vela*, as vanguardas se manifestam nas formas como a obra subverte as convenções teatrais tradicionais, utilizando o grotesco, o *non-sense*, a linguagem coloquial e a crítica social ferrenha para expressar sua mensagem. É uma estética que choca, provoca e busca reformar a percepção da arte e da sociedade.

A Antropofagia assumida por Andrade como um gesto estético e político de questionamento das raízes colonialistas no campo artístico e intelectual brasileiro, também se manifesta na obra, por meio da assimilação crítica e da subversão de modelos culturais estrangeiros, evidenciando uma estratégia de resistência cultural e de afirmação de uma identidade nacional autônoma. Décio de Almeida Prado afirma que “*O Rei da Vela* é uma bomba de retardamento deixada

por Andrade para explodir quando estivessem todos comemorando o seu passamento definitivo”. (2017, p. 77) Apesar de escrita em 1933, a peça foi publicada somente em 1937, às vésperas do Estado Novo¹, permanecendo no limbo de sua existência por mais de três décadas, à espera de um público que enxergasse sua própria fisionomia através da peça. De acordo com o pesquisador, na época em que foi escrita, a obra dava uma impressão “passadista e retardatária” às gerações mais jovens. No entanto, ainda segundo Prado, o sarcasmo anárquico de Andrade foi o rio por onde o Teatro Oficina, anos depois, em outro contexto político, se banhou e rejuvenesceu o seu público, na intenção de purificá-lo de qualquer mácula de conformismo burguês.

No primeiro capítulo, será realizada uma análise da trajetória intelectual e estética do autor Oswald de Andrade, bem como da estrutura dramática de *O Rei da Vela*, com ênfase em sua dimensão crítica, grotesca e antropofágica. Também serão examinados os elementos cênicos da encenação de 1967 pelo Teatro Oficina, destacando sua ruptura estética e seu papel no contexto da Ditadura Militar.

No segundo capítulo, a pesquisa volta-se para a reencenação da obra, empreendida pelo Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa e tendo como o objeto a permanência e atualização dos elementos críticos da peça diante das transformações políticas e sociais de 2017, bem como a persistência das estruturas de poder denunciadas por Oswald.

Caminhando para o final desta dissertação, busco desenvolver, no terceiro capítulo, uma análise comparativa entre as encenações de 1967 e 2017, com base nos pressupostos da Literatura Comparada, investigando as relações entre memória, história e performance, além das transformações estéticas e políticas presentes nas diferentes montagens da obra.

Por fim, as considerações finais retomam os principais argumentos desenvolvidos ao longo da dissertação, evidenciando as continuidades e deslocamentos na recepção e na atualização de *O Rei da Vela* em distintos contextos históricos.

¹ O Estado Novo (1937–1945), instaurado por Getúlio Vargas, foi um regime autoritário que utilizou a censura como ferramenta central de controle cultural, restringindo a liberdade de expressão e limitando produções artísticas consideradas subversivas. O teatro, especialmente o de viés crítico e experimental, foi um dos alvos dessa repressão (NAPOLITANO, Marcos. *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2001).

1 A TRAJETÓRIA REVOLUCIONÁRIA DE OSWALD DE ANDRADE E O LEGADO DE O REI DA VELA A PARTIR DA SUA ANÁLISE ESTRUTURAL

José Oswald de Souza Andrade nasceu no dia 11 de janeiro de 1890 na cidade de São Paulo. Filho unigênito de José Oswald Nogueira de Andrade e Inês Henriqueta Inglês de Souza Andrade, foi considerado autor de uma obra multifacetada e transitou por diversos gêneros literários: a poesia, o romance, o teatro, além de ensaios jornalísticos e teses acadêmicas. Seu estilo desafiador, sua crítica afiada e o seu instinto polêmico, trouxeram notoriedade ao autor e, por consequência, alavancaram o Movimento Modernista no Brasil, colaborando para que novas ideias surgissem e se modificassem no cenário cultural.

A vida e a obra de Andrade estão intrinsecamente ligadas à sua busca incessante pelo novo. Sua proposta era um novo repaginado, libertário e vanguardista, com o intuito de romper com as estruturas vigentes, propondo uma estética que representasse os elementos contidos em nosso país.

O ideário de Andrade não se contentava com a simples atualização dos modelos europeus, mas buscava uma autenticidade nacional. Ele entendia que a verdadeira modernização cultural do Brasil passava por um processo de desconstrução e reconstrução, em que elementos da cultura popular, afrobrasileira e indígena se misturassem às inovações vanguardistas. Essa visão o posicionou como figura central na Semana de Arte Moderna de 1922 e impulsionou movimentos como o Pau-Brasil e a Antropofagia, que se tornaram marcos na história da literatura e da arte brasileira. A originalidade de sua produção, portanto, não residia apenas em adotar o moderno, mas em ressignificá-lo de forma autônoma e provocadora. Sobre Andrade, Antônio Candido afirma:

“ele scandalizava pelo fato de existir, porque a sua personalidade, excepcionalmente poderosa, atulhava o meio com a simples presença. Conheci muito senhor bem-posto, que se irritava só em vê-lo – como se andando pela rua Barão de Itapetininga ele pusesse em risco a normalidade dos negócios ou o decoro do finado chá-das-cinco” (Cândido, 2011, p.75)

Segundo a cronologia literária, Andrade foi considerado o primeiro autor de textos brasileiros modernos, porém, não foi ele quem provocou essa modernização no teatro nacional. Apesar de ser frequentemente reconhecido como um dos precursores da literatura modernista brasileira, sua influência na

modernização do teatro nacional é complexa e não se deu de forma isolada. Embora a sua obra tenha sido seminal para a ruptura com as convenções artísticas da época, o processo de renovação teatral no Brasil envolveu múltiplos agentes e movimentos. A "cronologia literária" a que nos referimos aponta para a importância de Andrade como catalisador de novas ideias e estéticas, mas a efetiva transformação da cena teatral brasileira foi um esforço coletivo que o antecedeu e o sucedeu, englobando desde os primeiros movimentos vanguardistas até figuras importantes da dramaturgia brasileira, como Nelson Rodrigues e Jorge Andrade, entre outros(as).

Durante a década de 1920, sua obra se aprofundou em questões nacionalistas, culminando nos supracitados manifestos *Pau-Brasil* (1924) e *Antropófago* (1928), que propunham a deglutição crítica das influências externas para a criação de uma arte original e verdadeiramente nossa. A partir de 1930, Andrade experimentou uma profunda transformação ideológica, marcada por sua adesão ao Partido Comunista, em 1931. Essa mudança, caracterizada como uma guinada em direção ao engajamento social e político, alterou significativamente sua produção artística e literária. A partir de então, suas obras passaram a refletir essa nova perspectiva: a crítica social tornou-se mais contundente, a linguagem aproximou-se do cotidiano e das questões populares, e os temas abordados assumiram um caráter marcadamente denunciador. Nesse contexto, Oswald de Andrade passou a direcionar sua atenção às mazelas e às desigualdades sociais, fazendo da literatura e do teatro instrumentos de intervenção crítica sobre a realidade brasileira.

A partir de então, Andrade manteve uma produção literária intensa. Em 1934, publicou o romance *A Escada Vermelha* e a peça teatral *O Homem e o Cavalo*. Posteriormente, em 1937, lançou mais duas peças de teatro, *O Rei da Vela* e *A Morta*. Apesar da relevância e do caráter inovador dessas obras, Andrade não teve a oportunidade de ver suas peças encenadas. Faleceu em 1954 e sua emblemática peça, *O Rei da Vela*, só viria a estreiar nos palcos paulistanos em 1967, pelas mãos do grupo Teatro Oficina.

A seguir, serão analisados o texto dramatúrgico de *O Rei da Vela* e sua encenação mais notável, desenvolvida pelo Teatro Oficina, investigando os seus contextos histórico, social e cultural, nos quais a peça foi concebida e apresentada, compreendendo sua inegável importância para a literatura e o teatro

brasileiros.

1.1 1967 – O DESPERTAR DE UMA OBRA: A PRIMEIRA ENCENAÇÃO DE O REI DA VELA

A escolha e a criação das personagens em *O Rei da Vela* foram fundamentais para a singularidade da montagem, definidas por um processo colaborativo que valorizava a experiência dos atores. A equipe trabalhou intensamente o “gestual brasileiro”, buscando não apenas expressar a essência dos tipos representados, mas também, atrair e prender a atenção do público. Essa liberdade em incorporar as vivências de cada ator, combinada com a pesquisa sobre a gestualidade nacional, resultou em personagens vibrantes e com forte apelo cênico (Côrrea, 1998).

Sob a batuta de José Celso Martinez Corrêa, o Teatro Oficina buscou uma nova forma de representação teatral, enraizada nas expressões cênicas da realidade brasileira. Abordagem que culminou em uma estética de intenso impacto, tornando a marca registrada do trabalho. Conforme observa Décio de Almeida Prado (1967, p. 153), o confronto com a realidade apresentado nos palcos tinha como propósito despertar um público que, segundo a percepção do crítico, mostrava-se cada vez mais "apático e passivo". A Figura 1 apresenta o anúncio da peça no jornal “O Estado de São Paulo”.



Figura 1: Propaganda da peça “O Rei da Vela” em 1967
Fonte: JORNAL O ESTADO DE SÃO PAULO 19 DE AGOSTO DE 1967.

O ator Fernando Peixoto, intérprete de Abelardo II, afirmou que a composição de sua personagem foi construída a partir de uma pesquisa gestual inspirada nos ex-presidentes Getúlio Vargas e João Goulart. Conforme destaca Silva (1981, p. 152), essa escolha cênica permitiu à direção da montagem explorar ao máximo "cada intenção do dramaturgo", conferindo profundidade e ressonância à performance. Assim, a criação e a construção das personagens não foi uma imposição unilateral, mas um processo colaborativo que integrou a vivência dos atores à meticulosa pesquisa gestual.

A busca por uma representação realista brasileira, por muitas vezes, crua e confrontadora, tinha o propósito de chacoalhar e despertar um público sabidamente passivo, em razão dos efeitos da ditadura militar. A dedicação individual de atores e atrizes, exemplificada aqui pela pesquisa gestual de Fernando Peixoto, demonstra o rigor e a profundidade empregados na materialização das intenções propostas pelo dramaturgo" (Silva, 1981, p. 152).

A pesquisadora e crítica teatral Sílvia Fernandes afirma que mais do que elencar nomes, esse documento evidencia a coletividade criativa do Teatro Oficina, em que direção, elenco e concepção cênica convergiram para afirmar uma prática artística experimental, crítica e visceral, em diálogo com as tensões sociais e políticas do período da ditadura civil-militar. (Fernandes 1996). Neste sentido, a encenação não se restringiu à atualização do texto oswaldiano, mas instaurou um método de criação colaborativo e radical, cuja repercussão se mantém como marco na história da cena nacional.

Fernandes considera a montagem de 1967 um divisor de águas no teatro brasileiro, pois instaurou uma ruptura estética e política que se alinhava ao espírito antropofágico de Oswald de Andrade. Ela enfatiza que o grupo liderado por Corrêa, atualizou a peça oswaldiana ao criar uma encenação que transformava o texto em acontecimento cênico radical, incorporando gestualidade, improvisação, música e crítica social. A pesquisadora sublinha ainda que o espetáculo trabalhou com um procedimento de colagem e justaposição de linguagens (teatro, circo, carnaval, música popular, slogans políticos), criando uma cena fragmentada e caótica, que espelhava o contexto turbulento da época. Para ela, *O Rei da Vela* não apenas reintroduziu Oswald de Andrade no debate cultural, mas também configurou um teatro engajado, experimental e de invenção coletiva, que recusava a forma

tradicional de encenação e buscava interpelar diretamente o público (Fernandes, 1996)

Dividida em três atos, a peça delineia um percurso de decomposição moral, econômica e simbólica da burguesia brasileira, recusando a linearidade narrativa em favor de contrastes abruptos. Essa fragmentação, coerente com o projeto modernista de ruptura estética e política, transforma o palco em uma superfície crítica que expõe, de modo distorcido e carnavalesco, as engrenagens sociais do país. A articulação entre figurino, gesto e dramaturgia, especialmente na montagem de 1967, converge para uma politização explícita das corporalidades em cena. Como demonstra Pestana (2012), o figurino “tratado como cenografia” se tornava parte constitutiva da crítica social, transformando cada personagem em signo material de forças econômicas, políticas e ideológicas.

1.2 O RISO QUE FERE E A VELA QUE QUEIMA: CRÍTICA SOCIAL, CENSURA E RESISTÊNCIA NA ENCENAÇÃO DE O REI DA VELA

A censura cultural imposta durante o regime militar brasileiro não se limitou à proibição de conteúdo. Conforme analisa Napolitano (2001, p. 152), ela tinha como propósito reprimir o potencial da cultura como instrumento de mobilização política da classe média. Essa perspectiva desvelava a natureza estratégica da censura, que se configurava como um instrumento de desarticulação de qualquer forma de contestação ao regime. Ao reconhecer a cultura como um potente veículo de mobilização, os militares direcionaram sua repressão sistemática a manifestações artísticas e intelectuais.

Nesse sentido, a censura não se restringiu a um ato isolado de proibição, mas operou como uma política de Estado que visava controlar o imaginário popular e coibir a formação de uma consciência crítica. A Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), por exemplo, atuava como o braço censor do governo, fiscalizando e proibindo obras de teatro, cinema, música, literatura e imprensa. Mais do que impedir a circulação de obras, o regime buscava “romper com certa tradição de produção cultural que vinha se estabelecendo no país”, conforme aponta Franco (1998, p. 72). Tal ação, a meu ver, configurou-se, como uma tentativa de redefinir o que era “permitido” e “patriótico”, moldando a percepção pública e neutralizando a capacidade subversiva da arte. Concluo, assim, que a censura cultural foi um pilar fundamental na manutenção do poder

autoritário, silenciando vozes dissidentes e coibindo a liberdade de expressão, componentes essenciais para a democracia de um país.

Afirmo, neste estudo, que o resgate de *O Rei da Vela* de 1967, assumiu especial relevância quando situado no contexto ditatorial brasileiro. A escolha dessa obra assumiu, nesse cenário, um caráter político incontornável, funcionando como gesto de resistência e crítica direta às estruturas autoritárias que cerceavam o país. Assim, em consonância com a análise de Coutinho, que aponta que “a encenação de *O Rei da Vela* transformou o espaço cênico em um ambiente de experimentação radical, em que público e cena dialogavam de maneira inédita”. (2002, p. 87) Considero que essa dimensão da montagem evidencia como a obra se coloca, simultaneamente, como experiência estética e ato de crítica social, consolidando-se como marco de inovação para o teatro brasileiro.

As inquietações do autor o transformaram em um homem denunciador – alguém que, através de sua arte, expunha as contradições sociais e políticas de sua época, criticando veementemente a burguesia e o desmonte promovido pelo autoritarismo militar. Por suas intenções não serem bem compreendidas naquele período, o valioso trabalho de Andrade permaneceu negligenciado. Anos mais tarde, a emblemática encenação desenvolvida pelo Grupo Oficina, foi essencial para demonstrar o sarcasmo existencial presente na peça, perante a sociedade burguesa nacional. O sarcasmo do autor, em meu entendimento, era manifesto de maneira grotesca e irônica, denunciando a futilidade, a hipocrisia e a decadência moral da elite brasileira, ridicularizando suas aspirações e a fragilidade de suas estruturas. Essa visão elevou a obra, consagrando-a como uma das mais marcantes no cenário cultural brasileiro, segundo a crítica especializada e historiadores de teatro como Maria Alice Milliet (1978, p. 28) e Sabato Magaldi (1997, p. 21).

A peça oswaldiana deve ser compreendida como resultado de um contexto de profundas instabilidades políticas e econômicas, marcado pela crise mundial de 1929, pela Revolução de 1930 e pela Revolução Constitucionalista de 1932. Essa conjuntura articulou-se à experiência pessoal de Oswald de Andrade que, diante de dificuldades financeiras e do contato direto com práticas de endividamento, encontrou matéria concreta para a construção do protagonista Abelardo I. Ainda assim, como ressalta Antonio Candido, o texto transcende a vivência individual ao revelar criticamente as engrenagens do sistema

socioeconômico brasileiro. No entanto, limitar a obra ao âmbito da biografia seria reduzi-la, pois, nas palavras de Candido: “O texto supera a experiência pessoal do autor: ele fornece, sem falsas sutilezas, os mecanismos de engrenagem em que se baseia o esquema socioeconômico do país”. (Candido, 2006, p. 204) Dessa forma, mesmo em consonância com as palavras de Cândido, o autor transformou a vivência individual em crítica sistemática, expondo os dispositivos de exploração e as contradições do capitalismo periférico no Brasil da década de 1930. Assim, a peça transcendeu o testemunho pessoal e assumiu um caráter de denúncia estrutural, inserindo-se plenamente no projeto modernista de reflexão crítica sobre a sociedade brasileira.

O REI DA VELA

FICHA TÉCNICA

Autor

Oswald de Andrade

Direção

José Celso Martinez Corrêa (Prêmio Molière e APCT - Melhor Direção)

Direção (assistente)

Frei Betto

Produção

Teatro Oficina Uzyna Uzona

Elenco

Abrahão Farc - O Americano

Adolfo Santana - O Apresentador

Chico Martins - O Cliente, Coronel Belarmino

Dina Sfat - Heloísa de Lesbos - Substituição

Dirce Migliaccio - Dona Polaca

Edgard Gurgel Aranha - O Intelectual Pinote/ Totó Fruta do Conde

Esther Góes - Heloísa de Lesbos - Substituição

Etty Fraser - Dona Cesarina, A Baiana

Fernando Peixoto - Abelardo II

Henriqueta Briebe - Dona Polaca - Substituição

Liana Duval - A Secretária, Joana ou João dos Divãs

Othon Bastos - Totó Fruta do Conde - Substituição

Otávio Augusto - Perdigoto/ Apresentador

Renato Borghi - Abelardo I (Prêmio Molière e APCT - Melhor Ator)

Renato Dobal - O Índio

Yolanda Cardoso - Dona Cesarina/ A Baiana - Substituição

Ítala Nandi - Heloísa de Lesbos

Cenografia

Helio Eichbauer (Prêmios Governador do Estado e APCT - Melhor Cenografia)

Coreografia

Maria Esther Stockler

Figurinos

Helio Eichbauer

Trilha sonora

Caetano Veloso

Damiano Cozzella

Rogério Duprat

Para melhor compreensão da análise dramatúrgica, será apresentada uma síntese das principais personagens, elaborada a partir do recorte analítico que orienta esta pesquisa:

Abelardo I é o tipo emblemático do burguês ascendente cuja riqueza se sustenta na exploração sistemática da miséria. Oswald de Andrade o apresenta como “aquele que vende velas para enterros dos pobres” (Andrade, 1933), metáfora da engrenagem capitalista que transforma morte em lucro. Na montagem de 1967, Eichbauer o descreve com “terno de risco de giz”, enquanto o ator Renato Borghi, que incorporou a personagem, recebia “maquiagem de palhaço” evidenciando o contraste entre sofisticação e grotesco. (Eichbauer, 1967). Na perspectiva de Mikhail Bakhtin (2010), o grotesco caracteriza-se pela deformação, pelo exagero e pela inversão das hierarquias estabelecidas, instaurando uma visão de mundo em que o riso, a paródia e a carnavalização funcionam como instrumentos de crítica social. Essa concepção encontra ressonância na encenação de *O Rei da Vela*, em que o grotesco se converte em um procedimento estético e político capaz de revelar as contradições da sociedade brasileira e de questionar os discursos de poder. De acordo com Fernando Peixoto,

Borghi construiu a personagem como uma síntese do capitalista tropical — farsesco, autoritário e profundamente violento e explorando, ao extremo, cada intenção proposta pelo dramaturgo”. (Peixoto, 1967)

Abelardo II duplica grotescamente o primeiro Abelardo, revelando o caráter teatral do poder. Peixoto (1967) afirma ter incorporado características de lideranças populistas: “inspirei-me principalmente em Getúlio Vargas e João Goulart”, inclusive reproduzindo “a perna manca”. O figurino híbrido — “lenço vermelho no pescoço, bota gaúcha e paletó cinza paulista” (Eichbauer, 1967) — evidencia a plasticidade ideológica do tipo político que se molda ao público. É o populista performático, sustentado mais pela encenação do que pela coerência programática.

Belarmino representa a permanência anacrônica da oligarquia cafeeira paulista em meio à consolidação do capitalismo financeiro, sistema que Abelardo I procura dominar e do qual também se beneficia. Ao caracterizá-lo como alguém que “vive dos restos do café” (Andrade, 1999), Oswald de Andrade evidencia o esgotamento do modelo econômico que sustentou, por décadas, o poder das elites agrárias. Conforme observa Torrecillas (2008), Belarmino situa-se “entre a ruína e a soberba”, preservando uma autoridade cuja legitimidade histórica já não encontra sustentação na nova ordem econômica. Essa contradição manifesta-se de forma expressiva quando a personagem afirma: “Meus títulos ainda valem alguma coisa” (Andrade, 1999), revelando sua insistência em preservar privilégios simbólicos mesmo diante da falência material. Nessa perspectiva, Belarmino pode ser compreendido como a representação de uma aristocracia decadente, cuja sobrevivência depende da lógica do capital financeiro e da mediação do crédito, deslocando seu antigo poder econômico para uma condição de dependência estrutural.

Heloísa de Lesbos é apresentada por Oswald de Andrade como a representação da mulher burguesa inserida na lógica do casamento como mecanismo de ascensão e manutenção do status social. Sua atuação evidencia a mercantilização das relações afetivas, convertidas em estratégia de reprodução dos interesses econômicos da classe dominante. Essa perspectiva torna-se evidente quando afirma: “eu sou uma moça de família e não quero me casar com um homem sem posição” e “eu quero o noivo que me dê posição” (Andrade, 1999). As falas da personagem revelam que o casamento ultrapassa a esfera dos vínculos afetivos e

assume a função de negociação social e econômica, reafirmando a crítica de Oswald de Andrade às estruturas burguesas que transformam os sujeitos em mercadorias e subordinam as relações humanas à lógica do capital. Evidenciando que o casamento opera como transação e não como afeto. Ao proclamar “eu sou de Lesbos!” e insistir de modo farsesco em “eu sou pura, eu sou pura!”, Heloísa performa uma feminilidade que oscila entre erotização artificial e disciplina normativa, deixando entrever brechas insurgentes nesse papel. Consciente da ruína de sua própria classe — “na nossa família todos são podres” e “a nossa família vive de aparências” (Andrade, 1933) — a personagem encarna simultaneamente o trágico e o cômico, alternando sentimentalismo e cálculo, como quando afirma: “eu também te amo... mas quero garantias”. Assim, **Heloísa** torna-se figura emblemática da elite decadente e da crítica oswaldiana à moralidade burguesa, condensando submissão treinada, performatividade erótica e lampejos de resistência.

Totó representa o herdeiro ornamental e improdutivo da elite cafeeira paulista do início do século XX cuja riqueza — como demonstram Fausto (1994) e Prado Jr. (1987) — se sustentava em latifúndios, títulos honoríficos e capitais simbólicos em declínio. Sua caracterização na encenação de 1967, marcada pelo “bolero de veludo igual ao da mãe” e pelo “chapéu fenomenal” (Eichbauer, 1967), infantiliza-o e o aproxima do “dândi aristocrático”, figura típica da sociabilidade das famílias tradicionais paulistas. A trilha de *Scheherazade*, analisada por Corrêa (1967), reforça seu caráter performático e o aproxima das vedetes do teatro de revista, sugerindo que sua função social é mais decorativa do que efetiva. Assim, **Totó** encarna o aristocrata sem função histórica: um sujeito mantido por ruínas simbólicas e cuja presença no palco evidencia o esvaziamento da oligarquia após o declínio do ciclo do café.

Dona Cesarina encarna a matriarca moralista cuja autoridade se sustenta mais na aparência burguesa do que em qualquer consistência ética. A atriz Etty Fraser relata ter construído a personagem a partir de um “modo aristocrata de falar e gesticular” (Fraser, 1967), o que reforça a artificialidade de sua postura moralizadora. O “maiô jararaca”, descrito por Oswald (Andrade, 1933) funciona como signo irônico dessa elegância venenosa: um traje que sintetiza a mistura de refinamento e agressividade simbólica com que **Cesarina** protege os interesses familiares. Assim, compreendo a personagem como a guardiã das aparências, em

uma leitura que emerge do próprio texto dramatúrgico de Oswald de Andrade, no qual a personagem expõe as contradições da moral burguesa e dos pactos familiares sustentados pela conveniência econômica.

Dona Polaca representa a pequena burguesia que vive entre a aspiração cosmopolita e o provincianismo moral. Quando afirma que Belarmino “parece o Clark Gable” e que se veste com “traje de carnaval” (Andrade, 1933), a personagem expõe simultaneamente seu desejo de sofisticação — referindo-se a um astro de Hollywood — e seu olhar caricatural sobre o mundo ao redor. Torrecillas (2008) observa que **Polaca** personifica esse trânsito ambivalente entre modernização e conservadorismo, e concordo com essa interpretação ao perceber nela uma identidade moldada por sonhos de ascensão e, ao mesmo tempo, pelo medo de romper com valores tradicionais. Em minha análise, **Polaca** sintetiza a oscilação típica da classe média urbana, dividida entre o impulso de parecer moderna e a necessidade de reafirmar padrões morais rígidos.

Já **João/Joana dos Divãs** materializa a instabilidade identitária e o hibridismo performativo que atravessam a peça. Eichbauer o descreve “vestido de Shirley Temple, com sapato de verniz, meia soquete e luva de boxe” (Eichbauer, 1967), combinação que, para mim, evidencia a fusão deliberada de signos de infância, feminilidade e violência. Torrecillas (2008) interpreta a personagem como provocação explícita às identidades fixas, e essa leitura converge com minha percepção de que **João/Joana** expõe o caráter construído — e profundamente teatral — das normas de gênero e comportamento. Assim, vejo a personagem como corpo fronteiro que revela, por meio do excesso e da mistura, a artificialidade das categorias sociais que pretendem ser estáveis.

Perdigoto encarna a figura do militar cuja função, longe de proteger a coletividade, é garantir a ordem burguesa e sustentar os mecanismos de coerção social. No texto, ele surge “todo de soldado. Magnífico!”, realizando uma “saudação militar cabalística” (Andrade, 1933), imagens que expõem a teatralização do poder armado e sua subordinação às elites econômicas. Torrecillas (2008) observa que a cena enfatiza o militar como um corpo disciplinado e disciplinador, mais voltado ao espetáculo do que à defesa pública — perspectiva que evidencia como a autoridade fardada opera como instrumento de intimidação e manutenção da hierarquia social. A encenação reforça esse caráter cenográfico e opressivo, destacando **Perdigoto** como engrenagem simbólica do autoritarismo

que sustenta Abelardo I e, por extensão, o capitalismo dependente representado na peça.

Já **Mr. Jones** surge como a personificação mais direta do capital estrangeiro que impõe sua lógica ao Brasil. Na peça, Oswald o apresenta como um agente que “manda mais do que o próprio Rei da Vela” (Andrade, 1996), o que evidencia a hierarquia colonial que estrutura as relações econômicas do país. Segundo Corrêa (1967), **Mr. Jones** opera como “força reguladora e vigilante”, garantindo que o lucro nacional permaneça subordinado aos interesses internacionais. Essa leitura se confirma quando a personagem afirma: “*Business are business, my friend*”, frase que revela não apenas sua postura pragmática, mas o apagamento completo de qualquer dimensão humana nas trocas. Portanto, interpreto **Mr. Jones** como o “núcleo duro do imperialismo econômico”: uma figura que controla, vigia e apropria-se da riqueza local, transformando Abelardo — e por extensão, o Brasil — em mero intermediário da acumulação global.

Pinote representa a caricatura mordaz do intelectual brasileiro que, embora se apresente como crítico, termina por reforçar os mesmos sistemas elitistas que afirma combater. Andrade descreve-o com um “chapéu de poeta”, uma “gravata lírica” e uma “faca enorme de madeira” usada como bengala (Andrade, 1933), elementos que explicitam a artificialidade de sua postura intelectualizada. Torrecillas (2008) interpreta **Pinote** como um “símbolo da *intelligentsia* acomodada” cuja crítica é inócua e esteticamente performatizada. Concorro com essa leitura, pois, em minha análise, **Pinote** encarna a figura do letrado que transforma a rebeldia em ornamento, participando ativamente da manutenção da ordem social. Assim, compreendo a personagem como a síntese da cumplicidade da elite intelectual que faz da estética um disfarce para sua impotência — ou sua conveniência — diante do poder econômico e político que finge questionar.

A estrutura fragmentária da peça e a tipificação das personagens convergem para denunciar o capitalismo dependente, o patriarcado, a moralidade burguesa, o populismo, o militarismo e a colonialidade. Como aponta Leites (2011), as figuras oswaldianas “escancaram” o ridículo das relações sociais e, como demonstra Pestana (2012), a indumentária na encenação de 1967 se converte em “cenografia crítica”.

Juntas, dramaturgia e encenação, revelam um país fundado sobre desigualdade estrutural, espetáculo e contradição. Cada personagem torna-se

assim, signo político ativo, e o Teatro Oficina amplifica sua potência ao traduzir suas funções sociais em corpos, gestos e imagens que não apenas representam, mas desmascaram a estrutura brasileira.

O Teatro Oficina apresentou '*O Rei da Vela*' em 1967, a peça teve Renato Borghi no papel de Abelardo e foi dirigida por Zé Celso Martinez Corrêa. Pela época em que foi encenada, no auge da ditadura militar instaurada em 1964, percebe-se que manter a peça em cartaz era um grande desafio, pois nesta época havia o império do medo pairando sobre a arte no Brasil.

A Figura 2, abaixo, apresenta a divulgação da peça *O Rei da Vela* pelo jornal *O Globo*, concretizando a intensa demanda existente entre a censura política e o teatro nacional e demonstra o importante papel da imprensa nesse embate que viria firmar no país uma época de intensa criatividade artística como resistência à política implantada com a ditadura.



Figura 2: Teatro Oficina apresenta *O Rei da Vela* (1967).

Foto: O GLOBO / Divulgação

O Rei da Vela é composta por três atos. Torrecillas (2008) considera os três atos da peça como um manifesto contra a realidade nacional:

Os três atos são feitos em linguagem insolente para a época. A fala coloquial das personagens cujos nomes e sobrenomes têm valor semântico, aponta para a vulgarização cultural e para os vícios da sociedade. A nota propulsora da peça é a desmoralização, a repreensão dos costumes (TORRECILLAS, 2008 p. 7).

Em seu livro *Verdade Tropical* (1997), o compositor e intérprete Caetano Veloso, também analisa os três atos da peça:

O primeiro ato recebera um gosto de tratamento expressionista [...]. O segundo ato era uma chanchada: um painel berrante colorido representava em traços meio cubistas, meio infantis, a baía de Guanabara [...]. O terceiro ato era um tom de ópera. Heloisa de Lesbos - que no primeiro ato aparecera de terno branco e fumando uma longa piteira, e no segundo num maiô futurista prateado que fazia a atriz (Itala Nandi) parecer um robô do filme *Metrópolis*, uma Barbarella, uma Modesty Blaise - agora estava no centro do palco com um longo vestido negro cuja cauda ocupava o grande círculo que fora giratório no ato anterior, chorando a miséria em que caiu Abelardo (um arrivista com quem ela, "aristocrata" do café, se casara por conveniência econômica), vítima da sagacidade de seu assistente homônimo - e do imperialista americano (Veloso, 1997, p. 242-243).

De acordo com a encenação proposta por José Celso Martinez Corrêa, o primeiro ato da peça situa o público no escritório de Abelardo I, ambiente que Torrecillas (2008) caracteriza como “um circo moral”, no qual o grotesco desarticula qualquer pretensão de naturalismo. Essa construção cênica aproxima-se da estética do esperpento formulada por Ramón del Valle-Inclán em *Lucas de bohemia* (1920), na qual a deformação grotesca da realidade funciona como estratégia de crítica social e revelação das contradições de uma sociedade marcada pela hipocrisia e pela decadência. Assim, o universo de Abelardo I, povoado por figuras caricaturais e relações degradadas pelo interesse econômico, opera também como uma lente deformadora que expõe o avesso da ordem burguesa. A descrição original de Andrade (1933), repleta de velas, dívidas e papéis contábeis, constitui o que Corrêa (2017) interpreta como um mecanismo alegórico de exposição do sistema econômico brasileiro. A cenografia inicial, portanto, já sinaliza um capitalismo sustentado pela exploração da miséria, convertendo o escritório em metáfora visual da violência de classe. Na montagem de 1967, Hélio Eichbauer acentua esse aspecto ao construir um espaço de grades metálicas e mesas inclinadas, convertendo o escritório em labirinto de aprisionamento. Abelardo surge acima dos devedores enjaulados, como “domador de feras”, condensando a crítica de Andrade ao capitalista que reina sobre os corpos exauridos pela miséria.

O segundo ato desloca a ação para a ilha tropical adquirida por Abelardo, simbolizando a fantasia burguesa de ascensão, lazer e cosmopolitismo. A tonalidade se altera: o grotesco dá lugar a uma chanchada exuberante, povoada

de cores, sons, músicas e corpos em movimento. Como observa Caetano Veloso (1997, p. 242), o cenário concebido por Eichbauer é um “painel berrante, meio cubista, meio infantil”, combinando publicidade, exotismo turístico e cultura de massa. No centro da cena, uma bandeira norte-americana tremula, reiterando a dependência simbólica e econômica do Brasil, amplificada pela presença de Mr. Jones. A encenação de Corrêa transforma o ato em carnaval tropicalista: excesso sensorial, improvisos e gestualidades vibrantes compõem o que interpreto como a “embriaguez do capital”, momento em que a festa revela a ruína iminente.

O terceiro ato rompe com o ritmo festivo e assume o tom de tragédia irônica. A falência de Abelardo é encenada como ritual: o espaço se escurece, a corporeidade abrande e a linguagem aproxima-se do melodrama. O retorno à jaula inicial simboliza o colapso moral e financeiro. Heloísa, em luto, ocupa o centro da cena, sinalizando desilusão e desencanto, enquanto o figurino — que percorre do brilho ostentatório à opacidade — materializa a passagem do poder à decadência e sintetiza o efeito dessa queda: “O teatro se torna um espelho que devolve ao burguês sua própria carcaça”. (Corrêa, 2017, p. 102) Não há fechamento, mas a abertura de uma ferida histórica: o público reconhece, na ruína de Abelardo, estruturas de exploração ainda vigentes.

Esse movimento estrutural se articula profundamente à construção tipificada das personagens. Corrêa as define como “entidades do tarô da corte brazyleira”, o que reforça o caráter simbólico e não naturalista das performances. Em minha leitura, esses personagens funcionam como hieróglifos sociais que condensam temporalidades — o Brasil da Primeira República, o contexto de 1967 e, de modo persistente, os impasses estruturais que atravessam a história nacional.

Os figurinos desempenham papel fundamental nessa progressão simbólica. No primeiro ato, predominam os trajes burgueses deformados: ternos exagerados, bigodes postiços, maquiagem densa, sapatos brilhantes. Abelardo I veste-se como um caricatural empresário de circo, com casaca e monóculo, enquanto os devedores aparecem sujos e enjaulados, acentuando a hierarquia social. No texto dramatúrgico de *O Rei da Vela*, Heloísa de Lesbos surge marcada por elementos que tensionam as convenções tradicionais de feminilidade. Vestida de terno branco e portando uma piteira, a personagem incorpora signos associados ao universo masculino, produzindo uma inversão simbólica que já anuncia a ironia crítica presente na obra. Esses elementos do figurino, descritos por Oswald de

Andrade, ultrapassam a função meramente descritiva e participam da construção de uma personagem atravessada pelas contradições da elite burguesa, em que aparência, poder e desejo se articulam. Como observa Torrecillas (2008), “a linguagem do insulto, a gesticulação e os trajes impregnados de simbologia carnavalesca aparecem no circo montado por Abelardo I” (Torrecillas, 2008, p. 13), evidenciando que, na dramaturgia oswaldiana, os signos visuais e corporais funcionam como operadores de crítica social e política.

No segundo ato, os figurinos alcançam o paroxismo do espetáculo. Heloísa veste um maiô prateado futurista, lembrando as heroínas dos filmes de ficção científica — uma imagem de modernidade artificial, inspirada, segundo Veloso (1997), em *Metrópolis* e *Barbarella*. Abelardo, por sua vez, exibe roupas coloridas e tecidos brilhantes, contrastando com o ambiente de miséria anterior. Essa estética tropicalista evidencia a retomada crítica da antropofagia oswaldiana pelo movimento tropicalista nascente, que, no final da década de 1960, recuperava a proposta de devoração cultural formulada por Oswald de Andrade como estratégia de enfrentamento das estruturas coloniais, culturais e políticas brasileiras. Ao incorporar elementos díspares — o popular e o erudito, o arcaico e o moderno, o nacional e o estrangeiro — a montagem de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina atualiza a antropofagia como procedimento estético e político. Nesse sentido, a encenação de José Celso Martinez Corrêa não apenas revisita a obra de 1933, mas a reinscreve no contexto da contracultura e das tensões instauradas pela ditadura militar, aproximando-se da sensibilidade tropicalista que buscava revelar as contradições do Brasil por meio da mistura, da paródia e do choque. traduz o delírio do consumo e da ostentação, em um cenário que simula prosperidade, mas denuncia alienação. O exagero e o *kitsch* tornam-se estratégias críticas: quanto mais belos os trajes, mais evidente o vazio moral que encobrem.

No terceiro ato, a transformação é radical. As cores vibrantes dão lugar ao preto, ao cinza e ao marrom; os tecidos se tornam pesados e gastos, sugerindo o declínio das personagens. Heloísa, agora envolta em um longo vestido negro, é a imagem da desilusão e do luto — não apenas pessoal, mas social. Abelardo aparece despojado de sua elegância anterior, despido de suas máscaras, reduzido à miséria que antes explorava. Essa metamorfose visual traduz o ciclo antropofágico da peça: o mesmo sistema que alimenta Abelardo, o consome. E a indumentária, ao contrário de ornamentar, evidencia essa devoração.

Os figurinos secundários também operam simbolicamente: o Intelectual Pinote com trajes de dândi arruinado, Perdigoto vestido de militar fascista, Dona Polaca com roupas extravagantes e gestos vulgares. Cada roupa é um comentário social. Em minha leitura, o figurino funciona como uma escritura paralela ao texto, materializando nas roupas as contradições da sociedade: o grotesco é aqui, uma forma de revelar a verdade.

Percebo que essa construção cênica, somada ao uso dos figurinos como linguagem crítica, faz de *O Rei da Vela* uma experiência total — um teatro de corpo, cor e ironia. José Celso Martinez Corrêa concebeu o espetáculo como uma espécie de ritual antropofágico, no qual o público é “devorado” pela cena e devolvido ao mundo transformado. Como ele próprio declarou: “Não havia espectadores; havia cúmplices. Cada corpo presente era chamado à revolta” (Corrêa, 1998, p. 67).

Assim, os três atos, com suas metamorfoses de espaços e indumentárias, constroem uma espiral de ascensão e queda que ecoa a própria história do Brasil: do delírio de progresso à falência moral. O Oficina não apenas encenou *O Rei da Vela* — reencenou o país dentro de uma jaula iluminada. A cada mudança de luz e traje, o público via o espelho se aproximar, até que a crítica saísse do palco e atingisse o corpo coletivo da plateia.

A encenação de 1967 pelo Teatro Oficina transcendeu a mera representação cênica, tornando-se um marco na discussão sobre a alienação social e o papel da arte na sociedade brasileira. Sua potência crítica residiu justamente na recusa de um teatro entendido como simples entretenimento passivo, aproximando-se da provocação oswaldiana contra formas culturais que neutralizam o pensamento crítico e contribuem para a manutenção das estruturas de poder. Essa abordagem coaduna com as reflexões de teóricos como Theodor Adorno (1947) e Max Horkheimer (1947) que, em sua crítica à indústria cultural, já alertavam para o perigo da arte que se dilui em mero consumo, perdendo sua capacidade emancipatória e crítica para se tornar um instrumento de controle ideológico.

A performance do Oficina, ao invés de buscar a identificação fácil, confrontava o público com o grotesco e o desnudamento social, desconstruindo a ilusão de uma arte inofensiva. Embora o texto dramatúrgico não atribua essa função a uma personagem específica, é o conjunto das figuras que compõem o universo

de *O Rei da Vela*, aliado à estética da montagem do Teatro Oficina, que evidencia a crítica à alienação social. A encenação transforma a peça em um espelho deformado da sociedade burguesa, expondo, por meio do exagero, da paródia e do grotesco, os mecanismos de acomodação, exploração e cumplicidade que sustentam suas estruturas de poder. Essa revolução formal e de conteúdo foi apontada por Torrecillas:

O Rei da Vela representa uma revolução de forma e de conteúdo. É um manifesto para comunicar a representação da realidade nacional de modo grotesco, mostrar um país onde o homem se esforça para manter a única ideologia nacional: o oportunismo. (Torrecillas, 2008, p. 7)

A observação de Torrecillas é precisa: a peça de Oswald de Andrade rompe com o realismo teatral da época, não apenas na linguagem "insolente" e nas cenas caricatas, mas na própria construção das personagens e do enredo, que subvertem as expectativas. Ao empregar o grotesco, Andrade não busca apenas o riso fácil, mas um riso que revela o absurdo e a deformidade da realidade brasileira, onde o oportunismo se eleva a "única ideologia nacional". Essa abordagem formal e temática dialoga diretamente com as vanguardas artísticas do início do século XX, que buscavam novas linguagens para expressar as complexidades de um mundo em transformação. A "revolução de forma e de conteúdo" de *O Rei da Vela* é, portanto, a essência de sua crítica, utilizando a teatralidade como ferramenta para radiografar as mazelas sociais e a superficialidade de um sistema que se perpetua através da alienação e do interesse.

Na peça, Abelardo II é empregado de Abelardo I e almeja ocupar o lugar do superior. Abelardo I apresenta-se como a figura do capitalista inescrupuloso, que transforma a miséria alheia em instrumento de enriquecimento. Inserido em um mercado marcado pela crise e pela exploração, o personagem revela a lógica perversa do sistema financeiro. Essa dimensão aparece já no primeiro ato, quando um cliente endividado, explorado há anos por Abelardo I, suplica por mais tempo para quitar sua dívida. Diante da situação desesperadora do devedor, o agiota rejeita qualquer possibilidade de negociação e determina sua execução: "Será executado hoje mesmo. (toca a campainha) Abelardo! Dê ordens para executá-lo. Rua! Vamos. Fuzile-o. É o sistema da casa" (Andrade, 1967, Ato I).

Aparece um grupo de devedores de Abelardo I presos em uma jaula, implorando por mais tempo a fim de saldar suas dívidas. Abelardo II é chamado e adentra o recinto. Este, está calçado com botas, se assemelhando a um domador de feras. Usa uma pastinha, um monóculo e ostenta enormes bigodes retorcidos. Possui ainda um revólver à cinta.

Abelardo I e Heloísa são nomes escolhidos por Andrade a partir da célebre história medieval de *Abelardo e Heloísa*, filósofo e monja do século XII. Entretanto, diferentemente do romance histórico, em *O Rei da Vela* a união do casal é mediada pelo interesse econômico e social, ironizando a lógica das relações de poder no Brasil da década de 1930. Heloísa representa a aristocracia rural decadente, enquanto Abelardo encarna a burguesia financeira em ascensão; entretanto, suas personagens não se restringem à representação individual, funcionando como vozes sociais que colocam em cena as contradições e os pactos entre diferentes segmentos da elite brasileira. Por meio desse confronto dramatizado, Oswald de Andrade constrói uma espécie de intermediação de vozes, na qual interesses econômicos, valores de classe e formas de dominação se manifestam no espaço teatral, evidenciando a articulação e a interdependência entre grupos sociais distintos (Candido, 2006, p. 210). Ao construir o casal dessa forma, Oswald transforma a experiência individual em crítica estrutural, mostrando como as relações afetivas e econômicas se entrelaçam dentro do capitalismo periférico. Destaco que a ironia do autor não se limita ao aspecto narrativo, mas, evidencia de maneira crítica, as contradições sociais e econômicas do período, conectando a alegoria das personagens à denúncia da exploração e da ascensão burguesa, temas centrais da obra.

O intelectual Pinote representa a classe dos artistas, dos intelectuais, e busca um financiamento para escrever uma biografia. Pinote pretendia escrever a biografia dos grandes heróis, mas é advertido por Abelardo I, que temia a exaltação dos heróis populares e inimigos da sociedade em seu livro. Pinote ressalta que a própria polícia iria atrás dele, caso esse fato acontecesse. O intelectual anseia ser um “*Delly Social*”, e Abelardo I concorda: “Uma literatura bestificante. Iludindo as coitadinhas sobre a vida. Transferindo as soluções da existência para as soluções ‘no livro’ ou ‘no teatro’”. (Andrade, 1996 p. 79). Pinote ansiava por escrever um livro não muito profundo, tampouco subversivo, mas que agradasse aos leitores e os mantivessem ocupados. Torrecillas (2008) comenta

ainda sobre as personagens da peça; segundo ela, Andrade carnavaliza as personagens para criticar a sociedade:

A linguagem do insulto, a gesticulação, os trajes impregnados de simbologia carnavalesca aparecem no circo montado por Abelardo I. Abelardo II, no primeiro ato, veste-se como domador e, no terceiro ato, aparece embuçado, de casquete, exageradamente vestido à ladrão, tirou os bigodes de domador; os devedores aparecem enjaulados; Heloisa traja-se como homem; e um cliente, Manoel Pitanga de Moraes, aparece com uma gravata de corda no pescoço magro, chapéu na mão. O nome do cliente sugere a miséria em que se encontra, o gesto humilde indica a tristeza da situação que vivencia (TORRECILLAS, 2008, p. 13)

Torrecillas prossegue sua análise sobre as personagens, declarando que a maneira como estas são caracterizadas (com excentricidade e inversão de valores) revela a intenção do autor em ridicularizar os indivíduos e situações:

Oswald de Andrade apresenta o Perdigoto, irmão de Heloisa, como bêbado e achacador – malandro que pretende criar uma milícia rural para combater a possível ascensão da esquerda – que usa o mecanismo sórdido dos amantes das ditaduras e dos fascismos. Dona Cesariana, mãe de Heloísa, é sensível aos galanteios de Abelardo I, noivo da filha. O comportamento inoportuno, fora do cotidiano não-carnavalesco, evidencia a intenção de demolir valores, negar tradições, ridicularizar pessoas e atitudes. O nome Dona Poloca, ou Dona Poloquinha, sugere o trocadilho com Polaquinha, sinônimo de prostituta: é tia de Heloísa, tem liberdade com Abelardo, caracterizando o livre contato familiar. Com relação aos nomes das personagens, observe-se que o autor subordina os elementos individuais à classe de origem ou à categoria profissional. Secretária Nº 3, por exemplo, subentende que haja a Nº 1 e a Nº 2. Oswald de Andrade confere o mesmo nome aos sócios Abelardo I e Abelardo II, sugerindo que, sendo da mesma classe, não importa o nome, pois são iguais (Torrecillas, 2008, 13-14).

Um aspecto significativo que emerge da peça *O Rei da Vela* é a conexão estabelecida entre a antropofagia oswaldiana, formulada em 1928 a partir do *Manifesto Antropófago*, e sua retomada crítica pelo Tropicalismo na década de 1960. Essa aproximação evidencia-se na permanência de uma reflexão sobre a formação cultural e econômica brasileira marcada pelas relações de dependência, pela assimilação de modelos estrangeiros e pela convivência contraditória entre o nacional e o importado. Na encenação do Teatro Oficina de 1967, essa perspectiva antropofágica é atualizada em diálogo com o contexto da ditadura militar, da expansão da cultura de massa e da influência norte-americana sobre os imaginários culturais e políticos do período. Tal relação não constitui apenas uma aproximação interpretativa, mas encontra respaldo em estudos sobre a

antropofagia, o Tropicalismo e a cultura brasileira, como os de Augusto de Campos (1974), Celso Favaretto (2000) e Roberto Schwarz (2008).

A concepção oswaldiana de Antropofagia, expressa no *Manifesto Antropófago* (1928), propõe a “deglutição” simbólica da cultura estrangeira como um processo de apropriação crítica e transformação. Diferentemente da simples imitação dos modelos europeus, a antropofagia converte o elemento externo em matéria de criação, produzindo uma elaboração cultural própria a partir do contato, do conflito e da mistura. Nesse sentido, como observa Péricles Eugênio da Silva Ramos (1985), a Antropofagia constitui um procedimento de assimilação criativa, no qual aquilo que vem de fora é reelaborado como forma de afirmação cultural.

Assim, constato que *O Rei da Vela* é o resultado do projeto de antropofagia de Oswald de Andrade, no qual o autor apropria-se criticamente de elementos da realidade brasileira para transformá-los em denúncia cultural e social.

A peça evidencia, de forma contundente, a permeabilidade da elite nacional às influências externas, especialmente financeiras e ideológicas provenientes dos Estados Unidos, demonstrando como esses valores eram absorvidos e reinterpretados pelas classes dominantes. Interpreto essa apropriação como um procedimento deliberado de Andrade que, por meio da dramatização e da ironia, revela as contradições e a dependência estrutural da sociedade brasileira, consolidando a obra como uma alegoria crítica que transcende sua dimensão narrativa.

Nesse sentido, compreende-se a alegoria crítica não como uma simples representação simbólica de uma realidade exterior, mas como um mecanismo estético capaz de expor tensões históricas e sociais ocultas. Em *O Rei da Vela*, os personagens não se limitam à condição de indivíduos ficcionais; eles assumem uma dimensão alegórica ao encarnarem forças sociais em disputa. Abelardo I, por exemplo, ultrapassa a figura do agiota particular para representar uma lógica econômica baseada na exploração, na especulação financeira e na associação entre capital nacional e interesses estrangeiros. Da mesma forma, Heloísa de Lesbos representa a decadência de uma aristocracia rural que, diante da perda de seu poder tradicional, estabelece alianças com a burguesia financeira emergente como estratégia de sobrevivência.

A alegoria oswaldiana opera, portanto, pela deformação e pelo exagero, aproximando-se da estética do grotesco ao revelar o avesso das

aparências sociais. O casamento entre Heloísa e Abelardo não simboliza uma união harmoniosa entre grupos distintos, mas evidencia um pacto entre elites historicamente dependentes e interessadas na preservação de privilégios. Assim, a peça constrói uma imagem crítica do Brasil moderno, marcado pela coexistência entre discursos de modernização e estruturas econômicas herdadas da lógica colonial. Essa dimensão alegórica torna-se ainda mais evidente na montagem do Teatro Oficina de 1967, quando José Celso Martinez Corrêa atualiza a crítica oswaldiana diante do contexto da ditadura militar e da expansão da cultura de massa. A encenação recupera a força da alegoria como instrumento político, transformando o palco em espaço de confronto entre memória histórica e presente social.

Décadas mais tarde, o Tropicalismo retoma e ressignifica essa proposta antropofágica. Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé, entre outros, influenciados diretamente pelas ideias de Oswald de Andrade, promoveram uma fusão de elementos da cultura pop internacional (rock, psicodelia etc.) com manifestações da cultura popular brasileira (samba, baião, referências folclóricas), tudo isso em um contexto de ditadura militar e efervescência política (Veloso, 1997).

A apropriação e a crítica à cultura de massas, frequentemente associada ao imperialismo cultural norte-americano, tornaram-se ferramentas de questionamento e de resistência. Nesse sentido, a presença dos "elementos norte-americanos" na peça oswaldiana, que já denotavam críticas à dependência econômica e à submissão cultural, encontra eco na estética e na ideologia tropicalista que, em sua "alegria, alegria", também denunciava e absorvia as tensões da modernização e da influência externa. Essa intersecção, portanto, não é acidental. É um fio condutor que perpassa momentos cruciais da modernidade brasileira, evidenciando uma continuidade na crítica à formação de uma identidade nacional marcada pela relação ambígua com o "outro" estrangeiro (Schwarz, 1978).

Em *O Rei da Vela*, percebemos a presença de uma personagem coadjuvante, em princípio de importância restrita, mas que, na verdade é alegórica: Mister Jones ou, simplesmente, o Americano. Simboliza a subserviência brasileira em relação ao "imperialismo ianque". Mister Jones é a personalização do capital norte-americano e, antes mesmo da sua aparição na peça, no final do primeiro ato, Abelardo I já faz referência à nossa histórica condição servil – primeiramente frente à Inglaterra e depois, ante os Estados Unidos, como podemos verificar na sua fala:

“Os ingleses e os americanos têm por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos e o que não temos. Hipotecamos palmeiras... quedas de água. Cardeais!” (Andrade, 1996, p. 62). E Abelardo I prossegue seu raciocínio, em um diálogo com Heloísa de Lesbos, sua noiva:

Abelardo I: Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da Terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto à Cingapura, de Manaus à Libéria? Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaio, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você... (Andrade, 1996, p. 63).

Com a inesperada falência de Abelardo I, tal negócio se torna inviável, expondo a precariedade de relações que só se mantêm pelas aparências, além da submissão ao capital estrangeiro, mesmo quando o assunto envolve a união entre um homem e uma mulher. Heloísa, ao fim, vale tanto quanto uma mercadoria e, como tal, acabará servindo ao credor norte-americano. É sugestivo também que, na cena que descreve a ilha tropical que Abelardo I adquirira na abertura do segundo ato, não falte o mastro com a bandeira americana.

A submissão brasileira ao Primeiro Mundo, representado no contexto histórico do século XX pelos Estados Unidos, fica também evidente no diálogo entre Heloísa e Mr. Jones, durante o segundo ato. Curiosa em saber sobre a situação financeira de seu noivo, Heloísa pergunta ao Americano, tratado então como “Banqueiro”. A resposta deste vem prontamente: “Finanças dominam mundo. Abelardo tem cheiro... Vai dar salto...” (Andrade, 1996, p. 83). Observo, contudo, que a intromissão estrangeira na nossa sociedade não se faz somente através do capital norte-americano ou de uma suposta pressão dos Estados Unidos nos rumos da nossa política nacional.

Há um outro elemento presente na obra que aponta nesta mesma direção. Este, porém, associa-se a um cenário político particular da época então considerada (os anos 30): o fascismo. Com efeito, a personagem Perdigoto, irmão de Heloísa, encarna na peça oswaldiana, o totalitarismo fascista. Falando metaforicamente, Perdigoto representa algo que só encontramos “de um lado da ponte”; daí não nos ocupamos com ele. Com o Americano já é diferente. A representatividade histórica da influência econômica, política e cultural dos Estados Unidos se faz mais ou menos constante – ou mesmo crescente – em um e outro

momento histórico.

Assim, constato que o impacto da dependência cultural e econômica em *O Rei da Vela* se manifesta de múltiplas maneiras. Primeiramente, a alienação cultural gerada pela adoção acrítica de valores e práticas estrangeiras, sobretudo norte-americanas, em detrimento da construção de uma identidade nacional autêntica. Em seguida, a submissão econômica de setores da elite brasileira ao capital externo, evidencia uma lógica de troca de autonomia por vantagens materiais e sociais, revelando a vulnerabilidade estrutural da sociedade diante das influências internacionais. Por fim, a peça denuncia a perpetuação das desigualdades por meio da apropriação e ridicularização de modelos estrangeiros, evidenciando como a imitação externa serve tanto à manutenção de privilégios quanto à legitimação de hierarquias sociais. Oswald de Andrade, ao dramatizar essas relações, transforma sua obra em uma crítica articulada às contradições do capitalismo periférico e à fragilidade da identidade cultural brasileira. A peça, com humor ácido e grotesco, critica profundamente o imperialismo cultural e o papel cúmplice da burguesia nesse sistema.

O contexto histórico em que surge o Movimento Antropofágico retrata, por um lado, o momento de instabilidade que prenuncia a grande crise econômica que, no ano seguinte, 1929, varrerá boa parte do mundo capitalista. Por outro lado, aponta para a situação de submissão da América Latina e particularmente do Brasil ao poderio econômico norte-americano.

Tendo sido produzida em 1933, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, articula criticamente os desdobramentos da crise de 1929 e das transformações políticas e econômicas ocorridas entre 1930 e 1932. Como observa Boris Fausto, “a crise de 1929 atingiu profundamente a economia cafeeira, provocando a queda brusca dos preços e a falência de numerosos produtores” (Fausto, 1995, p. 275), desestruturando a base da oligarquia paulista e tornando evidentes práticas como a queima de estoques de café para controlar preços.

A peça dramatiza essa transição ao satirizar o encontro entre a aristocracia rural decadente e a nova burguesia financeira, ilustrado na relação entre Heloísa e Abelardo. Conforme Antonio Candido, “a obra literária é um sistema de relações que exprime a realidade social” (Candido, 2006, p. 28), o que permite compreender a peça como uma reorganização estética das tensões históricas. Nesse sentido, a crítica à dependência econômica e às contradições da elite

brasileira aproxima-se também das reflexões de Roberto Schwarz: “as ideias fora do lugar revelam o descompasso entre forma social e realidade” (Schwarz, 1977, p. 15), evidenciando a articulação entre decadência aristocrática e ascensão burguesa que Oswald de Andrade encena.

Andrade, por meio de sua obra, usa as personagens para criticar e ridicularizar a sociedade, fazendo deles representantes de tipos sociais: Abelardo I (o agiota); Heloísa (filha do fazendeiro, a qual vê no casamento a esperança de manter o status; Totó (o homossexual); Joana (a lésbica); Perdigoto (o fascista); Mister Jones (o americano), personagem alegórica que representa o capital estrangeiro, mantendo-se como soberano, detentor da propriedade. Torrecillas declara que a peça é “(...)em certa medida, o espelho e a análise da crise por que passa o país”. (Torrecillas, 2008, p. 6) Andrade observa e estuda atentamente as mudanças do seu tempo e percebe as artimanhas inescrupulosas que as classes privilegiadas usam para tentar preservar seus interesses e sua reputação. Ele enxerga e reproduz em sua peça as consequências da crise internacional de 1929, que derrubou a antiga aristocracia paulista do café, e a maneira como a derrota da Revolução Constitucionalista de 1932 agravou a situação.

Ressalto que a análise da encenação de *O Rei da Vela* (1967) constitui uma das etapas mais relevantes deste estudo, sobretudo pela dificuldade de acesso a registros visuais e documentais do espetáculo. A escassez de imagens, consequência direta do contexto político da época e das limitações técnicas e institucionais impostas pela censura, exige que a leitura dessa montagem se apoie principalmente em relatos críticos, depoimentos de artistas e estudos posteriores. Nesse sentido, minha abordagem busca reconstruir, por meio dessas fontes, a força simbólica e estética da encenação, reconhecendo-a não apenas como um acontecimento artístico, mas como um ato político de resistência que desafiava frontalmente o autoritarismo vigente. A ausência de registros não diminui sua importância; pelo contrário, amplia a necessidade de refletir sobre a potência efêmera do teatro como forma de insurgência.

Considero, portanto, que o resgate da encenação de 1967 é fundamental para compreender como o Teatro Oficina transformou o texto oswaldiano em um gesto radical de invenção cênica e crítica social. Mesmo diante da censura e do controle cultural, o grupo conseguiu afirmar uma estética de liberdade e experimentação que marcou profundamente a genealogia do teatro

brasileiro. A dificuldade de documentação visual, longe de ser uma limitação, reforça o caráter vivo e transitório da arte teatral, cuja memória se perpetua nas narrativas e nas reverberações que provoca. Assim, o estudo dessa encenação não se apoia apenas no que foi preservado materialmente, mas sobretudo no que permaneceu como força transformadora — uma energia que, mesmo sem imagens, continua a interpelar o presente e a revelar o poder do teatro como prática de resistência e de criação de si.

1.3 TEATRO OFICINA: GÊNESE, ESTÉTICA E RESSIGNIFICAÇÃO EM *O REI DA VELA*

O Teatro Oficina, um dos pilares da renovação cênica brasileira, emergiu em 1958, no ambiente efervescente da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Fundado por José Celso Martinez Corrêa, Carlos Queiroz Telles e Amir Haddad, o grupo estabeleceu, desde cedo, uma linha de trabalho marcada pela intensa liderança e visão artística de Corrêa. Sua gênese acadêmica, entre os estudantes de direito, conferiu ao grupo uma inquietação intelectual e um espírito crítico que seriam marcas registradas de sua trajetória (Pereira, 2017, p. 34).

A formação teatral do Oficina e de Corrêa, em particular, foi significativamente moldada através da experiência adquirida no renomado Teatro de Arena, sob a influência do diretor, dramaturgo e pesquisador teatral Augusto Boal. Como afirma Armando Sérgio da Silva, “Corrêa e o Oficina buscaram no Arena uma base sólida, mas, rapidamente desenvolveram sua própria linguagem, distanciando-se do realismo psicologizante daquele grupo” (Silva, 1981, p. 153).

Essa busca por um aprofundamento técnico e estético levou os integrantes do Oficina a se dedicarem ao método Stanislavski, sob a orientação do diretor teatral e professor russo Eugênio Kusnet. A imersão à metodologia proposta por Stanislavski foi um passo decisivo para suas aspirações profissionais e para a consolidação da identidade do grupo, fornecendo ferramentas para a construção aprofundada de personagens (Scheiner, 2000). Além disso, o Oficina foi influenciado pelas ideias do dramaturgo alemão Bertolt Brecht, especialmente após um estágio de Corrêa no Berliner Ensemble, grupo cênico fundado por Brecht na cidade de Berlim. Essa imersão no universo brechtiano impulsionou suas encenações para além dos limites do realismo convencional, buscando uma

abordagem crítica, épica e didática, que desvelasse as contradições sociais e políticas do Brasil e da América Latina de então. (Rosenfeld, 1993).

O processo de profissionalização do grupo culminou com o estabelecimento de sua icônica sede na Rua Jaceguai, nº 520, no bairro do Bexiga, em São Paulo, local que se mantém até os dias atuais. Contudo, a trajetória do Teatro Oficina sofreu um revés em 1966, quando seu espaço foi consumido por um incêndio devastador. Essa tragédia, contudo, não representou o fim da Companhia, mas sim, um momento de reconstrução e reformulação para o grupo, simbolizando uma fênix que renasceria das cinzas com ainda mais força e convicção.

Em um gesto simbólico, a Companhia inaugurou seu novo espaço com a estreia de *O Rei da Vela*, em 1967. A montagem não apenas celebrou a reabertura do teatro, mas também se tornou um divisor de águas na história do grupo e do teatro brasileiro, inaugurando o que se convencionou chamar de "teatro do confronto" (Prado, 1977). Observo que a peça escrita em 1933, ganhou um contexto explosivo no Brasil de 1967 e em pleno regime militar, permitiu ao Oficina imprimir uma crítica mordaz à burguesia e aos valores de uma sociedade em crise, comandada por militares. Junto à *Roda Viva*, de Chico Buarque, que estrearia meses depois, *O Rei da Vela* alcançou a maior bilheteria da época, exercendo um profundo impacto sobre a sociedade brasileira, sendo responsável pelo desenvolvimento do teatro modernista no Brasil e consolidando o Teatro Oficina como uma voz dissonante e essencial em tempos de ditadura.

A concepção visual da peça foi um elemento crucial para seu sucesso e sua estética transgressora. Hélio Eichbauer foi o responsável pela cenografia e pelos figurinos, e seu trabalho foi nomeado por Luiz Henrique de Sá (2008) como um "expressionismo tropicalista". Essa fusão entre a intensidade do Movimento Expressionista e a exuberância caótica do Brasil, resultou, a meu ver, em uma visualidade que amplificava a crítica social imposta na peça, com cenários que evocavam ruínas de um capitalismo decadente e figurinos que satirizavam a elite conservadora. A reconstrução do teatro também contribuiu para essa visão inovadora. O novo espaço, idealizado por Flávio Império e arquitetado por Lina Bo Bardi, foi concebido com um formato que, embora conservasse algumas características de "palco italiano" na sua essência, incorporava uma estrutura de semi-arena em múltiplos níveis, permitindo um dinamismo cênico e facilitando a ruptura da quarta parede, elementos essenciais para a proposta estética

desenvolvida pelo Oficina na encenação antropofágica de *O Rei da Vela* (Machado, 1978).

1.4 A "JAULA" DO TEATRO OFICINA E O APOGEU DA CRÍTICA ANTROPOFÁGICA

Mais do que uma simples revisitação da obra de Oswald de Andrade, escrita três décadas antes, a encenação de *O Rei da Vela* de 1967 constituiu-se em uma contundente atualização. Em um Brasil que vivenciava a crescente repressão da ditadura militar, a encenação adquiriu o caráter de uma denúncia visceral do cenário nacional, manifestando-se como um grito de resistência contra as forças que aprisionavam o país. (Corrêa, 2017, p. 101) Nesse contexto, a "Jaula", recurso cênico utilizado pelo Teatro Oficina e, ao mesmo tempo, termo empregado por José Celso Martinez Corrêa, não era apenas uma metáfora. Ela simbolizava o complexo sistema de opressão que estrangulava a sociedade em suas dimensões econômica, política e, sobretudo, artística. Essa percepção da jaula como uma realidade multifacetada é fundamental para compreender a radicalidade da proposta do Grupo e sua relevância para o período.

A partir dos registros disponíveis sobre a montagem de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina em 1967, é possível compreender que o espetáculo construiu uma cena marcada pela deformação crítica das contradições brasileiras. A jaula, elemento recorrente nas descrições da encenação e nos registros visuais da montagem, pode ser interpretada como uma metáfora do aprisionamento social e político produzido pelo contexto da ditadura militar. Mais do que um recurso cenográfico, esse dispositivo cênico evidencia uma percepção de confinamento, delimitando o espaço dos personagens e sugerindo uma leitura ampliada das restrições impostas à sociedade brasileira naquele período.

Essa interpretação, contudo, não parte de uma experiência direta do espetáculo, mas de uma reconstrução realizada a partir das vozes que registraram, analisaram e preservaram a memória da montagem. Críticos, pesquisadores e participantes do Teatro Oficina constituem as mediações pelas quais o espetáculo de 1967 chega ao presente. Assim, a leitura da encenação ocorre por meio de uma memória documentada, atravessada por diferentes olhares sobre o acontecimento teatral.

Nesse processo de rememoração, a estética antropofágica de

Oswald de Andrade encontra na montagem do *Teatro Oficina* uma atualização histórica, ao retomar procedimentos de devoração, paródia e confronto com as estruturas de poder. A encenação transforma elementos da ordem social brasileira em matéria cênica, reelaborando suas contradições por meio do grotesco e da provocação artística.

Ademais, a jaula do *Teatro Oficina* operava em um nível metalinguístico. Ao aprisionar as personagens e a ação dramática, ela questionava a própria liberdade da expressão artística em um período de censura e repressão. A plateia era confrontada com a imagem de uma arte cerceada, o que instigava uma reflexão sobre a capacidade do teatro de ser voz e resistência em tempos de silenciamento. O espetáculo não apenas denunciava a opressão externa, mas também explorava a opacificação interna gerada por ela, onde o indivíduo se via enredado em uma teia de conformismos e medos.

A partir dos registros e das interpretações produzidas sobre a encenação de 1967, a metáfora da jaula pode ser compreendida como um dos elementos centrais da potência simbólica do espetáculo. Mais do que um recurso cenográfico, ela funciona como uma alegoria do confinamento político, econômico e social vivenciado pelo Brasil sob a ditadura militar, transformando o espaço teatral em lugar de exposição das contradições e dos mecanismos de controle presentes na sociedade.

Nesse sentido, a montagem do *Teatro Oficina* não apenas apresentou o texto de Oswald de Andrade, mas realizou uma atualização histórica da obra, reinscrevendo suas críticas às estruturas de poder no contexto dos anos 1960. O espetáculo reencenou o Brasil sob o signo da repressão, utilizando a linguagem antropofágica, o grotesco e a provocação cênica como formas de confronto simbólico.

A jaula permanece, assim, como uma imagem de forte permanência na memória da montagem, pois condensa a relação entre teatro, política e resistência. Ao transformar a opressão em matéria estética, o *Teatro Oficina* produziu uma experiência teatral que não se limitava à representação, mas buscava provocar o espectador diante das “grades” visíveis e invisíveis que organizavam a vida social brasileira.



Figura 3: O REI DA VELA (2017) Sylvia Prado e Renato Borghi como Heloísa de Lesbos e Abelardo I

Foto da estreia, em 21 de outubro de 2017, por Jennifer Glass - Teatro Oficina Uzyna Uzona.

1.5 A DIMENSÃO ECONÔMICA DA "JAULA" E SUA RUPTURA ESTÉTICA

A peça oswaldiana, concebida originalmente na crise de 1930, retratava um capitalismo selvagem, representado também na figura do “agiota”, um tipo que prospera na miséria alheia. A reinterpretação do Oficina trouxe essa crítica para o presente, ressoando com uma realidade em que o capital -nacional e estrangeiro- consolidava seu poder, muitas vezes em detrimento dos direitos sociais e da distribuição equitativa de riqueza (Ianni, 2004).

Constato que a “jaula” econômica apresentada em *O Rei da Vela* reflete uma opressão estrutural do capital sobre as classes subalternas, marcada pela exploração contínua do trabalho e pela concentração de riqueza em um grupo restrito, que condena grande parcela da população à condições de vida precárias. Ao “caricaturar” grotescamente a burguesia em personagens como Abelardo I, Andrade evidencia não apenas os benefícios que essa classe subtrai do sistema, mas também, a sua cumplicidade ativa na manutenção de um ciclo de dependência e subdesenvolvimento nacional.

A encenação do Oficina, marcada por uma estética do excesso, do grotesco e da antropofagia, desmascarava a lógica predatória do sistema econômico, expondo a “devoração” simbólica exercida pelo capital sobre o corpo social brasileiro. Ao transformar relações de exploração e dependência em matéria

cênica, o espetáculo deslocava a crítica econômica para o campo da representação estética, revelando as forças sociais ocultas nas ações das personagens. Tal procedimento aproxima-se da concepção de alegoria social discutida por Eagleton (2005), segundo a qual a obra literária e artística pode ultrapassar a dimensão individual das personagens para tornar visíveis conflitos históricos e estruturas coletivas de poder. Nesse sentido, Andrade expõe os mecanismos de exploração que sustentam o capitalismo periférico brasileiro, conferindo à peça uma dimensão crítica que transcende a sátira e alcança a denúncia estrutural.

A autoproclamação do Oficina como "Teatro Brasileiro Antropofágico" não era meramente uma bandeira estética; era um posicionamento político explícito, um ato de resistência que utilizava a antropofagia como ferramenta para "devorar" as opressões e regurgitá-las em forma de arte engajada e subversiva. O teatro se tornava, assim, um campo de batalha simbólico contra a "jaula" da repressão.

No plano artístico, o ano de 1967 caracterizou-se por intensa efervescência criativa, marcada por inovações estéticas e experimentações cênicas, mas também por uma crescente vigilância de restrições impostas pela censura oficial. Assim, o movimento tropicalista ganhava força ao articular práticas de vanguarda, incorporando elementos da cultura popular, da música e da performance como formas de crítica social.

A encenação de *O Rei da Vela* dialogava diretamente com esse ambiente de contestação, compartilhando princípios de hibridismo, experimentação e ironia, que se tornariam centrais no Tropicalismo, evidenciando a continuidade de um projeto de crítica cultural que atravessou diferentes mídias e linguagens artísticas (Candido, 2006; Pinsky, 2010). O Teatro Oficina, operando em sua nova sede – "Teatro Oficina Terreiro Eletrônico", concebido por Lina Bo Bardi e Edson Elito –, buscava uma ruptura radical com as convenções do teatro burguês tradicional, muitas vezes preso a modelos europeus e a uma linguagem formal e distante da realidade brasileira (Oliveira, 2014; Bardi; Elito; Corrêa, 1999).

A encenação de *O Rei da Vela*, com sua proposta anárquica, provocadora e participativa, se apropriava de elementos grotescos, de cenas de nudez, de músicas tocadas ao vivo e de uma intensa interação com o público, rompendo deliberadamente a barreira "ator-espectador", apontando para uma linguagem teatral inovadora, profundamente brasileira, libertária e integrada à vida

cotidiana.

Segundo Boal (1995), o teatro pode constituir-se como uma prática de intervenção social ao estimular no espectador uma postura crítica diante da realidade representada. Embora a experiência do Teatro Oficina não esteja vinculada diretamente ao método do Teatro do Oprimido, sua montagem de *O Rei da Vela* aproxima-se dessa compreensão ao romper com a passividade do público e propor uma experiência cênica marcada pelo confronto e pela provocação. Nesse sentido, a encenação de José Celso Martinez Corrêa atualizou a crítica social presente na dramaturgia oswaldiana, expondo estruturas de poder e relações de dependência que atravessavam a sociedade brasileira. Ortiz (2007), ao discutir os processos de formação cultural brasileira, contribui para compreender como elementos nacionais e estrangeiros se articulam em permanente tensão. Já Candido (2006) evidencia que as manifestações literárias e artísticas estabelecem vínculos profundos com a sociedade, tornando visíveis conflitos históricos e contradições coletivas.

O Rei da Vela não apenas rompeu com as limitações impostas pelo conservadorismo e pela censura, como também, consolidou a potência crítica do teatro brasileiro, articulando ironia, conscientização e participação coletiva para provocar reflexões sobre as relações de poder, desigualdades, dependência cultural e econômica. Dessa forma, a obra integrava a tradição modernista de Oswald aos questionamentos políticos da sociedade brasileira de seu tempo.

1.6 BRASIL À VENDA: A PEÇA OSWALDIANA COMO ESPELHO POLÍTICO

O impacto político de *O Rei da Vela* se mostrou ainda mais evidente quando foi encenada em 1967, tornando-se um símbolo da resistência cultural contra a ditadura militar. João José Cury (2003) afirma que a dramaturgia oswaldiana rompe com as estruturas econômicas e ideológicas tradicionais, criando um projeto dialético que evidencia a realidade da estratificação social capitalista no Brasil, transgredindo concomitantemente o código e a ideologia. Na obra, a intertextualidade com o discurso marxista é notável e se manifesta por meio de recursos retóricos como a paródia, a caricatura e, principalmente, a deformação. Essa última, em especial, refere-se à distorção grotesca e exagerada da realidade,

das personagens e das situações, com o objetivo de desnaturalizar o *status quo* e provocar um efeito de estranhamento e desautorização na recepção.

Em vez de retratar a sociedade burguesa de maneira realista ou convencional, Andrade a deforma propositalmente, evidenciando suas hipocrisias, contradições e a violência estrutural impressa no capitalismo dependente brasileiro. Essa estratégia permite à obra não apenas criticar a elite, mas também revelar os mecanismos de exploração e dominação que sustentam as desigualdades sociais, transformando a representação teatral em um instrumento de denúncia das relações de poder e da dependência econômica do país. Essa técnica, a meu ver, permite que o público compreenda a realidade por um novo ângulo, questionando as estruturas de poder e as ideologias dominantes.

Teóricos como Roberto Schwarz (1978), ao analisar a forma na literatura brasileira, indicam frequentemente que Oswald de Andrade, utiliza essa deformação satírica para expor a irracionalidade da exploração e da dependência econômica, em *O Rei da Vela*. A peça, nesse sentido, não apenas dialoga com o marxismo ao denunciar a luta de classes e a exploração do trabalho, mas também incorpora a ideia de que a própria arte pode ser uma ferramenta de ruptura ideológica, desmascarando as aparências e revelando a essência da dominação imperialista e da burguesia nacional a ela atrelada. A figura do "imperialista americano" e a subserviência das personagens em seu entorno, são exemplos claros dessa deformação crítica, transformando o palco em um espelho distorcido, mas revelador, da formação política e econômica do Brasil.

A peça denuncia a transformação do Brasil em um país economicamente dependente, explorado por banqueiros e pelo capital estrangeiro. O protagonista, Abelardo I, representa os novos capitalistas brasileiros que enriquecem explorando, impiedosamente, os pobres que continuam subordinados ao poder imperialista. Abelardo II simboliza a presença do capital estrangeiro que mantém o Brasil sob seu domínio. Também representa a relação servil entre patrão e empregado. A obra expõe a ilusão da burguesia que pensa estar no controle, mas, em verdade, serve apenas aos interesses externos. A crítica que Andrade faz através de sua peça segue até os dias atuais, uma vez que o Brasil e a América Latina continuam enfrentando desafios relacionados à dependência econômica e à exploração financeira, sobretudo, porque os mais ricos continuam explorando os mais pobres.

Em meu entender, a obra denuncia de forma incisiva a hipocrisia da elite brasileira. Vejo que essa elite, na busca incessante por manter e consolidar sua posição social e econômica, demonstra uma disposição a se submeter aos interesses estrangeiros, comprometendo a soberania e o desenvolvimento nacional. Andrade evidencia essa dinâmica por meio da construção de personagens que se apresentam como caricaturas vívidas e patéticas dessa realidade, conforme já destaquei anteriormente.

A peça revela como até as relações mais íntimas, como o casamento, são atravessadas pela lógica da mercantilização e da dependência. Andrade ridiculariza os valores tradicionais e as instituições que sustentam essa elite, expondo sua fragilidade moral e a ausência de um projeto nacional autônomo. No entanto, a crítica de Andrade foi particularmente relevante nos anos 1960, especialmente durante o período da ditadura militar. Naquele contexto, o Brasil aprofundou, consideravelmente, os seus laços econômicos e ideológicos com os Estados Unidos, inserindo-se na lógica da Guerra Fria e do desenvolvimentismo associado ao capital externo. Ao ser encenada pelo Teatro Oficina, a peça de 1967 tornou-se um símbolo da resistência cultural contra a ditadura e a dependência econômica. Essa afirmação encontra embasamento em teorias sobre a dependência econômica e cultural, amplamente debatidas no Brasil e na América Latina a partir dos anos 1960. Teóricos como Celso Furtado em sua obra *Formação Econômica do Brasil* (1959) analisaram como o desenvolvimento capitalista em países periféricos se dava de forma subordinada aos centros capitalistas globais.

O trabalho de Roberto Schwarz, especialmente em *Ao Vencedor as Batatas: forma e ideologia na literatura brasileira* (1978), oferece um importante arcabouço teórico para entender como a literatura brasileira, incluindo a de Oswald de Andrade, reflete e critica as particularidades da formação social do país, marcada pela dependência e pela mimetização cultural. Schwarz argumenta que as formas literárias, muitas vezes, incorporam as contradições da sociedade, e a "deformação" oswaldiana em *O Rei da Vela* é um exemplo claro de como a estética pode ser usada para desmascarar a ideologia da elite dependente. A obra, portanto, antecipa e espelha as discussões sobre o subdesenvolvimento e a alienação cultural que se tornariam centrais no debate intelectual brasileiro, décadas depois.

Mesmo após o término da ditadura militar, a obra se manteve como uma referência incontornável para a compreensão da política e da economia do

Brasil. Longe de ser uma obra datada, sua perspicácia em desvelar as entranhas da sociedade brasileira — a hipocrisia das elites, a exploração desenfreada e a intrínseca dependência do capital estrangeiro — ressoa com notável atualidade. As estruturas de poder e as dinâmicas de submissão ao "outro" estrangeiro, brilhantemente satirizadas na obra, continuam a moldar o cenário nacional. A peça transcende o contexto de sua criação (1933) e de sua icônica encenação (1967), oferecendo chaves interpretativas para desafios contemporâneos, como a constante oscilação entre a busca por um projeto nacional autêntico e a atração por soluções externas, a recorrente denúncia de privilégios e concentração de renda, e a persistente influência do capital global nas decisões internas. Assim, a obra de Oswald não é apenas um documento histórico-cultural; é uma ferramenta analítica viva, capaz de iluminar as permanências e as transformações na complexa teia de relações que definem o Brasil no século XXI, garantindo sua relevância perene como espelho crítico da identidade e da formação socioeconômica brasileira.

Sábato Magaldi destaca que *O Rei da Vela* rompe com os padrões da dramaturgia brasileira dos anos 1930, unindo vanguarda e consciência política. Assim como na poesia de Andrade, a peça substitui o naturalismo pela síntese, tornando, tanto o conteúdo quanto a forma, revolucionários. (Magaldi, 2001, p. 204) A icônica encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina no 1967, não foi um mero acaso, mas o culminar de uma profunda pesquisa voltada para a identidade nacional e a busca por uma mimese autêntica, que espelhasse as características e as contradições da população brasileira.

Nesse processo criativo, Andrade tornou-se a principal referência para a concepção de um espetáculo-manifesto, audaciosamente desenhado para superar barreiras estéticas e ideológicas da época. A encenação, não apenas interpretou a peça de Andrade, mas a ressignificou, transformando-a em um potente veículo de crítica social e política em um momento de efervescência cultural e repressão ditatorial no Brasil.

A criação do Oficina simbolizou a assimilação crítica das influências anteriores do grupo, que já vinha experimentando novas linguagens teatrais. Ademais, a encenação sublinhou uma crítica mordaz às instituições sociais mais arraigadas. Conforme aponta Armando Sérgio Filho, tanto Andrade em sua obra, quanto Corrêa em sua direção, destacam a família como a "base de todos os mitos nacionais", caracterizando-a como os "vermes destruidores de mente" (Filho, 1981,

p. 153). Essa afirmação, central para a proposta do espetáculo, desvela a perspectiva de que a família, enquanto instituição fundamental da sociedade brasileira, não é vista como um refúgio de valores puros, mas sim como o epicentro da manutenção de hipocrisias, da reprodução de desigualdades sociais e da conformidade ideológica.

Ao invés de ser um alicerce de virtudes, ela se revela como um agente de alienação, corroendo a capacidade crítica e a autonomia individual. A encenação do Oficina amplificou essa denúncia, expondo a família burguesa como um peticionário dos interesses estrangeiros e um pilar da estrutura de dependência que Andrade já satirizava em 1933. A Figura 4 apresenta uma sinopse, cujo comentário direciona ao sentido da peça.



Figura 4: Apresentação do cartaz da peça O REI DA VELA - Vida, paixão e morte de um burguês brasileiro.

Fonte: TRAGYXANXADA - REVISTA - ÓPERA - MISSA NEGRA, recomendado pra quadrados, coxinhas e pudicos.

1.7 BANQUETE DOS CREDORES: DESNUDANDO O CAPITALISMO NA OBRA OSWALDIANA

Como já foi dito, *O Rei da Vela* representa as consequências

decorrentes dos acontecimentos políticos e sociais do período de 1929 a 1932. Em 1929, a grande crise econômica que abalou os Estados Unidos e, conseqüentemente, o restante do mundo, resultando na quebra da Bolsa de Valores. Nessa época, no Brasil, como também já fora informado, imperava a “Política do Café com Leite²” e a obra *O Rei da Vela* fazia alusões à oligarquia do café e à revolução industrial de São Paulo. Os barões do café, que eram considerados a classe social dominante em São Paulo, formavam uma oligarquia agrária e econômica que detinha grande poder e influência.

No intrincado universo de *O Rei da Vela*, em que a crítica social de Andrade se manifesta em múltiplas camadas, a representação da burguesia brasileira e sua intrínseca conexão com o capital estrangeiro é um pilar central. Ao expor a cumplicidade entre a burguesia nacional e o capital estrangeiro, constato que, Oswald de Andrade não apenas questionou a legitimidade desse sistema, mas também denunciou suas contradições mais profundas, revelando a precariedade das promessas de progresso.

Essa crítica não se restringe ao plano econômico, mas se estende às relações sociais e políticas, evidenciando como a lógica mercantil contamina até mesmo os vínculos afetivos e institucionais. Nesse sentido, entendo que *O Rei da Vela* constitui um gesto artístico de resistência, capaz de provocar desconforto e reflexão em seu tempo, ao passo que, permanece atual como instrumento de análise das desigualdades estruturais do Brasil, expondo a vulnerabilidade de uma elite nacional dependente de fluxos financeiros externos. Nesse cenário de incertezas e colapso, a própria sustentação da classe dominante, personificada pelos decadentes “barões do café”, é posta em xeque, revelando as fragilidades de um sistema construído sobre a exploração e a subserviência. Boris Fausto, ao analisar esse momento crítico da história brasileira, sintetiza o impacto devastador dessa crise: “Para os produtores de café, o baque foi imediato e brutal. A queda abrupta dos preços no mercado internacional, aliada aos enormes estoques, levou muitos à falência e desorganizou completamente o setor que era a espinha dorsal da economia brasileira” (Fausto, 2006, p. 396).

² A chamada “política do café com leite” foi uma prática de alternância no poder entre as oligarquias de São Paulo (produtora de café) e de Minas Gerais (produtora de leite), predominante durante a Primeira República. Esse acordo informal entre elites regionais visava à manutenção de seus interesses econômicos e políticos, em detrimento da participação democrática mais ampla. Tal arranjo foi rompido com a Revolução de 1930, que levou Getúlio Vargas ao poder e marcou o fim da República Velha.

Assim, os educados fazendeiros do Café que se viram na miséria, decidiram buscar na classe em ascensão, os chamados “Novos Ricos”, o que lhes faltava: o casamento. Como já foi observado, uma estratégia representada na peça pela união das personagens Heloísa e Abelardo. Andrade se apropriou da sátira e da ridicularização das personagens e situações, para apontar a problemática desta realidade, apresentando as transformações ocorridas na sociedade e as consequências acarretadas na estrutura familiar, destacando as distorções morais e a perda da dignidade.

Andrade observava atentamente as mudanças do seu tempo, percebendo as artimanhas inescrupulosas que as classes privilegiadas usavam para tentar preservar seus interesses e sua reputação. Ele enxergou e reproduziu em sua obra, as consequências da crise internacional de 1929, que derrubou a antiga aristocracia paulista do café, e a maneira como a derrota da Revolução Constitucionalista de 1932 agravou a situação.

1.8 OSWALD DE ANDRADE: A DIALÉTICA BURGUESA E ANTIBURGUESA NA GÊNESE DE *O REI DA VELA*

Oswald de Andrade, antes mesmo de se aprofundar nos preceitos marxistas, já revelava um espírito intrinsecamente revolucionário. Sua persona, complexa e multifacetada, pode ser caracterizada por uma constante tensão entre o que se pode definir como burguês e antiburguês, simultaneamente. Ser burguês, no contexto oswaldiano, não se restringe apenas à sua origem social ou à sua posse de capital. Estende-se à sua imersão em intrincados negócios financeiros, à sua incessante busca por acumulação de riqueza e à sua rede de contatos e fontes que perpetuavam seu acesso ao capital. Foi justamente essa vivência, essa observação interna da burguesia e de seus mecanismos, que o inspirou a conceber a representação grotesca e caricatural dos personagens em *O Rei da Vela*. Eles são um espelho distorcido das elites econômicas cujas vidas se entrelaçam em transações e conveniências.

Por outro lado, sua faceta antiburguesa manifestava-se através de sua produção artística, que atacava veementemente os pilares da burguesia: sua maneira de viver, seus hábitos, e suas hipocrisias. Ao analisar o prefácio de *Serafim Ponte Grande*, escrito em 1933, percebo que Oswald de Andrade já anunciava a radicalidade de sua postura estética e política. Embora seu sarcasmo pudesse, por

vezes, soar como uma contradição, ele se configurava, na verdade, como estratégia de enfrentamento das convenções literárias e sociais de sua época. Não por acaso, o próprio autor afirma: “*Serafim Ponte Grande não é um livro de leitura, é um livro de combate*” (Andrade, 1991, p. 11).

Essa noção de “livro de combate”, a meu ver, pode ser transposta para sua produção dramatúrgica, sobretudo para *O Rei da Vela*, que se afirma como um verdadeiro “teatro de combate”, ao unir ironia e crítica social em um projeto estético de resistência. Essa dimensão combativa foi amplificada na montagem de 1967 pelo Teatro Oficina quando, em pleno regime autoritário, ressignificou a obra como gesto de provocação, desestabilizando tanto a ordem cultural, quanto as estruturas políticas vigentes. Ele não se eximia de se incluir na ferida que expunha.

A economia, contudo, só despertou seu maior interesse após a Crise Financeira de 1929, resultando na perda de sua fortuna pessoal. Essa experiência de desestruturação financeira intensificou sua revolta, que se direcionou, não primariamente, contra a propriedade em si, mas contra a instituição da família, vista como um pilar da estrutura burguesa e de suas convenções. A peça reflete essa visão de licenciosidade de costumes, chocando a sociedade da época. Como aponta Sábato Magaldi (1962), a obra “[...] que retrata inegável licenciosidade de costumes, num momento em que a censura proibia que se pronunciasse, no palco, a palavra 'amante'. E o Estado Novo, imposto ao Brasil em 10 de novembro de 1937, não toleraria a audácia ideológica da dramaturgia oswaldiana.” (Magaldi, 1962, p. 151). A ousadia da peça, portanto, colidia diretamente com o conservadorismo e a repressão do regime.

1.9 O CUIDADO DE SI E A ÉTICA DA EXISTÊNCIA EM *O REI DA VELA*.

A reflexão de Michel Foucault acerca do cuidado de si (*epimeleia heautou*) oferece uma via instigante para pensar o teatro como prática ética e estética. Em seus cursos no Collège de France, especialmente em *A hermenêutica do sujeito* (2004), Foucault demonstra que, na Antiguidade, o princípio de cuidar de si antecede o “conhece-te a ti mesmo” e se define como uma atitude de atenção, disciplina e autotransformação (Foucault, 2004, p. 14-15). Entendo que esse gesto de “ocupar-se de si” excede o âmbito filosófico e se torna um modo de agir sobre o

mundo, pois implica resistir às normas e aos dispositivos de poder que tentam modelar os corpos e os comportamentos. Assim, o cuidado de si assume uma dimensão política: é um exercício de liberdade e de criação de si.

Foucault associa o cuidado de si às artes da existência, isto é, às práticas voluntárias por meio das quais, o sujeito transforma a própria vida em obra dotada de valor e estilo (Foucault, 1998, p. 15). Essa formulação desloca o sujeito da obediência às regras para o campo da invenção, e me parece fundamental para pensar o teatro como prática ética. Nas artes da existência, o corpo deixa de ser mero suporte para tornar-se lugar de experiência e de construção de sentido. O sujeito não se descobre, mas se produz no exercício de suas ações. Trata-se, como destaca o filósofo, de uma análise dos jogos de verdade que fazem do indivíduo um campo de poder e de resistência (Foucault, 2005, p. 12).

A ética do cuidado de si não é introspectiva, mas relacional, em meu entender. Ela envolve o outro e se realiza no convívio, na escuta e na alteridade. Cuidar de si é também cuidar da cidade, pois o exercício ético se converte em gesto político (Foucault, 1997, p. 119-120). Essa dimensão do comum, tão cara à noção foucaultiana, abre espaço para uma compreensão do teatro como território de subjetivação compartilhada, em que o corpo e a cena tornam-se mediadores entre o eu e o coletivo.

Com base nessas ideias, compreendo *O Rei da Vela*, nas montagens do Teatro Oficina, como uma encenação do cuidado de si. O espetáculo se transforma em um campo de experimentação ética e estética, no qual, o ator trabalha sobre si mesmo e, ao mesmo tempo, sobre a sociedade que o atravessa. O corpo cênico, em permanente estado de presença, rompe com a docilidade e se converte em um corpo político, criador de outras formas de ser. Nessa prática, percebo o teatro como exercício de subjetivação: um ato de liberdade que faz do corpo o espaço em que o poder é confrontado e reconfigurado.

Foucault afirma que o corpo é o primeiro território sobre o qual o poder incide, mas também o primeiro campo de resistência. (1979, p. 14) É, precisamente, esse movimento que o Teatro Oficina propõe. Em *O Rei da Vela*, o corpo do ator torna-se o local em que se desarticulam as forças repressoras e se inventam novas potências. O processo cênico se aproxima daquilo que o filósofo denomina tecnologias de si, isto é, os procedimentos pelos quais o sujeito transforma a si mesmo em meio a práticas e discursos. Nesse sentido, o espetáculo

realiza uma ética foucaultiana da liberdade: o corpo se expõe, se transforma e cria.

A encenação de *O Rei da Vela* também concretiza a ideia foucaultiana de fazer da vida uma obra de arte (Foucault, 1998, p. 15). Ao fundir teatro e vida, Corrêa propõe uma estética da existência em que o viver e o representar se tornam indissociáveis. A cena não apenas comunica, mas revela uma forma de viver — uma maneira de se reinventar no próprio ato de estar em cena. Assim, o teatro se transforma em uma arte da existência, em que o artista e o público compartilham um mesmo processo de autocriação.

Essa visão foucaultiana encontra ressonância na antropofagia de Oswald que, no trabalho do Oficina, assume a dimensão de prática de si. Devoro, aqui, a ideia de que o cuidado de si, tal como o entende Foucault, é também um ato de assimilação crítica e criadora. Assim como a antropofagia propõe “devorar o inimigo para não ser dominado”, o cuidado de si implica transformar as forças que nos atravessam, metabolizando o poder em potência criadora. Ambos os gestos — o ético e o antropofágico — convergem na busca por uma vida afirmativa, capaz de reinventar seus próprios limites.

Desse modo, a obra encarna uma pedagogia foucaultiana do corpo e da liberdade. O espetáculo instaura uma cena que é, simultaneamente, espaço de resistência e de aprendizado, em que o ator e o espectador são convidados a experimentar o desapego das formas fixas de ser. Essa prática teatral é, portanto, um exercício de cuidado de si que se realiza na coletividade — um rito de descolonização simbólica e sensorial que faz da arte uma forma de existência.

Concluo que a leitura de Foucault ilumina *O Rei da Vela* como um ato de subjetivação e liberdade. O teatro, nesse contexto, ultrapassa o campo estético e se transforma em experiência ética: um lugar em que o corpo pensa, resiste e cria. Assim como o cuidado de si propõe fazer da vida uma obra, o teatro antropofágico de Corrêa transforma a cena em espaço de invenção e de partilha. É nesse ponto de convergência entre ética, estética e política que reconheço o potencial transformador de *O Rei da Vela*: um teatro que cuida, que resiste e que reinventa o próprio viver.

2 BRASIL EM CHAMAS: O REI DA VELA NO TEATRO OFICINA

A remontagem de *O Rei da Vela* em 2017 marca um importante retorno à obra de Oswald de Andrade em um contexto político conturbado, igualmente ao da estreia em 1967. A reencenação atualizou a crítica farsesca de Andrade e reafirmou a potência do teatro como instrumento de memória e resistência, conforme as palavras do diretor da obra: “A peça é a mesma, trocam-se as plumas” (Corrêa, 2017, p. 94). Compreendo que, ao celebrar os cinquenta anos da montagem original, o espetáculo de 2017 revisitou não apenas a obra, mas uma memória política que insistia em reaparecer, diante de novas amostras de retrocessos políticos.

A escolha de 2017 para a reapresentação da obra não foi fortuita. Após o *impeachment*, em 2016, da então presidente Dilma Rousseff e a consequente ascensão de Michel Temer ao cargo maior do país, o cenário político revelou-se propício à retomada do espírito crítico oswaldiano, com sua proposta de revolução cultural. Nesse novo ciclo, o Teatro Oficina transformou-se em um espaço de exorcismo coletivo.

A aproximação entre a encenação de José Celso Martinez Corrêa e aquilo que o próprio diretor denominou uma “macumba dionisíaca” permite compreender a montagem como uma experiência estética que ultrapassa os limites da representação tradicional. A meu ver, essa formulação evidencia a tentativa do Teatro Oficina de articular diferentes matrizes culturais, colocando em diálogo elementos ritualísticos associados às práticas populares brasileiras e a dimensão dionisíaca do teatro grego, marcada pelo excesso, pelo êxtase e pela ruptura das formas estabelecidas.

Mais do que uma simples fusão de referências, essa operação pode ser interpretada como um procedimento antropofágico, no qual signos culturais distintos são incorporados, transformados e devolvidos ao público como experiência artística. Ao utilizar o termo “macumba”, não como expressão pejorativa, mas como referência a uma dimensão ritual de encontro, corpo e celebração, José Celso aproxima o teatro de uma experiência de transe coletivo, em que o palco deixa de ser apenas espaço de representação e passa a funcionar como lugar de manifestação de forças simbólicas e culturais.

Nesse sentido, compreendo a “macumba dionisíaca” como uma

estratégia estética e política do Teatro Oficina para reativar imagens de uma brasilidade múltipla e contraditória. A cena não busca uma essência fixa do que seria o “ser brasileiro”, mas coloca em movimento diferentes camadas culturais, históricas e sociais, revelando tanto a potência criadora quanto os conflitos presentes na formação da cultura nacional.

Era um ato de transgressão e reinvenção em que, a arte se tornava um canal para acessar e manifestar o vigor intrínseco da cultura brasileira. Essa intenção foi magistralmente resumida nas palavras de Corrêa: "Oswaldeio, logo existo" (Corrêa, 2017, p. 100), uma clara alusão ao famoso "Penso, logo existo" de Descartes, ressignificado, no entanto, pela ótica da antropofagia oswaldiana – um devorar e recriar da cultura para afirmar uma existência verdadeiramente brasileira.

A autodenominação do grupo como “Teatro Brasileiro Antropofágico” pode ser compreendida como uma estratégia de filiação estética e política ao pensamento de Oswald de Andrade. Mais do que uma simples reivindicação de herança, esse gesto estabelece uma relação de continuidade crítica com a antropofagia oswaldiana, na medida em que o Oficina retoma a ideia de apropriação e transformação de referências culturais como procedimento de criação.

Nesse sentido, a presença da obra de Oswald de Andrade no projeto do Teatro Oficina não se restringe à montagem de *O Rei da Vela*, mas se manifesta como uma perspectiva estética que atravessa diferentes linguagens artísticas. A concepção espacial do “Teatro Oficina Terreiro Eletrônico”, desenvolvida por Lina Bo Bardi e Edson Elio, pode ser analisada como uma atualização dessa perspectiva ao propor um espaço cênico que rompe com a estrutura tradicional do teatro italiano e privilegia a relação entre corpo, ritual, participação e coletividade.

Assim, a antropofagia deixa de funcionar apenas como referência temática e passa a operar como princípio organizador da experiência artística do Oficina, articulando dramaturgia, arquitetura e performance em torno da ideia de transformação e ressignificação cultural.

A criação do espaço físico não representava meramente um edifício, mas uma proposta arquitetônica e conceitual inovadora, que integrou a materialidade do teatro à espiritualidade e à tecnologia. O Teatro Oficina Terreiro Eletrônico pode ser compreendido hoje como uma arena multifuncional, projetada

para dissolver as fronteiras entre palco e plateia, arte e vida, ritual ancestral e contemporaneidade eletrônica.

O termo "Terreiro" evoca as raízes das religiões afro-brasileiras, um espaço de culto, performance e transe coletivo, enquanto o termo "Eletrônico" insere a tradição num contexto de modernidade e tecnologia. Essa fusão reflete a ideia de um espaço orgânico, vivo, que se retroalimenta da cultura brasileira em suas diversas manifestações, incorporando elementos do sagrado, do popular e do tecnológico em sua arquitetura:

Do ponto de vista da arquitetura, o Teatro Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro - sua estrutura Física e Tátil, sua Não-Abstração que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo, ao mesmo tempo, o uso total desses meios. (Bardi, Lina Bo, p. 5)

Ao reestrear *O Rei da Vela*, no entanto, Corrêa percebeu que a modernidade alcançada pelo Teatro Oficina Terreiro Eletrônico já não mais comportava a força transgressora e a dimensão expandida da obra oswaldiana. Era necessário reimaginar as possibilidades cênicas, buscando novas formas de expressar a antropofagia em sua plenitude performática.

Embora se possa pensar que o contexto em que a peça foi apresentada em 2017 não contasse com uma necessidade de desenvolvimento da crítica a respeito do conteúdo, percebe-se que se trata de uma peça de contexto atual para uma época de em que neoliberalismo capitalista se organizava para a tomada de poder e a luta de classes ganha novos contornos no cenário nacional brasileiro.



Figura 5: Cena do 2º ato da encenação de O Rei da Vela, que estreia em São Paulo, no Teatro Uzyna Uzona e com cenário de Hélio Eichbauer
Fonte: **O GLOBO** - Foto: Jennifer Glass

Portanto, a revolução cultural encabeçada por Andrade, revisitada por Corrêa e pelo Grupo do Teatro Oficina, não se limitou ao plano social e/ou estético; ela se estendeu a uma dimensão "cósmica", transcendendo as transformações humanas ou terrestres e apontando para uma intervenção que visava reconfigurar relações mais profundas e arquetípicas com o universo, o sagrado, a natureza e a própria existência. Não se tratava apenas de uma mudança de paradigmas sociais, mas de uma reorientação profunda da relação do ser humano com as forças primordiais e com a totalidade da vida.

Essa dimensão é explicitada por José Celso Martinez Corrêa ao afirmar: "É a revolução cultural cósmo-política comendo mais uma vez a civilização da cruz que virou a do \$ifrão: \$". (Corrêa, 2017, p. 100). A expressão "Cósmo-política" reforçava a indissociabilidade entre a transformação política (terrena, social) e uma reordenação cósmica (espiritual, universal). O ato de "comer mais uma vez", fazia ressoar a metáfora da antropofagia aqui aplicada à devoração de símbolos e estruturas de poder que historicamente oprimiram o Brasil. A "civilização da cruz" alude ao colonialismo e à imposição de valores religiosos eurocêntricos que, no entendimento de Corrêa, degeneraram na "civilização do cifrão", ou seja, no capitalismo desenfreado e na mercantilização da existência.

Nesse processo, a metáfora da antropofagia se configurou, a meu

ver, como um princípio estético e político intrinsecamente ativo e subversivo, capaz de devorar e ressignificar símbolos e estruturas de poder. Assim, o "cósmico" presente na antropofagia do Teatro Oficina, traduzia uma concepção de transformação cultural que ultrapassava o campo artístico, alcançando as raízes mais profundas da consciência e da existência — um gesto de reconexão entre o humano, o divino, o natural e o ancestral, em um movimento contínuo de digestão e criação.

Andrade, por sua vez, via o carnaval como a “Religião da Raça”, espaço simbólico de inversão e potência. (Corrêa, 2017, p. 100) Em 2017, os desfiles das escolas de samba, verdadeiras manifestações artísticas de alta complexidade, ofereceram alento simbólico ao país ferido. Esse contexto inspirou Corrêa a reencenar a obra de Andrade com a mesma ferocidade dos anos 60.

FICHA TÉCNICA

Texto original:

O Rei da Vela

Autor:

Oswald de Andrade (1933; publicação póstuma)

Direção:

José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso)

Conselheira poética:

Catherine Hirsch

Criação cênica:

Zé Celso e coletivo Uzyna Uzona

Elenco (caráter coletivo e rotativo):

Marcelo Drummond, Camila Mota, Sylvia Prado, Joana Medeiros, Tulio Starling, Roderick Himeros, Ricardo Bittencourt, Vera Barreto Leite, Daniele Rosa, Cyro Moraes, Tony Reis, entre outros integrantes do Teatro Oficina.

Direção de arte:

Hélio Eichbauer

Assistência de direção de arte:

Luiz Henrique Sá

Arquitetura cênica:

Carila Matzenbacher e Marília Gallmeister

Direção de cena:

Otto Barros

Figurinos:

Gabriela Campos

Alfaiataria: Lello

Costura: Judite Lima, Cris Mike, Joana, Salete

Adereços: Igor Alexandre Martins e Andrea Guzman

Desenho de luz: Beto Bruel

Operação de luz: Luana Della Crist e equipe

Sonoplastia: Nash Laila

Direção de vídeo: Igor Marotti

Produção e articulação: Camila Mota, Marcelo Drummond e Zé Celso

Produção executiva: Anderson Puchetti

Comunicação e programa: Brenda Amaral, Cafira Zoé e Camila Mota

A remontagem cinquentenária de *O Rei da Vela*, com suas, aproximadamente, três horas e trinta minutos de duração, habilmente dividida em três atos com dois intervalos, transcendeu a reencenação, firmando-se como uma vibrante e essencial obra de arte cênica, não encenada em um palco italiano tradicional, mas sim no singularíssimo espaço do Teatro Oficina Uzyna Uzona (Terreiro Eletrônico). A encenação utilizou a própria arquitetura do local para intensificar sua proposta imersiva e confrontadora. O cenário giratório original, uma criação visionária de Hélio Eichbauer, foi mantido. Seus grandes telões pintados à mão não eram apenas pano de fundo; eles compunham um ambiente visualmente impactante, caótico e simbólico, que envolvia o espectador em uma experiência multifacetada.

A encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina estabeleceu um diálogo intenso com a sensibilidade tropicalista do final dos anos 1960, especialmente pela incorporação de elementos de excesso, paródia e mistura de referências culturais. Essa articulação entre exuberância estética e crítica social constitui uma das marcas da montagem, na medida em que o espetáculo mobiliza procedimentos cênicos capazes de expor as contradições presentes na sociedade brasileira.

A partir dos registros disponíveis sobre a encenação, é possível

compreender o espaço do Teatro Oficina como um lugar de experimentação das fronteiras entre representação e participação. A ruptura com a separação convencional entre palco e plateia, característica das propostas do grupo, buscava produzir uma relação mais direta entre cena e espectador, aproximando o acontecimento teatral de uma experiência coletiva.

Nesse processo, a dimensão ritualística da montagem pode ser interpretada como uma atualização da perspectiva antropofágica oswaldiana, não como mera reprodução de seus princípios, mas como uma releitura realizada em outro contexto histórico. Ao retomar procedimentos como a paródia, a inversão e a apropriação de elementos diversos, o Oficina transformava as contradições sociais brasileiras em matéria estética, construindo uma cena marcada pela tensão entre celebração e crítica.

A ressonância de *O Rei da Vela* é atestada por um histórico de reconhecimento crítico que atravessou décadas. O espetáculo original de 1967 foi amplamente aclamado, conquistando o Prêmio da Crítica e o de Melhor Ator da APCA para Renato Borghi. Em 2017, cinco décadas após sua estreia, a remontagem demonstrou que sua vitalidade permanecia intacta, sendo eleita pelo júri do Guia da Folha de São Paulo como a melhor estreia teatral do ano.

Essa persistência em cativar e provocar, mesmo após tantos anos, evidencia a atemporalidade intrínseca de *O Rei da Vela*. A maestria da encenação de Corrêa, a atualidade incisiva do texto de Andrade e a força performativa de seu elenco, convergiram para que a reencenação se tornasse um marco cultural inegável. A peça não apenas revisitou o passado; ela o entrelaçou de forma indissociável com o presente, expondo a natureza cíclica das farsas políticas e sociais no Brasil. Tal conexão reafirmou, com veemência, a potência estética e política da obra, consolidando seu legado como um pilar fundamental na história do teatro brasileiro.

2.1 O RETORNO ANTROPOFÁGICO COMO PRÁTICA DE REINVENÇÃO CÊNICA

Para compreender a profundidade dessa operação de retorno e transformação, considero que a metáfora proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs* (1980) se torna não apenas pertinente, mas essencial: o *ritornello*. Essa figura musical, central na obra dos dois filósofos, representa o

retorno a um trecho anterior da partitura, mas sem a exigência de uma repetição idêntica – distinguindo-se, portanto, do *Da Capo*. Em minha leitura, o *ritornello* configura-se como uma imagem de movimento e recriação contínua, um retorno que nunca é o mesmo, pois incorpora a transformação, a diferença e a emergência de novas configurações.



Figura 6: ZÉ CELSO EM CENA - Teatro Oficina chega a Santos com o Rei da Vela / 2018.

Fonte: JORNAL DIÁRIO DO LITORAL – FOTO: <https://www.diariodolitoral.com.br>

Deleuze e Guattari apresentam o conceito de ritornelo em *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* como um movimento de constituição e transformação dos territórios. O ritornelo não corresponde a uma repetição fixa, mas a um processo no qual determinadas marcas retornam deslocadas, produzindo novas configurações de sentido. Nesse movimento, o retorno implica diferença, pois aquilo que reaparece já está atravessado por novas condições históricas e materiais.

A partir dessa perspectiva, compreendo a retomada de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina como um processo de reterritorialização estética e política. A montagem de *O Rei da Vela* em 1967 não reproduz o projeto antropofágico de 1933, mas o reinscreve no contexto da ditadura militar, do Tropicalismo e das disputas culturais dos anos 1960. O passado modernista,

portanto, deixa de ser apenas memória arquivada e passa a funcionar como força de criação e intervenção no presente.

Nesse sentido, o Teatro Oficina pode ser compreendido como um espaço de agenciamentos, no qual diferentes linguagens, temporalidades e referências culturais se encontram. Mais do que conservar uma herança antropofágica, a montagem produz uma nova configuração dessa memória, transformando-a em experiência estética e política.

A encenação de *O Rei da Vela*, nesse contexto, não é somente um espetáculo, mas um evento performativo que mobiliza forças, conecta tempos e espaços e permite a emergência de novos agenciamentos políticos e estéticos. A "antropofagia" de Corrêa alinha-se com a visão deleuze-guattariana de um pensamento nômade, que devora e transforma, resistindo à captura e à homogeneização. É um teatro que desterritorializa as convenções e reterritorializa a experiência, criando possibilidades de ser e agir.

Ao reencenar *O Rei da Vela*, Corrêa não se limitou a refazer o espetáculo; ele ativou uma memória viva e atuante, um *ritornello* político e estético de rara potência. Este retorno à obra ocorreu em um momento em que o Brasil atravessava uma conjuntura de profunda instabilidade social e política, tornando a peça um espelho perturbador e revelador dos impasses nacionais. No entanto, este retorno não foi uma simples evocação do passado, mas sim, um gesto carregado das experiências históricas acumuladas ao longo das décadas.

Foi um retorno que iluminou a memória política do país, reencenando-a de forma crítica e transformadora. *O Rei da Vela* de 2017 tornou-se um ato de resistência, um grito em meio ao tumulto, uma reafirmação da potência do teatro como ferramenta de questionamento e de transformação social. A obra, ao ser revisitada, ganhou novas camadas de significado, ressoando com as angústias e as urgências do presente, e provocando o público a confrontar as permanências de um atraso que insiste em moldar o cenário brasileiro. O *ritornello* de Corrêa, portanto, não foi passivo; foi um retorno ativo que moveu as estruturas, desestabilizou o estabelecido e abriu caminhos para novas percepções e ações. Tais percepções manifestam-se na atualização da crítica ao capitalismo — que passa a evidenciar as dinâmicas contemporâneas de financeirização e exploração —, na releitura da fé como dispositivo de controle político-econômico e na intensificação da "jaula" como experiência concreta de aprisionamento social e

subjetivo. Paralelamente, o nacional é deslocado de uma suposta essência identitária para uma construção ideológica atravessada por dependência e colonialidade.

Essas reconfigurações articulam-se a ações cênicas específicas, como o uso do choque, do excesso, da nudez e da musicalidade, além da reativação da antropofagia como prática crítica do presente. Nesse sentido, Corrêa propõe um teatro que busca “descolonizar o corpo” e instaurar uma experiência sensorial e política — uma “orgia dionisíaca” que rompe com os limites convencionais da cena. Tal perspectiva implica diretamente o espectador, convocado a abandonar a passividade e a integrar o acontecimento cênico. Assim, seu teatro opera como prática viva que “mistura arte e vida” e intervém no presente, constituindo-se, não como retorno nostálgico, mas como movimento de reterritorialização, nos termos de Deleuze e Guattari (1997).

Tal como a figura musical descrita em *Mil Platôs*, em que o retorno nunca coincide plenamente com o ponto de partida — já que “quando se sai de uma nota [...] chega-se sempre à nota de saída, porém, ela já não é a mesma” —, o gesto de retomada empreendido por Corrêa instaura uma diferença no próprio ato de voltar. Trata-se de um retorno que carrega as marcas da travessia, atravessado por deslocamentos, tensões e reconfigurações conceituais.

O Rei da Vela de 2017 configurou-se assim, como um verdadeiro rito de memória e de resistência. Corrêa, ao mobilizar a potência estética e política da peça de Andrade, não apenas recordou o passado, mas o reinscreveu no presente com nova intensidade e urgência. Como afirma Aleida Assmann, “a memória, nesse caso, não deve ser compreendida como um receptáculo protetor, mas como uma força imanente, como uma energia poderosa” (Assmann, 2021, p. 34). Assim, *O Rei da Vela* permanece visceralmente atual — não porque se repete em sua forma original, mas porque retornou como uma farsa viva, abrasiva e, sobretudo, necessária, ecoando as ideias de Deleuze e Guattari sobre a multiplicidade e a reinvenção contínua.

A ideia de rizoma em *Mil Platôs* encontra uma ressonância profunda na própria estrutura e impacto da peça. Em sua concepção original e nas encenações seguintes, transcendeu a linearidade de uma narrativa tradicional. Não se organizou em um tronco central do qual tudo deriva, mas em múltiplos pontos de entrada e saída, em conexões heterogêneas que se espalharam e se

interligaram. O palco do Oficina, com sua arquitetura que borra as fronteiras entre atores e público, entre o espetáculo e a vida, é em si um espaço rizomático. As referências históricas, políticas e culturais que pulsavam na peça não eram somente citações, mas "hastes" que se conectavam, criando um tecido complexo e em constante transformação. A peça não tinha um sentido único e fixo; ela se desdobrava em múltiplas interpretações, agenciando afetos e pensamentos que se propagavam de forma não hierárquica, como um rizoma, desafiando qualquer tentativa de controle ou totalização de seu significado.

A relevância de *Mil Platôs* para *O Rei da Vela* se aprofundou na análise da micropolítica. A obra não se limitou a criticar as grandes estruturas de poder (a macropolítica), mas atuou diretamente nas relações cotidianas, nos corpos, nos afetos e nas subjetividades. A obra expôs as engrenagens do capitalismo e da dominação em um nível íntimo e visceral, mostrando como o "burro, atrasado e conservador" se manifestava nas interações humanas, nas relações de exploração e na alienação. A encenação de 2017, com sua intensidade e seu caráter performativo, foi um laboratório micropolítico que buscou desestabilizar os códigos e as normas, permitindo a emergência de "linhas de fuga". Ao confrontar o público com a farsa da realidade brasileira, a obra não apenas propunha reflexão, mas agia sobre o campo social, incitando à resistência e à invenção de novas formas de vida e de relação, que escapavam às capturas do sistema.

Deleuze e Guattari compreendem a arte como uma força capaz de produzir novas formas de percepção e experiência do mundo. Em *O que é a filosofia?*, os autores distinguem a criação filosófica de conceitos da criação artística de perceptos e afectos, entendendo a arte como aquilo que instaura novas maneiras de sentir e apreender a realidade (Deleuze; Guattari, 1992). Nessa perspectiva, a montagem de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina, em 1967, pode ser compreendida como uma operação estética que desloca e ressignifica a antropofagia oswaldiana diante das tensões políticas e culturais de seu tempo. Ao incorporar os signos da exploração econômica, da mercantilização e das estruturas de poder, a encenação não apenas os expõe, mas os reorganiza em uma linguagem cênica marcada pelo excesso, pela paródia e pelo confronto. Assim, o gesto antropofágico de José Celso Martinez Corrêa atua como procedimento de apropriação crítica, no qual elementos da realidade social são transformados em

matéria artística, produzindo novas possibilidades de leitura sobre o Brasil. A retomada da obra de Oswald, portanto, não representa a repetição de um projeto anterior, mas sua reinscrição em outro contexto histórico, no qual memória, performance e política se articulam na construção de novos sentidos.

Assim, concluo que a potência do Teatro Oficina reside justamente nesse movimento contínuo de devoração e criação, no qual a arte se faz crítica, pensamento e celebração — uma máquina viva de resistência que persiste em reinventar o Brasil a cada novo ato.

2.2 A VELA ACENDEU O DEBATE – REPERCUSSÃO E LEGADO DE UMA REMONTAGEM HISTÓRICA

Em 2017, a peça foi aclamada pela crítica especializada e pelo público como uma potência estética e política inquestionável. A "potência estética" residiu não apenas na inventividade da encenação e na performatividade dos atores, mas, na forma como o espetáculo ressignificou o texto de Oswald de Andrade para o contexto contemporâneo. Críticos como Mariana Filgueiras (2017), em sua análise para a *Folha de São Paulo* e Valmir Santos (2017), do *Valor Econômico*, sublinharam a capacidade da encenação em desconstruir convenções teatrais e de utilizar o próprio espaço arquitetônico do Teatro Oficina para criar uma experiência sensorial imersiva e multifacetada.

Essa abordagem, que integrava elementos do grotesco, da farsa e do ritual, permitiu que a peça extrapolasse as fronteiras tradicionais da cena e dialogasse com distintos segmentos do público, desde acadêmicos e aficionados por teatro experimental, até espectadores interessados em uma reflexão incisiva sobre a realidade brasileira. Como destacou Valmir Santos (2017), “A encenação renasce como um corpo estético-político indissociável da história do Brasil, um ritual dionisíaco de comunhão com a plateia, que se vê espelhada, confrontada e sacudida”. Mariana Filgueiras (2017), por sua vez, ressaltou que a encenação “não só recuperava o gesto revolucionário de Zé Celso de 1967, como o ampliava com novas camadas de delírio e crítica, incorporando o presente ao delírio tropicalista”.

Embora a encenação de 2017 tenha ocorrido no contexto das comemorações dos 50 anos da histórica montagem de *O Rei da Vela* realizada pelo Teatro Oficina em 1967, a nova montagem não se restringiu à retomada comemorativa de um acontecimento teatral consagrado. Sob a direção de José

Celso Martinez Corrêa, o espetáculo reativou a dramaturgia oswaldiana a partir de outro horizonte histórico, marcado pelas tensões políticas e sociais do Brasil contemporâneo. Nesse movimento, o texto de 1933 e a memória da montagem de 1967 foram deslocados para o presente, produzindo novos sentidos e reafirmando a capacidade da obra de dialogar com contextos históricos distintos.

Em um cenário marcado pelo acirramento das tensões ideológicas, retrocessos democráticos e polarização política, o espetáculo reafirmou o teatro como um espaço de confronto simbólico e de provocação ativa. Através de estratégias cênicas radicais — como a explicitação da nudez, o uso de linguagem vulgar e a sátira mordaz ao capitalismo e às elites brasileiras —, o Teatro Oficina atualizou a potência crítica da obra e desafiou abertamente os tabus morais e políticos do presente. Como afirmou Silvana Garcia (2004), “em momentos de crise, o teatro brasileiro tem reiteradamente assumido um papel de resistência, funcionando como um espaço privilegiado de elaboração simbólica e crítica das tensões sociais”. A Figura 7 apresenta o cartaz da peça “O Rei da Vela” em 2017 no teatro Uzyna Uzona.



Figura 7: O Rei da Vela - Cartaz comemorativo de 50 anos da peça.
Fonte: SESC Pinheiros - 16 DE OUTUBRO DE 2017.

Nessa perspectiva, *O Rei da Vela* do supracitado ano, não apenas

celebrou uma obra emblemática, mas reativou sua força de choque ao inserir-se no debate sobre os limites da liberdade de expressão e a função pública da arte. Ao interpelar diretamente o público e romper as fronteiras entre cena e vida, a encenação reafirmou o teatro como um campo de disputa política e de invenção estética, tornando-se uma experiência catártica e transformadora, tanto para artistas, quanto para espectadores. Diante disso, a análise de Renan Monteiro de Almeida (2019), em sua dissertação, revela-se pertinente. Ao examinar a encenação de 2017, o autor observa que a peça atua como um "contradiscurso frente à narrativa dominante que busca apagar os conflitos de classe e raça da história brasileira" (Almeida, 2019, p. 44). Essa leitura reforça a compreensão do espetáculo não apenas como manifestação estética, mas como dispositivo crítico, capaz de desestabilizar os discursos hegemônicos e recuperar vozes historicamente silenciadas.

A sátira impiedosa à burguesia nacional, central no texto de Andrade e potencializada na encenação de Corrêa, evidencia a permanência das desigualdades estruturais de classe e raça no Brasil, tensionando os limites entre arte, memória e política. Nesse sentido, o espetáculo se alinha à perspectiva defendida por Raymond Williams (1979), para quem a cultura deve ser entendida como um campo de luta simbólica, em que a arte pode intervir de modo decisivo nas disputas sociais. De forma semelhante, Anatol Rosenfeld (1985) destaca que o teatro crítico é aquele que não apenas representa a realidade, mas que busca transformá-la ao interpelar o espectador de maneira ativa e consciente. A encenação dirigida por Corrêa, ao mobilizar elementos grotescos, provocativos e ritualísticos, reafirma a potência transformadora da cena. Por meio de uma estética transgressora e de um discurso político contundente, a obra ofereceu ao público, não apenas, um espelho distorcido da sociedade brasileira, mas também, a possibilidade de reconhecer e reagir às suas contradições mais profundas.

A proposição cênica cinquentenária gerou movimentação intelectual e acadêmica significativas, promovendo seminários, colóquios, publicações e performances, que discutiam a importância da peça como um instrumento de resistência. O espetáculo também impulsionou debates sobre o papel do teatro político e a sua relevância em um momento de crescente apoliticismo nas esferas públicas. Tornou-se um ponto de referência para questionamentos sobre o papel do teatro enquanto forma de resistência e

transformação social. Rodrigo Fischer (2020, p. 61) destaca que "o teatro insurgente opera como convocação ética e política diante do esvaziamento dos discursos democráticos", e a encenação de *O Rei da Vela* exemplifica essa potência por meio de uma radicalidade cênica e simbólica. A radicalidade da proposta não apenas se refletiu na forma como os atores entravam em cena, mas também, na construção de uma experiência imersiva, em que o público se via desafiado a confrontar suas próprias visões sobre a sociedade brasileira.

As reações do público foram intensas, configurando um espelho da polarização política que caracterizava o Brasil daquele período. Nesse contexto, o teatro reafirma sua natureza coletiva, sendo "uma arte social, que se realiza plenamente apenas diante do público" (Prado, 1993, p. 15). Tal característica potencializa seu papel crítico, especialmente em um momento em que, como observa Magaldi, a cena brasileira estava marcada por uma "tomada de consciência crítica da realidade nacional" (Magaldi, 1997, p. 9).

Assim, a montagem de *O Rei da Vela* insere-se em um projeto estético e político mais amplo, que dialoga com a tradição antropofágica — "Só a antropofagia nos une" (Andrade, 1928, p. 3) — e com a perspectiva de um teatro que promove reflexão sobre as contradições sociais (Costa, 2006, p. 21). Nesse sentido, ela funcionou como um sopro de vitalidade crítica, essencial em um período de profundas instabilidades políticas e sociais. O Teatro Oficina, com sua conhecida atmosfera performativa e sua proposta de teatro engajado, não apenas reafirmou sua posição histórica como um espaço de contestação, mas também, se consolidou como um catalisador de pensamento crítico e de incitação ao debate público.

No entanto, em oposição à perspectiva de vitalidade crítica, outro segmento da assistência interpretou a encenação como um atentado aos "bons costumes", percebendo-a como uma afronta direta às convenções morais e sociais, reagindo com resistência e hostilidade. Essa reação pode ser compreendida à luz da própria natureza provocadora do teatro moderno, uma vez que, como observa Décio de Almeida Prado, "o teatro não é apenas reflexo da sociedade, mas também um fator de perturbação" (Prado, 1993, p. 27). Nesse sentido, a rejeição foi acentuada diante das abordagens explícitas e irreverentes de temas sensíveis, como a corrupção e a exploração das classes populares.

Tal incômodo relaciona-se ainda ao caráter de ruptura do teatro engajado dos anos 1960, período em que, segundo Sábato Magaldi, a cena

brasileira passou por uma “tomada de consciência crítica da realidade nacional” (Magaldi, 1997, p. 9), frequentemente desafiando valores estabelecidos. Assim, para esse segmento do público, a encenação configurou-se como uma ameaça aos valores tradicionais e uma agressão aos princípios considerados essenciais para a manutenção da ordem social, sobretudo por operar, conforme aponta Iná Camargo Costa, por meio de uma recusa à “mera reprodução do mundo”, propondo, em seu lugar, uma reflexão crítica sobre as estruturas sociais. (Costa, 2006, p. 21)

A encenação de *O Rei da Vela* foi além da revisitação a uma obra essencial do modernismo de Oswald de Andrade. Ela se consolidou como um marco significativo no debate contemporâneo sobre o papel do teatro político em tempos de crise. Corrêa soube capturar e, ao mesmo tempo, reagir a um contexto político marcado pela ascensão de forças conservadoras interessadas na proliferação de discursos autoritários e numa progressiva despolitização da esfera pública. Essa conjuntura intensificou a urgência em refletir sobre a arte como uma ferramenta de resistência e engajamento crítico. (Almeida, 2019)

Os debates não se limitaram ao legado histórico da peça, mas focaram, sobretudo, na capacidade de atualizar uma linguagem revolucionária sem perder a potência estética e o vigor contestador, como aponta Luciana Romagnoli Mariani (2018). O espetáculo foi analisado sob diferentes olhares: como ritual performativo, como gesto político e como uma reconfiguração do corpo cênico diante das transformações sociais e tecnológicas do século XXI.

Pesquisas voltadas ao teatro e à performance, destacaram a capacidade do Teatro Oficina em recriar constantemente seus próprios códigos, além de inserir-se ativamente no debate contemporâneo ao articular elementos de carnavalização, antropofagia e crítica cultural. No contexto atual, no qual as manifestações artísticas frequentemente se tornam alvo de ataques — simbólicos ou literais — por parte de setores reacionários, a peça em análise reafirmou, com veemência que a permanência de *O Rei da Vela* no repertório do Teatro Oficina evidencia o teatro como espaço de disputa simbólica, no qual diferentes leituras sobre a realidade social podem ser produzidas e confrontadas. Conforme observa Fischer (2020, p. 61), a cena teatral possui uma dimensão política ao possibilitar formas de imaginação e questionamento da ordem estabelecida. Essa perspectiva permite compreender a montagem de 2017 não apenas como retomada de uma obra histórica, mas como uma atualização crítica diante das tensões do presente.

Essa discussão também pode ser aproximada das reflexões de Adorno e Horkheimer (1947) sobre a transformação da cultura em mercadoria no âmbito da indústria cultural. Para os autores, a autonomia estética constitui uma condição fundamental para que a arte preserve sua capacidade crítica. Nesse sentido, a trajetória do Teatro Oficina revela uma tentativa de manter o teatro como espaço de experimentação e confronto, recusando uma produção artística reduzida ao entretenimento e reafirmando a cena como lugar de reflexão sobre as contradições sociais

A montagem de *O Rei da Vela*, nesse cenário, não apenas desafiou os discursos dominantes, como reativou a função política do teatro como espaço de dissenso e de elaboração simbólica das contradições sociais.

A primeira e mais contundente epifania que emergiu dessa proposição cênica, residiu na impressionante atualidade de uma obra concebida por Oswald de Andrade em 1933, em meio à ascensão do nazifascismo europeu e de tensões políticas no Brasil. É notável como a perspicácia do dramaturgo, ao tecer uma crítica incisiva às elites econômicas e à alienação burguesa em um contexto de emergência autoritária, reverberou com acuidade na contemporaneidade.

Renato Moreira Varoni sublinha, com discernimento, a capacidade da obra de transcender seu tempo histórico, possibilitando uma leitura crítica atualizada das dinâmicas de exploração presentes no texto: “Hoje, após ter sentido — e ainda estar sentindo — na pele os malefícios desse sistema capitalista selvagem, consigo entender melhor o que Oswald denunciava”. (Varoni, 2017, p. 89) A observação de Varoni não apenas reforça a permanência das estruturas de opressão denunciadas pelo autor, como também, evidencia o potencial da arte em reler o passado à luz do presente.

A experiência de revisitar a obra em 2017 transcendeu a fruição estética, gerando um temor latente ao revelar semelhanças inquietantes entre o Brasil e o cenário global daquele período e o que precedeu a Segunda Guerra Mundial. Essa percepção evoca o conceito de “história presente”, no qual eventos passados ressoam e se manifestam no tempo atual, servindo como advertência. A pergunta retórica que persiste, a meu ver: “O que a apresentação de 2017 está precedendo?” – sublinha a urgência e a relevância política intrínseca da peça no contexto atual. Tal questionamento não apenas ressalta a capacidade da arte de

antecipar ou refletir crises sociais, mas também promove uma interpelação direta ao espectador quanto à sua responsabilidade na construção do futuro, em consonância com a perspectiva de Bertolt Brecht, para quem “a arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo” (Brecht, 1964, p. 69).

Entre os elementos mais impactantes da encenação de 2017, destaca-se a presença de Renato Borghi que, mesmo diante de limitações físicas, recria Abelardo I com notável intensidade cênica, aspecto destacado em registros críticos da montagem (Itaú Cultural; Brant, 2017). Seu embate com a personagem Dona Poloca evidencia a potência da cena como espaço de tensão e atualização de sentidos e foi universalmente aclamado como um raro momento de excelência teatral, evidenciando a potência da interpretação e da interação entre atores.

Adicionalmente, o meticuloso cuidado em preservar os cenários originais de Hélio Eichbauer, conjugado à integração sensível de tecnologias contemporâneas, foi motivo de celebração. Essa fusão enriqueceu a encenação, potencializando sua força expressiva sem, contudo, descaracterizar a essência da obra original. Essa abordagem reforçou a ideia de que a inovação pode coexistir harmoniosamente com o respeito à tradição, resultando em uma experiência artística multifacetada.

A ausência do elenco original, que em sua primeira versão conferia um ritmo singular e um brilho peculiar à crítica da “decadência” da família brasileira, foi sentida. Essa lacuna afetou a dinâmica e a contundência da mensagem, demonstrando como a interação e a química do elenco são elementos cruciais para a plena materialização da visão do dramaturgo e para a efetividade da crítica social que a obra se propôs a fazer. A memória da performance original, nesse caso, serviu como um parâmetro de comparação que, inevitavelmente, influenciou a recepção da versão mais recente.

A produção de 2017 empregou estratégias cênicas de forte impacto para veicular sua mensagem política, construindo momentos de intensa interpelação do espectador. As quedas abruptas de painéis contendo frases como “Criança, não verás jamais país como este” — uma alusão irônica ao Hino Nacional — e “Respeitável público! Não vos pedimos palmas...”, que subverte a convenção teatral do aplauso, operam como dispositivos de choque ao tensionar símbolos consolidados e expectativas do público. A crítica jornalística destacou justamente esse caráter provocativo da encenação, marcada pelo excesso, pela ruptura e pela

confrontação direta com o espectador, produzindo um efeito de desconforto e instabilidade (Néspoli, 2017).

O desfecho da peça, contudo, transmutou o desalento inicial em um vigoroso chamado à ação. A fala final de Corrêa, incitando o público a resistir à especulação imobiliária – uma referência à disputa por espaços urbanos, especialmente em grandes centros como São Paulo, onde empreendimentos imobiliários ameaçam comunidades e o patrimônio cultural – e a lutar pela cultura, reacendeu a esperança e provocou lágrimas de reconhecimento e engajamento. Nesse momento culminante, o dramaturgo delineou um roteiro de resistência cultural e urbanística. Ele traçou um percurso que atravessou o próprio Teatro Oficina, historicamente ameaçado por projetos imobiliários, o terreno vizinho constantemente sob risco de construção de torres, a Casa da Dona Yayá – um importante patrimônio histórico em São Paulo, que, após anos de abandono, foi restaurada para se tornar um centro cultural –, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) – marco na história do teatro moderno brasileiro – e culminou no Parque Augusta – um espaço verde crucial na cidade de São Paulo que foi palco de intensa mobilização popular para evitar sua privatização e construção de edifícios. Ao fazer essa conexão entre diferentes locais emblemáticos, Corrêa vislumbrava uma "utopia atingível", um projeto de cidade e sociedade fundamentado na cultura e na coletividade.

O texto teatral, em seu epílogo, solidifica essa vocação ativista com apelos diretos e contundentes: "VETA AS TORRES! ABAIXO A CANALHADA!" – um grito de ordem contra a especulação imobiliária e as forças que a impulsionam. E, parafraseando Andrade, conclama: "LUTEMOS POR ESSA ENJEITADA, A CULTURA BRASILEIRA!".

Essa reapropriação da linguagem oswaldiana não apenas ressalta a perenidade da luta pela cultura no Brasil, mas também enfatiza a visão de uma cultura muitas vezes marginalizada e negligenciada. O autor da crítica, com entusiasmo, recomendou vivamente que os jovens assistissem à montagem no Sesc Pinheiros/SP, reforçando a iminência do encerramento da temporada, o que sublinhava a urgência de experimentar a peça e seu chamado à reflexão e à ação.



Figura 8: O Rei da Vela volta ao Rio, 50 anos depois, em noite histórica.
Fonte: https://ogimg.infoglobo.com.br/in/22593936-ea1-fac/FT1086A/76215873_SCfotos-de-O-Rei-da-Vela-na-Cidade-das-Artes.jpg

2.3 MUDAM-SE AS VELAS, MANTÉM-SE O REI: MOMENTO POLÍTICO

O ano de 2017, no Brasil, foi marcado por grande instabilidade política, crise institucional e descrédito das esferas governamentais. O país ainda se recuperava do traumático processo de *impeachment* de Dilma Rousseff (2016), que muitos analistas e estudiosos definiram como um "golpe institucional" ou "parlamentar", por ter se dado sem comprovação de crime de responsabilidade e com forte articulação entre o Congresso Nacional, o Judiciário e setores da grande mídia.

Michel Temer, que assumiu o governo após o afastamento de Rousseff, implementou uma agenda política marcadamente neoliberal, priorizando o ajuste fiscal, cortes em políticas sociais e a defesa do mercado financeiro. A Reforma Trabalhista, aprovada em julho de 2017, foi vista por críticos como um retrocesso nos direitos dos trabalhadores e sinal de submissão do Estado aos interesses do capital. O sociólogo Jessé Souza, em sua obra *A elite do atraso* (2017), afirma que o *impeachment* de 2016, representou “a retomada do controle do Estado pelas frações mais retrógradas da elite brasileira, associadas ao capital financeiro internacional”. Para ele, “O golpe é a retomada do controle do Estado pelas frações mais retrógradas da elite brasileira associadas ao capital financeiro internacional, com o objetivo de neutralizar qualquer projeto de redistribuição ou

ascensão social dos mais pobres” (Souza, 2017, p. 10).

Do ponto de vista jurídico, o cenário brasileiro pós-2016 é complexo e controverso, marcado por profundas transformações. Luis Felipe Miguel (2018), em sua análise crítica, aponta que a democracia brasileira transicionou para um modo de operação autoritário, no qual o Poder Judiciário assumiu uma centralidade desproporcional, carente de controle popular. Em suas palavras, "O sistema político foi reconfigurado de forma antidemocrática, em nome do combate à corrupção, mas com clara seletividade e instrumentalização da Justiça" (Miguel, 2018, p.50). Essa perspectiva levanta debates cruciais sobre a judicialização da política e os riscos de um ativismo judicial que, ao invés de garantir a legalidade, subverte a própria lógica democrática em prol de agendas específicas, fragilizando a separação dos poderes e a soberania popular. A ausência de mecanismos efetivos de responsabilização e controle social sobre o Judiciário acentua essa preocupação, transformando-o, segundo alguns analistas, em um ator político com poder desmedido.

Em um coro que ressoa com a análise de Miguel, a cientista política Esther Solano (2017) também sublinha que o ano de 2017 representou o auge da descrença nas instituições por parte da população brasileira. A exaustão social e a desilusão com o sistema político-institucional tornaram-se patentes. Conforme Solano elucida, "A população está exaurida. A Operação 'Lava Jato'³, que prometia uma renovação ética, tornou-se mais um braço de disputa pelo poder político". (Solano, 2017, p.21) Essa observação da autora é fundamental para compreender como uma iniciativa que, a princípio, visava combater a corrupção sistêmica, acabou por aprofundar a crise de legitimidade, sendo percebida por setores da sociedade como um instrumento de manipulação política, capaz de desestabilizar governos e perseguir adversários. O debate aqui se amplia para a complexa relação entre moralidade pública, combate à corrupção e os impactos desses processos na estabilidade democrática e na confiança dos cidadãos nas instituições.

É nesse contexto de ruptura democrática e avanço do capital rentista sobre o Estado que a reencenação de *O Rei da Vela* assume potência crítica. O espetáculo, volta 50 anos depois para denunciar, com os mesmos

³ A Operação Lava Jato foi uma investigação de combate à corrupção deflagrada pela Polícia Federal brasileira em março de 2014, focada inicialmente em esquemas de lavagem de dinheiro e desvio de verbas da Petrobras, mas que se expandiu para outros setores políticos e empresariais do país.

símbolos farsescos e grotescos, a persistência de uma lógica colonial e antipopular no Brasil. Corrêa, ao justificar a encenação, afirmou que “o golpe de 2016 foi mais sofisticado e mais violento que o de 1964. O *Rei da Vela* de 2017 fala de um país subjugado por empresários e pelo predomínio do capital norte-americano”. (Corrêa, 2017)

A interpretação do Brasil como um Estado intrinsecamente a serviço dos interesses financeiros, simbolizada na figura de Abelardo I — um capitalista que prospera à custa da miséria alheia — adquire um novo e perturbador fôlego na encenação de 2017. Essa ressonância contemporânea é acentuada diante de um governo que, naquele período, era amplamente acusado de governar exclusivamente para as elites econômicas. Essa percepção não é fortuita; é corroborada por análises de diversos especialistas em ciências sociais e economia política.

Na abordagem de Jessé Souza na obra *A Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato* (2017), o autor argumenta que a estrutura social e política brasileira é dominada por uma "elite do atraso" que, historicamente, se apropria do Estado para seus próprios benefícios, perpetuando desigualdades e impedindo o desenvolvimento de um capitalismo pleno e de uma democracia substantiva. A figura de Abelardo I, nesse contexto, pode ser vista como a personificação arquetípica dessa elite, que lucra com a exploração e a exclusão social, independentemente da configuração política do momento. Souza (2017, p.41) aponta que a retórica anticorrupção frequentemente mascara a verdadeira agenda dessa elite, que busca manter seus privilégios e concentrar o poder econômico e político.

Outra perspectiva relevante é a da filósofa Marilena Chauí que, em análise como *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária* (2000), discute a naturalização da exclusão e a permanência de traços autoritários na formação social brasileira. A autora argumenta que o Estado, desde suas origens coloniais, foi construído para servir aos interesses de uma minoria proprietária, perpetuando um ciclo de dominação. Nesse sentido, a crítica de que o governo de 2017 operava em prol das elites econômicas dialoga diretamente com a tese de Chauí sobre a vocação antidemocrática do Estado brasileiro em suas raízes históricas.

A leitura de Abelardo I como um símbolo capitalista que se beneficia da miséria, portanto, transcende a representação ficcional. Ela se insere em um

debate acadêmico robusto sobre a formação e as características do Estado brasileiro, bem como sobre a persistência de um padrão de desenvolvimento que favorece a acumulação de capital por poucos em detrimento do bem-estar social da maioria. A peça, ao colocar essa figura central em destaque em 2017, serviu como um poderoso espelho das tensões sociais e econômicas daquele período, ressaltando a perene relevância da arte para a reflexão crítica sobre a realidade política. A peça se transforma em uma alegoria perfeita do Brasil pós-*impeachment*, em que o grotesco da política nacional parece ultrapassar a própria ficção.

Para Luiz Felipe de Alencastro (2018), “a elite brasileira nunca perdeu o controle do aparelho de Estado — apenas reconfigura seus representantes conforme o momento histórico”. A declaração evidencia uma das principais teses do autor: a permanência das estruturas de dominação no Brasil, mesmo diante de aparentes rupturas políticas. Essa análise reforça a leitura de que personagens como Abelardo I, em *O Rei da Vela*, não representam apenas figuras caricatas da elite, mas sim arquétipos de um poder historicamente enraizado que se reinventa para manter sua hegemonia.

A encenação de *O Rei da Vela* pelo Teatro Oficina em 2017 pode ser compreendida como uma atualização da potência crítica presente na dramaturgia oswaldiana, na medida em que reinscreve a obra em um novo contexto histórico e político. Mais do que uma simples releitura, a montagem estabelece um diálogo entre diferentes temporalidades, articulando memória teatral, crítica social e reflexão sobre as estruturas de poder que atravessam a sociedade brasileira contemporânea.

Escrita no contexto do Modernismo brasileiro, a peça de Oswald de Andrade já apresentava uma crítica às relações entre capital, elite e dependência econômica. Na montagem de 2017, essas tensões são deslocadas para o presente, permitindo novas leituras sobre as formas contemporâneas de concentração de poder e desigualdade social. Por meio do grotesco, da paródia e do excesso cênico, o espetáculo retoma a crítica oswaldiana às elites dominantes, evidenciando a permanência de determinadas contradições históricas sob novas configurações.

Em um período marcado por uma crescente ascensão de ideologias neoliberais, a encenação atuou como um contragolpe. A lógica neoliberal, que prega a desregulamentação, a privatização e a minimização do papel do Estado, foi desmascarada em suas consequências mais perversas: a

precarização do trabalho, o aprofundamento das desigualdades sociais e a mercantilização da vida. Através de recursos cênicos e atuações impactantes, a peça simbolizava a falência de um sistema que priorizava o lucro acima da dignidade humana.

Além disso, o espetáculo foi um corajoso enfrentamento ao autoritarismo estrutural que, embora muitas vezes velado, permeava as instituições e relações sociais no Brasil. A obra, ao retratar um poder corrupto e opressor, dialogou diretamente com as tensões políticas daquele ano, em que os sinais de recuo democrático e a criminalização de movimentos sociais se faziam cada vez mais presentes. *O Rei da Vela* ofereceu um palco para a voz dos oprimidos, um espaço de catarse e reconhecimento para aqueles que se sentiam à margem.

A força dessa encenação residiu em sua capacidade de transmutar essa denúncia em forma dramática e simbólica. Não se tratava apenas de um discurso político, mas de uma experiência artística que envolvia o espectador por completo. A estética modernista da peça original, com sua fragmentação e sua rejeição aos padrões estabelecidos, foi habilmente utilizada para subverter as expectativas e chocar. A performance dos atores, a cenografia e a trilha sonora contribuíram para criar um universo perturbador, mas profundamente revelador. Os símbolos presentes na obra, como a vela que queima e a figura do "rei" em sua decadência, ressoaram com significados ampliados no contexto de 2017, tornando-se metáforas poderosas para a crise que o país atravessava.

O espectador que relatou a sua experiência com a peça – o pesquisador Renato Moreira Varoni, autor do livro *O Teatro Paulistano de Golpe a Golpe (1964–2016)* – expressou um sentimento inquietante diante do reencontro com a obra: “Hoje, após ter sentido e ainda estar sentindo na pele os malefícios desse sistema capitalista selvagem, consigo entender melhor o que Oswald de Andrade denunciava no texto em 1933.”

Em suma, a encenação de *O Rei da Vela* em 2017 não foi apenas um espetáculo teatral; foi uma manifestação crítica que, por meio da arte, da recuperação da memória e do convite ao engajamento, se ergueu contra as forças da opressão. Ela demonstrou a capacidade do teatro de ser não apenas reflexo, mas também catalisador de mudanças, um espaço vital para a resistência e a reinvenção de narrativas em tempos de adversidade.

A pertinência da peça é reconhecida por estudiosos como Luiz

Fernando Ramos, que observou: “A nova encenação recodifica a metáfora do capitalismo predatório a partir da conjuntura do golpe de 2016, evidenciando como o teatro. Andrade se transforma em espelho ácido da contemporaneidade” (Ramos, 2018, p. 201). Para Ramos, a montagem de Corrêa resgatou o grotesco como estética e linguagem de confronto, desmascarando o discurso moralista e tecnocrata da política institucional.

O contexto político no qual essa produção teatral se insere é também abordado por Flora Süssekind, que evidencia a forma alarmante com que a crise da democracia brasileira ressurgiu no cenário cultural e político, reverberando com o mesmo vigor — e as mesmas tensões — observadas em períodos críticos como as décadas de 1930 e 1960. Segundo Süssekind (2017, p. 79), “as repetições históricas que *O Rei da Vela* denunciou retornou em 2017, quando a arte insistia em ser campo de memória e resistência”. Essa observação da autora sublinha não apenas a atemporalidade da crítica presente na obra de Andrade, mas também a capacidade da arte de funcionar como um verdadeiro sismógrafo social, registrando os abalos de um sistema político que, naquele momento histórico, se via novamente ameaçado por forças antidemocráticas e pela persistência de estruturas autoritárias latentes.

A “crise da democracia” à qual Süssekind se referia não era apenas um sintoma de disfunções institucionais: representava, de forma ampla, a emergência e consolidação de discursos que flertavam abertamente com o populismo autoritário, a criminalização da diferença e a desvalorização do dissenso. Esse clima de intolerância, combinado ao acirramento das tensões políticas, criava um terreno fértil para que a obra modernista, em sua crueza e contundência, encontrasse nova ressonância junto ao público de 2017. A crítica à corrupção, à desigualdade estrutural e à decadência moral das elites brasileiras — já presentes no texto de Andrade — ganharam assim, uma potência renovada no presente.

Ao afirmar que as “repetições históricas” denunciadas pelo texto retornam, Süssekind convida a uma reflexão urgente sobre a circularidade dos problemas que atravessam a formação social brasileira. As décadas de 1930 e 1960, mencionadas por ela, foram momentos históricos marcados pela ascensão de regimes autoritários — o Estado Novo e a Ditadura Militar, respectivamente —, que se caracterizaram pela supressão das liberdades civis, pela perseguição política, pela censura e pelo controle das narrativas culturais.

Embora o contexto recente apresentasse outras nuances e formas de opressão menos explícitas, a sensação de retrocesso democrático era tangível, com ameaças à liberdade de expressão, ataques virulentos às instituições e uma retórica que corroía os próprios fundamentos do pacto democrático. A produção teatral em questão, portanto, não foi uma simples revisitação histórica de um texto clássico, mas uma intervenção estética e política no presente. Ela reafirmou, com vigor, que a história — especialmente em seus aspectos mais sombrios — tende a se repetir quando não é devidamente enfrentada, lembrada e ressignificada.



Figura 9: O Rei da Vela - Dona Cesarina (Joana Medeiros).

Fonte: Foto de Igor Marotti - Santos 2018

Nesse panorama de incertezas e retrocessos, a arte — o teatro, em especial — assume, a meu ver, o papel crucial de “campo de memória e resistência”. Ao trazer à cena o texto modernista de Andrade, intrinsecamente crítico ao capitalismo selvagem, à hipocrisia burguesa e à alienação política, a encenação de 2017 operou como um dispositivo mnemônico. Mais do que evocar lutas passadas contra regimes opressores e injustiças sociais, ela reativou essas memórias no presente, dotando-as de novo sentido, urgência e engajamento.

O palco converteu-se, assim, em território de contestação: a

denúncia estética entrelaçou-se à denúncia política, formando uma experiência cênica capaz de provocar o reconhecimento coletivo das mazelas sociais e políticas contemporâneas. Em um período em que vozes críticas eram sistematicamente silenciadas, deslegitimadas ou atacadas, essa produção reafirmou o papel vital da arte como trincheira cultural, preservadora da memória democrática e catalisadora da resistência frente à erosão das liberdades e ao avanço de discursos autoritários.

2.4 DE VARGAS A TEMER: A TRAGICOMÉDIA DA VIDA REAL

O cinema documental tem desempenhado um papel fundamental na formação da consciência política brasileira, sobretudo em períodos de instabilidade institucional. *De Vargas a Temer: a tragicomédia da vida real* (2018) é um exemplo paradigmático dessa função, ao abordar com linguagem satírica e teatralizada os principais acontecimentos políticos do país ao longo de quase um século. A obra de Luiz Carlos Merten propõe uma leitura não linear e crítico-parodística da história nacional, evidenciando a repetição de padrões autoritários, rupturas democráticas e alianças oligárquicas.

Com influências do teatro modernista brasileiro, notadamente da obra *O Rei da Vela*, o documentário organiza-se em torno de um discurso que mistura farsa e tragédia, demonstrando o caráter cíclico da história política brasileira. Como aponta o cineasta: "A história do Brasil é uma encenação farsesca, onde o palco é ocupado por elites que manipulam o enredo conforme seus interesses" (Merten, 2018).

Essa concepção teatralizada do documentário aproxima-se do conceito de "estética do grotesco" analisado por Ismail Xavier (2019), para quem a mistura de estilos, linguagens e registros opera como uma crítica à transparência ideológica do discurso histórico tradicional. No filme, as figuras históricas são reencenadas em chave caricatural, expondo o ridículo das articulações entre poder político e econômico. A memória é operada no filme por meio da montagem de imagens de arquivo e dramatizações em estética circense e musical, dialogando com as linguagens da cultura popular e da vanguarda.

Segundo Ivana Bentes (2018), "o cinema de Merten propõe uma pedagogia do escândalo, obrigando o espectador a rir da própria ruína histórica e institucional". A ironia torna-se, assim, um instrumento de denúncia e resistência.

Tanto a produção teatral de *O Rei da Vela*, de 2017, quanto o filme homônimo de 2020, dirigido por Helena Ignez e Noilton Nunes, resgatam e atualizam a contundente crítica de Oswald de Andrade às elites brasileiras. Mobilizando linguagens artísticas distintas — o teatro e o cinema —, essas obras funcionam como formas de resistência estética e intervenção política. Ambas partem do mesmo texto-fonte e convergem no modo como incorporam a ironia, a farsa e o grotesco para desmascarar os mecanismos de reprodução das desigualdades e de sabotagem da soberania popular no Brasil.

O documentário ficcionalizado de 2020 evidencia essa articulação ao tratar o golpe parlamentar contra a então presidente Dilma Rousseff como um clímax simbólico e histórico. Essa conjuntura é inserida em uma narrativa ampla de violência institucional e patrimonialismo estrutural que caracteriza o país. A obra, nesse sentido, não se limita a registrar ou ilustrar fatos históricos, mas os interpreta criticamente, tensionando as fronteiras entre documentário, ficção e a própria cena teatral. Como afirma Luiz Felipe de Alencastro (2018), “a permanência de uma elite oligárquica que sabota qualquer projeto de soberania popular no Brasil é o verdadeiro nó da história republicana brasileira”. É precisamente esse nó que tanto a produção cinematográfica quanto a encenação teatral de 2017 buscam desatar, ainda que simbolicamente, por meio de suas respectivas linguagens.

As expressões artísticas, ao mobilizarem o texto de Andrade, reconfiguraram a relação entre estética e política, transformando a linguagem cênica e audiovisual em um dispositivo crítico potente. No caso da encenação de 2017, o espaço teatral do Oficina — conhecido por seu caráter ritualístico e imersivo — amplificou a experiência sensorial. Ao transformar o espectador em participante ativo do conflito dramatizado, a produção atualizou a denúncia social por meio da corporeidade e da provocação direta. Já na obra cinematográfica, a ironia e a caricatura tornaram-se estratégias fílmicas para a leitura da realidade brasileira, propondo uma estética da resistência que convoca o público à reflexão política a partir de um olhar diferenciado sobre os eventos recentes.

Nesse sentido, a obra de Andrade, em suas reencarnações cênica e cinematográfica mais recentes, ultrapassou o campo estritamente artístico e contribuiu decisivamente para o debate sobre a cultura política brasileira. Ambas as produções revelaram que o texto original de Oswald continua sendo um instrumento poderoso para a compreensão do Brasil — um país em que a modernidade se

construiu à sombra do autoritarismo, da profunda desigualdade e do poder excessivamente concentrado nas mãos de poucos. Reatualizado em meio à crise democrática da década de 2010, o texto oswaldiano transformou-se, assim, em espelho e trincheira: refletindo os vícios históricos da República e insurgindo contra eles por meio da arte.

2.5 A NOVA "JAULA": PERSISTÊNCIA DAS FORÇAS OPRESSORAS E A RESPOSTA POPULAR

Na encenação de 2017 de *O Rei da Vela*, a metáfora da “jaula” e a exploração do poder da fé configuram-se como eixos centrais da crítica cênica, evidenciando mecanismos de controle. A jaula, mais do que elemento cenográfico, opera como imagem do aprisionamento social e simbólico, aproximando-se do que Agamben define como dispositivo, isto é, “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (Agamben, 2009, p. 40). Tal lógica se materializa também no próprio texto dramático, quando a pressão coletiva emerge de forma violenta e desordenada — “Cão! Rei da Vela! Pão-duro!” — evidenciando a irrupção de forças sociais que comprimem e expõem a instabilidade das estruturas de poder (Andrade, 2000, p. 24). Nesse contexto, o confinamento deixa de ser apenas físico e passa a estruturar as próprias formas de subjetivação.

Articulado a isso, o poder da fé é mobilizado como mecanismo de adesão e legitimação das estruturas de dominação. Na encenação de 2017, essa dimensão se explicita na instrumentalização da religião como forma de negociação e controle, já presente no texto quando Abelardo I, ao telefone com o padre, expõe a lógica de mercantilização da crença: “Bom dia, reverendo! Sou eu mesmo, Abelardo... Ah! Com muitíssima honra... Esperarei vossa reverendíssima... Pode ser às quatro horas? Então... sem dúvida... Beijo-lhe as mãos! Sempre às suas ordens...” (Andrade, 2000, p. 25), ao que se segue a redução da fé a objeto de troca — “Quer a sua alma?... Evidentemente é um caso raro. Um homem preocupado em salvar-se comigo sem ser logo à vista...” (Andrade, 2000, p. 25).

A cena evidencia a transformação da espiritualidade em mercadoria, subordinada à lógica do capital, de modo que a fé deixa de operar como esfera autônoma para integrar os mecanismos de captura dos sujeitos,

reforçando a articulação entre coerção e consentimento e evidenciando a permanência de formas simbólicas de dominação.

A "Jaula" de 1967 se constituía como metáfora do sistema de opressão do regime militar, sustentado por estruturas econômicas, políticas e culturais de dominação, enquanto as décadas posteriores revelariam a sua permanência sob novas roupagens. Essa "nova jaula", em meu entendimento, representava a atualização das forças opressoras que continuavam a cercear a soberania e a liberdade no Brasil. Nesse sentido, a leitura de Corrêa é exemplar: ao registrar as manifestações populares e denunciar a usurpação do poder pelos "rentistas do capital", o autor explicitava a continuidade dessa lógica de aprisionamento e resistência no contexto contemporâneo.

Corrêa, sempre atento às pulsões sociais e políticas, diagnosticou a continuidade dessa lógica de aprisionamento em um novo contexto histórico. Ele observa: "Os blocos de milhões de pessoas nas ruas do Brasil todo, curtindo a vida e transformando o 'Fora Temer' num poema seminal vindo das multidões, no caldeirão cultural que vai muito além da Pessoa Fantoche dos Rentista\$ do capital que usurpou o Poder pra T(r)emer com seus Cupincha\$" (Corrêa, 2017, p. 101). Essa citação, proferida no contexto do governo Michel Temer (2016-2018), após o *impeachment* de Dilma Rousseff, desvelou as novas formas da "Jaula" de 2017, ao mesmo tempo em que apontou para uma resposta popular robusta e criativa.

A "nova jaula" que Corrêa se referia, está intrinsecamente ligada ao contexto do *impeachment* de 2016 e à ascensão de um governo percebido como "ilegítimo" por amplos setores da sociedade. Politicamente, as críticas dirigidas ao governo de então refletiam a narrativa de que o processo de impedimento de Dilma Rousseff configurou uma ruptura democrática, não uma remoção legítima do poder (Singer, 2018). Essa "nova jaula" política se manifestava através da restrição dos direitos sociais e da imposição de uma agenda neoliberal de austeridade, simbolizada pela PEC do Teto de Gastos (EC 95/2016).

Economicamente, a figura da "Pessoa Fantoche dos Rentista\$ do capital" e de seus "Cupincha\$" (cúmplices) apontava diretamente para a hegemonia do capital financeiro e para uma política econômica que beneficiava o setor rentista em detrimento da produção e do bem-estar social. A linguagem de Corrêa, que utilizava o cifrão "\$" para sublinhar a dominação do capital (relembrando a crítica à "civilização do cifrão" de 1967), denunciava a instrumentalização do poder político

para atender aos interesses de uma elite econômica. A "usurpação do Poder" era, portanto, a face mais visível dessa nova jaula, que aprisionava o país em uma lógica de mercado que negligenciava as necessidades da maioria. (Fian Brasil, 2017)

Contrariando a lógica de aprisionamento, Corrêa acentuou a força subversiva da resposta popular. A imagem dos "blocos de milhões de pessoas nas ruas do Brasil todo, curtindo a vida" refletia a capacidade de mobilização social e a inerente alegria e vitalidade da cultura popular brasileira, que transformava a revolta em celebração. Protestos como o grito "Fora Temer", eram elevados à categoria de "poema seminal vindo das multidões". Uma metáfora poética sugerindo que as manifestações populares não eram apenas reivindicações, mas atos de criações artísticas coletivas, "poesias de ações" que brotavam organicamente do povo. (Pellegrini, 2018)

Este "caldeirão cultural" sobrepunha a figura do governante e seus apoiadores, significando que a força da cultura popular, em suas manifestações nas ruas, ia além de uma crítica pontual ao governo Temer; uma expressão profunda da brasilidade que se recusava ser enjaulada. A cultura popular, nesse sentido, manifestava sua intrínseca força política, abrindo espaço para novas possibilidades de resistência e reexistência. Era a antropofagia em ação no corpo social, digerindo a opressão e regurgitando-a em forma de luta e celebração que desafiavam a lógica da "Jaula", afirmando a vitalidade e a criatividade como ferramentas essenciais para a superação de qualquer tentativa de cerceamento da liberdade.

2.6 A FÉ COMO MERCADORIA – O AGIOTA ABELARDO I E A PERENIDADE DA EXPLORAÇÃO EM *O REI DA VELA* (2017)

O outro aspecto relevante, explorado por Corrêa nas duas montagens, mas com ênfase destacada na segunda encenação, foram as relações com a "fé". A montagem de 2017 não se limitou a revisitar um clássico modernista; ela o envolveu de forma contundente no tecido social e político contemporâneo, revelando a persistência de mecanismos de opressão que há séculos moldam o Brasil. Dentre esses mecanismos, a exploração da fé emerge como um pilar central, escancarando a intersecção perversa entre a exploração econômica, a violência de classe e a caricatura de um progresso que beneficia poucos. Neste cenário, a figura de Abelardo I, o protagonista agiota, transcendeu sua representação original para se tornar um espelho perturbador de personagens e ideologias que marcaram o

ano de 2017, consolidando a crítica à manipulação da crença popular em nome do lucro e do poder.

Abelardo I, em sua essência, personifica a lógica predatória do capital, que não hesita em instrumentalizar a vulnerabilidade alheia para acumular riqueza. Sua atividade como "rei da vela" – fornecendo velas a crédito, garantindo que a dívida se acenda e se propague como a chama – é uma metáfora brutal da usura, mas, na releitura de 2017, assume um simbolismo ainda mais sombrio e expandido. Ele não explora apenas a necessidade material imediata, mas a necessidade espiritual e a esperança de um povo que busca amparo em um mundo incerto e crescentemente hostil.

O ato de acender uma vela que, para muitos, é um gesto de fé, devoção, ou mesmo um apelo desesperado por auxílio divino, é desvirtuado e mercantilizado na trama. Ele se transforma em um meio para perpetuar a dependência econômica e a submissão moral, onde a promessa de luz e salvação se confunde com o inextinguível fogo da dívida. Essa constatação ressoa profundamente com a ascensão de narrativas e práticas que, sob o manto da religiosidade ou de discursos de autoajuda espiritual, convertem a fé em um produto transacionável, gerando lucros exorbitantes e consolidando impérios financeiros e políticos baseados na crença e na esperança manipuladas de milhões.

A exploração da fé, nesse contexto, vai além da simples transação monetária. Ela representa uma forma insidiosa de violência de classe, em que a miséria material e a carência existencial de parcelas significativas da população são instrumentalizadas para fortalecer o poder e a opulência de uma elite. A fé que, em tese deveria ser fonte de consolo, dignidade e transcendência, torna-se um fardo, uma nova corrente que aprisiona os mais fragilizados em um ciclo de endividamento e dependência. A produção de 2017 soube evidenciar essa dinâmica opressora com maestria, seja por meio da representação visual da decadência moral e da opulência desmedida de Abelardo I em contraste gritante com a pobreza e o desespero de seus devedores, seja pela forma como o cinismo do agiota permeava suas interações, revelando a ausência de qualquer compaixão, ética ou responsabilidade social em sua busca por mais capital. A performance de atores e atrizes, a cenografia e o uso de símbolos, ressaltavam a grotesca mercantilização de algo tão íntimo e subjetivo quanto a crença.

Em 2017, o arquétipo de Abelardo I ganhou novas e perturbadoras

camadas de significado, encarnando figuras do presente que se manifestavam de forma proeminente no cenário político e socioeconômico brasileiro. Ele representava não apenas o poder financeiro desregulado e sua voracidade, que parecia pairar acima de qualquer escrutínio ético ou moral, mas também, o cinismo político de líderes e movimentos que se utilizavam de discursos moralistas, populistas ou religiosos para legitimar agendas de austeridade, desmonte de políticas sociais e retrocessos democráticos. Adicionalmente, Abelardo I simbolizava o oportunismo neoliberal em sua face mais cruel, que enxergava na fé, nas carências sociais e até mesmo na saúde e educação, uma nova fronteira para a expansão do mercado e a privatização de tudo que poderia gerar lucro, mercantilizando até mesmo a esperança e as crenças mais íntimas dos indivíduos.

Assim, a figura de Abelardo I ampliou sua carga simbólica para dialogar com a ascensão de personagens e ideologias que, em diversas esferas – da política à mídia, passando por certos segmentos religiosos e empresariais –, manipulavam a fé, a desinformação e a vulnerabilidade da população para consolidar poder e riqueza, validando um sistema em que, a empatia era uma mercadoria rara e o lucro, a divindade suprema.

Dessa forma, a exploração da fé, na ótica da leitura cênica de 2017, transcendeu a crítica pontual ao agiotismo para se tornar um exame agudo das estruturas de opressão que persistem e se reinventam. A peça, ao resgatar e recontextualizar a figura de Abelardo I, alertou para a perpetuação de um ciclo vicioso, em que a crença, em vez de dignificar, se converteu em mais uma ferramenta de dominação nas mãos daqueles que detêm o poder econômico e político, solidificando a denúncia de uma sociedade em que, a miséria alheia é o terreno fértil para a construção de impérios, e a fé, lamentavelmente, uma das mais valiosas mercadorias a ser explorada.

Ao longo deste capítulo, demonstrou-se que a encenação de O Rei da Vela em 2017 opera como um dispositivo crítico de reatualização da dramaturgia oswaldiana, ao reinscrever a metáfora da “jaula” nas configurações do Brasil contemporâneo, especialmente no contexto pós-2016, marcado por instabilidades democráticas, políticas de austeridade — como a Emenda Constitucional 95/2016 — e pela intensificação da hegemonia do capital financeiro. Partindo da análise da materialidade cênica e da permanência histórica das estruturas de dominação, evidenciou-se que a “nova jaula” não se limitou à coerção institucional, mas

articulou, de modo indissociável, mecanismos econômicos, mediações políticas e processos de subjetivação. Nesse percurso, destacou-se também a emergência das manifestações populares como “poéticas das multidões”, nas quais a cultura, em sua dimensão coletiva, tensiona e reconfigura os limites dessa estrutura.

Ao incorporar a fé ao circuito da mercadoria, a encenação explicita sua função ambivalente como elemento de adesão e, simultaneamente, como campo de disputa simbólica. Desse modo, a “nova jaula” revela-se como um dispositivo complexo de captura, confirmando, por um lado, a capacidade do sistema de absorver forças críticas (Adorno; Horkheimer, 1985) e, por outro, a centralidade dos dispositivos na produção de subjetividades (Foucault, 1998).

Contudo, ao expor tais engrenagens, o trabalho de Corrêa também abriu fissuras nesse sistema, ao mobilizar a potência antropofágica da cultura brasileira como forma de resistência. Assim, O Rei da Vela de 2017 reafirmou a atualidade da crítica modernista, ao mesmo tempo em que projetou o teatro como espaço privilegiado de problematização das formas contemporâneas de poder e de invenção de outras formas de sensibilidade e ação.

Diante das análises desenvolvidas, evidenciou-se que a remontagem de O Rei da Vela em 2017 intensificou a crítica oswaldiana ao inscrevê-la nas contradições do Brasil contemporâneo, articulando, de modo indissociável, as dimensões política, econômica e simbólica da dominação. A metáfora da “jaula”, central desde 1967, ressurgiu como imagem das formas renovadas de aprisionamento, vinculadas ao contexto pós-impeachment de 2016 e à consolidação de uma racionalidade neoliberal que subordinou o Estado aos interesses do capital financeiro.

Como apontou Corrêa, ao denunciar a atuação da “Pessoa Fantoche dos Rentista\$ do capital que usurpou o Poder” (2017, p. 101), a encenação explicitou a permanência de mecanismos de controle que operaram tanto sobre os corpos, quanto sobre as subjetividades. Dessa forma, a “jaula” pode ser compreendida à luz de Agamben (2004), para quem o poder contemporâneo se exerce por meio da produção de estados de exceção que se tornam permanentes, reduzindo a vida àquilo que o autor denomina “vida nua”, isto é, uma existência capturada e administrada pelas estruturas de poder. Tal leitura ampliou o alcance da metáfora cênica, permitindo compreendê-la como dispositivo que evidencia a normalização da crise e a precarização da vida social no Brasil de então.

No plano econômico, essa lógica se manifestou na hegemonia do capital rentista e na intensificação das desigualdades, reiterando a crítica oswaldiana à “civilização do cifrão” sob novas formas. Como observa Prado Júnior (1987, p. 119), “a economia brasileira se organiza em função das necessidades do mercado externo”, perpetuando uma dependência estrutural que se atualiza no cenário neoliberal. Paralelamente, a exploração da fé emergiu como elemento central dessa engrenagem de dominação.

Na montagem de 2017, a religião foi apresentada não apenas como prática espiritual, mas como dispositivo de captura e gestão dos afetos, aproximando-se da noção agambeniana de “dispositivo”, entendido como tudo aquilo que “tem, de algum modo, a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas e as opiniões dos seres vivos” (Agamben, 2009, p. 40). Assim, a fé, convertida em mercadoria e espetáculo, integra-se à lógica da “jaula”, operando como mecanismo de adesão simbólica às estruturas de poder e contribuindo para a manutenção da ordem vigente.

3 O ÚLTIMO QUE APAGUE A VELA: ANÁLISE COMPARATIVA DAS ENCENAÇÕES DE *O REI DA VELA* (1967 E 2017)

Este capítulo dedica-se à análise comparativa das encenações de *O Rei da Vela*, realizadas pelo Teatro Oficina em 1967 e em 2017, tomando como eixo central a relação entre texto dramático, prática cênica e contexto histórico. Mais do que verificar continuidades ou rupturas formais entre as montagens, a comparação proposta busca compreender de que modo o texto oswaldiano é reativado politicamente em conjunturas distintas, marcadas por crises institucionais, autoritarismo e reconfigurações do sistema político e econômico brasileiro. Assim, comparar essas encenações implica investigar como o teatro opera como leitura crítica, atualizando a obra sem esvaziar sua historicidade, mas evidenciando sua capacidade de intervir simbolicamente em diferentes momentos da vida social e política do país. Para melhor compreensão desta análise, adotarei os princípios da Literatura Comparada, privilegiando a historicização das formas, a análise das assimetrias culturais e das relações de dependência entre contextos distintos, bem como a investigação dos processos de apropriação e ressignificação cultural, conforme proposto por Eduardo Coutinho, em articulação com a análise das mediações sociais e dos desajustes entre forma estética e realidade histórica formulada por Roberto Schwarz.

A partir desse referencial, o capítulo examina, em um primeiro momento, o contexto histórico das montagens — da ditadura militar ao Brasil da segunda década do século XXI —, para, em seguida, analisar a encenação como prática crítica que atualiza o texto por meio de estratégias cênicas, dispositivos simbólicos e relações com o público. Nesse percurso, serão destacados elementos centrais como a atualidade da crítica oswaldiana, a dimensão política da linguagem teatral, a metáfora da “jaula” e a instrumentalização da fé, evidenciando como a obra, ao ser reinscrita em cena, articula memória, história e intervenção crítica, reafirmando o teatro como espaço de leitura e de confronto das estruturas sociais.

Compreende-se que não se trata apenas de comparar a montagem da peça que aconteceu em 1967 e a peça reapresentada em 2017, mas a comparação do contexto de cada época é fundamental para o entendimento do princípio que rege a criação oswaldiana, em cinquenta anos o contexto histórico mudou, mas o princípio político da sociedade brasileira ainda insiste em reimplantar o capitalismo a partir do sistema neoliberal.



Figura 10: Borghi: de volta ao papel de Abelardo.
Fonte: (Jennifer Glass/Veja SP)

3.1 O QUE COMPARAR NA LITERATURA COMPARADA? PERSPECTIVAS TEÓRICAS A PARTIR DE EDUARDO COUTINHO E ROBERTO SCHWARZ

A Literatura Comparada constitui-se historicamente como um campo de reflexão que emerge em tensão com os estudos literários tradicionais, especialmente aqueles organizados a partir de literaturas nacionais e de cânones estabilizados, uma vez que, como afirma Coutinho, trata-se de um campo que busca “ultrapassar os limites das literaturas nacionais” (Coutinho, 2003, p. 15). Embora a prática de comparar textos literários seja antiga — remontando à Antiguidade Clássica e intensificando-se no Renascimento com o retorno sistemático aos modelos greco-latinos —, a Literatura Comparada consolida-se como disciplina acadêmica sobretudo a partir do século XIX, quando passa a articular método, teoria e historicidade.

Nesse primeiro momento, marcado pela influência da Linguística Comparada, predominou uma perspectiva binária e historicista, centrada na comparação entre dois autores, obras ou movimentos literários, frequentemente orientada pela noção de fontes e influências, pois, como destacam Wellek e Warren, “o estudo das relações e influências entre literaturas” constituiu um dos eixos centrais da área (Wellek; Warren, 2003, p. 49). Tal abordagem pressupunha o domínio de diferentes idiomas e uma leitura linear da história literária, que partia do contexto geral para o particular, do centro para a periferia, configurando o que

Guillén denomina de uma “concepção hierárquica das relações literárias” (Guillén, 1998, p. 35). Nesse modelo, o gesto comparativo estava frequentemente orientado pela busca de filiações e genealogias literárias, privilegiando relações de dependência entre textos e tradições, o que historicamente colocava as literaturas periféricas em posição subordinada, aspecto criticado por Bassnett ao afirmar que “a disciplina tem sido dominada por uma perspectiva eurocêntrica” (Bassnett, 2003, p. 85). Posteriormente, essa perspectiva tornou-se alvo de críticas no interior da própria disciplina, sobretudo por reforçar hierarquias culturais e reduzir a complexidade dos processos literários a esquemas interpretativos pautados por relações de influência, problemática que dialoga com Schwarz, para quem ideias e formas culturais operam em contextos marcados por “desajustes” e assimetrias estruturais (Schwarz, 2000, p. 29).

A crítica a esse paradigma abriu espaço para a valorização da transversalidade como princípio estruturante da Literatura Comparada contemporânea. Ao se opor à centralidade das literaturas nacionais e à delimitação rígida por idiomas, a abordagem transversal passa a compreender o texto literário como resultado de uma rede de relações intertextuais, interdisciplinares e interculturais. Comparar, nesse contexto, deixa de significar apenas a justaposição de obras ou tradições literárias distintas e passa a envolver a investigação dos processos de circulação, apropriação e transformação que marcam os diálogos entre diferentes sistemas culturais. O comparatismo contemporâneo, portanto, desloca o foco da busca por origens ou influências para a análise das dinâmicas de negociação simbólica que atravessam a produção literária em contextos históricos e culturais diversos.

É nesse horizonte teórico que se insere a reflexão de Eduardo Coutinho sobre a Literatura Comparada na América Latina. Para o autor, pensar o comparatismo a partir do continente implica questionar os modelos universalizantes que historicamente orientaram a disciplina, uma vez que “a Literatura Comparada não pode ser concebida como um campo neutro, desvinculado das condições históricas e culturais de produção dos textos literários” (Coutinho, 2006, p. 11).

Ao problematizar a pretensa neutralidade do campo comparatista, Coutinho enfatiza a necessidade de reconhecer as assimetrias culturais que atravessam a circulação internacional das literaturas e de construir perspectivas críticas capazes de dialogar com os referenciais teóricos europeus sem, contudo,

reproduzir de maneira acrítica seus pressupostos. Nesse sentido, a Literatura Comparada na América Latina passa a assumir o desafio de pensar a produção literária a partir de uma perspectiva situada, atenta às especificidades históricas, sociais e culturais do continente. Como observa o autor:

“Associando-se à preocupação com a busca de identidade, agora já não mais vista por uma ótica ontológica, mas sim como uma construção passível de questionamento e renovação, a Literatura Comparada na América Latina parece ter assumido com firmeza a necessidade de focar a produção literária a partir de uma perspectiva própria, calcada na realidade do continente” (Coutinho, 2024, p. 34).

Coutinho também reflete sobre o processo de consolidação da Literatura Comparada nas literaturas periféricas do chamado terceiro mundo. Segundo o autor, à medida que o campo comparatista se desenvolve nesses espaços, torna-se evidente a insuficiência de modelos interpretativos baseados exclusivamente na busca por relações de semelhança ou continuidade entre textos, historicamente desfavoráveis às produções latino-americanas. Em contraposição a esse paradigma, o comparatismo contemporâneo privilegia o estudo das diferenças e das transformações introduzidas pelos textos no diálogo intertextual com tradições literárias diversas.

Tal deslocamento crítico foi acompanhado pela revalorização da dimensão histórica nos estudos literários latino-americanos, permitindo compreender com maior profundidade os processos culturais que atravessam a produção literária do continente. Nesse sentido, autores como Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Oswald de Andrade e Alejo Carpentier já apontavam, em suas reflexões e obras, dinâmicas de transculturação que redefinem as relações entre tradição e inovação na literatura latino-americana. A partir dessa constatação, Coutinho destaca a importância de ampliar o campo dos estudos comparatistas, incorporando os múltiplos registros culturais presentes no continente e promovendo análises contrastivas entre as literaturas das diversas nações da América Latina, ou mesmo entre regiões que ultrapassam fronteiras políticas.

Essa perspectiva dialoga com Ana Pizarro, que identifica como eixos fundamentais do comparatismo latino-americano a relação entre América Latina e Europa Ocidental, as relações entre as literaturas nacionais do próprio continente e os diálogos estabelecidos entre a literatura latino-americana, a Europa Ocidental e a América do Norte (Coutinho, 2008; Pizarro, 1985).

É nesse quadro que a metáfora da antropofagia modernista adquire centralidade teórica para a reflexão comparatista. Ao discutir o Modernismo brasileiro, Coutinho observa:

“A antropofagia representa um gesto crítico de apropriação e transformação, por meio do qual culturas periféricas reelaboram modelos hegemônicos. Ela não se reduz à imitação, mas constitui um processo ativo de ressignificação que permite à literatura latino-americana afirmar-se como produtora de sentidos próprios, em diálogo crítico com tradições externas” (Coutinho, 2006, p. 52-53).

Longe de implicar simples assimilação ou dependência, esse processo pressupõe uma operação ativa de reinterpretação das matrizes culturais externas. Ao afirmar que “a antropofagia é a principal metáfora para o Modernismo” (Coutinho, 2024, p. 36), o autor evidencia um modelo de leitura comparatista que se distancia da lógica da imitação ou da filiação passiva e privilegia os processos de apropriação crítica e transformação estética. Comparar, nesse sentido, implica compreender como os textos literários reelaboram tradições, deslocam modelos e produzem novos sentidos a partir das condições históricas e culturais específicas em que são produzidos.

Complementando essa perspectiva, Roberto Schwarz contribui com a análise das assimetrias entre centro e periferia. Ao examinar a literatura brasileira frente aos modelos europeus, Schwarz evidencia as contradições inerentes ao processo de importação de formas estéticas e ideológicas, observando que, no Brasil, muitas vezes, as “ideias estavam fora do lugar” (Schwarz, 1977, p. 45), indicando o descompasso entre formas literárias modernas e a realidade social que as acolhia. Sua reflexão desloca o foco da simples correspondência entre textos para a análise das mediações históricas, sociais e culturais que condicionam a produção literária. Comparar, nesse sentido, significa investigar como determinadas formas estéticas — como o romance realista europeu ou a sátira moderna — são reinterpretadas em contextos periféricos, produzindo efeitos críticos específicos e contribuindo para a construção de uma literatura situada e reflexiva.

No campo da Literatura Comparada, a contribuição de Schwarz desloca o foco da semelhança formal para a análise das mediações históricas. Comparar passa a significar compreender como determinadas formas literárias operam de maneira contraditória quando transplantadas para contextos distintos.

Em *O Rei da Vela*, por exemplo, a apropriação paródica de estruturas dramáticas europeias evidencia o caráter crítico das elites brasileiras e da lógica predatória do capital financeiro, produzindo efeitos que só se realizam plenamente quando considerados os contextos nacional e histórico.

A Literatura Comparada contemporânea amplia significativamente seu campo de investigação ao incorporar as relações entre literatura e outras artes. A comparação deixa de se restringir ao texto escrito e passa a considerar processos de adaptação, encenação, performance e circulação midiática. Nesse sentido, as montagens de *O Rei da Vela* realizadas pelo Teatro Oficina, em 1967 e 2017, constituem objetos privilegiados para uma abordagem comparatista que articule texto dramático, contexto histórico e linguagem cênica. A encenação, compreendida como forma de leitura crítica, atualiza o texto literário e o reinscreve em novos horizontes de sentido, evidenciando como a obra dialoga com conjunturas políticas distintas — a ditadura militar e o Brasil contemporâneo — reafirmando sua vitalidade e capacidade de intervenção crítica.

Dessa forma, a Literatura Comparada afirma-se como um campo que privilegia a diferença, a transformação e o conflito. Comparar não é identificar equivalências estáveis, mas interpretar deslocamentos, tensões e reapropriações. A partir das contribuições de Coutinho e Schwarz, o comparatismo latino-americano consolida-se como prática crítica comprometida com a historicização das formas literárias e com a problematização das relações de poder que atravessam a produção cultural, reafirmando a comparação como gesto interpretativo, histórico e político, capaz de revelar as singularidades da produção literária em diálogo crítico com tradições hegemônicas (Coutinho, 2006, 2008; Schwarz, 1977).

Em síntese, a reflexão sobre “o que comparar” na Literatura Comparada latino-americana evidencia que o gesto comparativo vai muito além da identificação de semelhanças ou paralelos formais entre textos. A partir das contribuições dos dois autores, compreende-se que comparar implica situar a produção literária em seus contextos históricos, sociais e culturais, reconhecendo as assimetrias entre centro e periferia, e valorizando os processos de apropriação, transformação e resistência simbólica. A perspectiva antropofágica, ao propor uma leitura crítica da relação entre tradição e inovação, e a análise das mediações culturais e sociais, demonstram que a comparação literária é, simultaneamente, método interpretativo, instrumento de crítica e prática política. Assim, a Literatura

Comparada reafirma-se como um campo plural, situado e comprometido com a historicização das formas literárias, capaz de revelar não apenas as diferenças entre textos e tradições, mas também as tensões e negociações que constituem a própria produção literária latino-americana.

É se apoiando nesse universo que destaco a primeira epifania emergente da comparação entre as encenações de *O Rei da Vela*, e que reside na impressionante atualidade de uma obra concebida por Oswald de Andrade em 1933, em um contexto marcado pela ascensão do nazifascismo na Europa e por tensões políticas e sociais no Brasil. Essa atualidade se torna mais visível quando se colocam em relação as montagens de 1967 e 2017, ambas dirigidas por José Celso Martinez Corrêa.

Sob a perspectiva da Literatura Comparada, essa aproximação não se limita à identificação de diferenças formais, mas busca compreender os processos de reinscrição histórica da obra em distintos contextos. Nesse sentido, a análise privilegia a circulação e a ressignificação dos sentidos do texto, ao mesmo tempo em que considera tais deslocamentos como formas de mediação histórica que tornam visíveis as permanências estruturais da sociedade brasileira, especialmente no que se refere à dependência e à desigualdade. Assim, a encenação de 1967 explicita o potencial crítico da obra no contexto da ditadura, ao passo que a de 2017 reinscreve essa crítica em um novo cenário político, revelando a continuidade — sob outras configurações — das formas de dominação já denunciadas por Oswald.

A permanência crítica do texto evidencia a acuidade com que o dramaturgo elaborou uma sátira corrosiva das elites econômicas, da alienação burguesa e da lógica predatória do capitalismo dependente, elementos que continuam a estruturar a realidade brasileira. Nesse sentido, a obra revela-se capaz de atravessar diferentes momentos históricos, atualizando-se sem perder sua potência política.

Renato Moreira Varoni destaca essa capacidade de transcendência histórica ao afirmar: “Hoje, após ter sentido — e ainda estar sentindo — na pele os malefícios desse sistema capitalista selvagem, consigo entender melhor o que Oswald denunciava”. (Varoni, 2017, p. 89) A observação do autor não apenas reafirma a permanência das estruturas de opressão criticadas por Andrade, como também evidencia o papel da arte como instrumento privilegiado de leitura do

presente, capaz de reler o passado à luz de novas experiências históricas. Assim, a encenação de 2017 não se limita a reencenar o texto modernista, mas o reinscreve em um horizonte de sentido marcado por novas formas de precarização, autoritarismo e desigualdade social.

A experiência de revisitar *O Rei da Vela* em 2017 ultrapassa, portanto, a esfera da fruição estética e adquire contornos inquietantes ao revelar aproximações simbólicas entre o cenário político brasileiro de então, e aquele que antecedeu a Segunda Guerra Mundial. Tal percepção aproxima-se do conceito de “história presente”, no qual acontecimentos passados retornam como espectros no tempo presente, funcionando não apenas como memória, mas como advertência. A encenação de 2017 evidencia como as formas autoritárias, indícios da ditadura militar, e as engrenagens do capital, longe de pertencerem exclusivamente ao passado, reaparecem sob novas configurações, reafirmando a atualidade da crítica oswaldiana.

3.2 ENTRE HISTÓRIA E MEMÓRIA: A DITADURA MILITAR E A REINVENÇÃO DA REALIDADE NO TEATRO OFICINA

As relações entre história e memória são intrinsecamente complexas e, frequentemente, geram disputas na interpretação de um mesmo passado, especialmente quando envolvem processos políticos e a atuação de protagonistas ainda vivos. Abordar o regime ditatorial brasileiro sob a ótica da construção social da memória revela um processo multifacetado de interpretação, disputa e ressignificação, em que a memória coletiva é moldada, tanto por registros oficiais, quanto por narrativas pessoais e coletivas. Conforme demonstra Maurice Halbwachs (1950), a memória não é um fenômeno puramente individual, mas socialmente construído e enquadrado por contextos e grupos sociais.

No Brasil, essa dinâmica é intensificada, como discutem Maria Paula Nascimento Araújo e Myrian Sepúlveda dos Santos (2007) ao sublinharem o papel ativo do esquecimento na construção da memória, muitas vezes ligado a interesses políticos. Assim, compreendo que o estudo da memória do regime ditatorial exige que se analise não apenas os eventos factuais, mas fundamentalmente a forma como são lembrados, esquecidos, silenciados ou reinterpretados por diferentes atores sociais, em um contínuo processo de negociação e conflito pelo significado do passado.

A ditadura brasileira foi marcada por censura, repressão e violação dos direitos humanos, e se deu através de cinco atos inconstitucionais (AIs). Entretanto, a memória desse período diversifica, de acordo com o grupo social, político ou geração em questão. Para alguns, o regime é visto como um período de desenvolvimento econômico e estabilidade; para outros, é lembrado como um tempo de violência e autoritarismo.

A análise histórica do período ditatorial não pode ser dissociada do estudo da memória, pois ela influencia a maneira como o passado é entendido e como as narrativas são construídas no presente. Além disso, a memória é moldada por discursos políticos, culturais e midiáticos que, por sua vez, impactam as políticas de reparação e justiça de transição. Contudo, ao examinarmos a relação entre história e memória no contexto ditatorial, é primordial que adotemos perspectivas críticas e multidimensionais, e que os diversos atores e discursos envolvidos na construção dessa memória coletiva sejam considerados, inclusive. Se ampliarmos nosso olhar para o prisma da criticidade, poderemos compreender plenamente os impactos e consequências causados pelo período de repressão política à sociedade brasileira. Segundo Marcos Napolitano "A ditadura militar não foi apenas um fenômeno político, mas também cultural. A repressão e a censura moldaram profundamente a produção artística e intelectual da época." (Napolitano, 2014, p. 258)

O ano de 1967 foi marcado pela centralidade do engajamento na cultura brasileira em todas as manifestações artísticas (teatro, cinema, música, literatura, artes visuais etc.). A militância de esquerda, mesmo que internamente, define posições divergentes com mais clareza entre resistência política pacífica e luta armada. De um lado, estava o regime político cada vez mais autoritário e firmemente institucionalizado, e do outro, uma esquerda disposta a radicalizar a resistência, como afirma Napolitano: "A arte engajada - sobretudo na música popular e no teatro - e os intelectuais de esquerda, desfrutavam de cada vez mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, ao mesmo tempo em que estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares" (Napolitano, 2001, p. 60).

Após o incêndio devastador que destruiu o espaço do Teatro Oficina em 27 de julho de 1966, o grupo, liderado por José Celso Martinez Corrêa, enfrentou o desafio de se reerguer e encontrar uma nova direção artística. Em meio

a esse período de reconstrução que buscava redefinir a identidade do grupo no contexto pós-1964 no Brasil, o Oficina concentrou seus esforços em remontar peças que pudessem traduzir a complexa realidade brasileira daquele tempo. Era a busca por um "aqui e agora" que dialogasse diretamente com as urgências sociais e políticas.

A encenação de *O Rei da Vela* de 1967 não apenas marcou a inauguração da nova sede do Teatro Oficina, mas também estabeleceu uma nova forma de comunicação com o público. Percebo que essa abordagem se baseava em um olhar radicalmente renovado para a realidade brasileira, desmistificando valores e expondo contradições. Corrêa sintetizou essa perplexidade e relevância atemporal da peça, ao refletir no "Manifesto do Oficina": "Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?" (Corrêa, 2003, p. 21). Essa indagação ressalta como a obra de Oswald não só dialogava com o presente do Oficina, mas também, questionava a persistência dos problemas sociais e econômicos no Brasil.

Corrêa acreditava que o momento histórico vivido era o ideal para a remontagem da peça. Para ele, não havia mais possibilidades de "cantar a nossa terra" e continuar festejando os festivais nacionais pré e pós golpe. Em suas palavras "Oswald nos deu n' *O Rei da Vela* a 'forma' de tentar aprender através de sua consciência revolucionária, uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. *O Rei da Vela* se tornou uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução" (Corrêa, 2003, p. 22-23).

A obra de 1967 virou o manifesto do Teatro Oficina com o intuito de comunicar a visão da "chacréssima" realidade nacional, uma alusão direta à figura de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, um dos ícones da televisão brasileira. Chacrinha era conhecido por seu estilo irreverente, caótico e, muitas vezes, *kitsch*, que mesclava o popular com a "brega", o espontâneo com o ensaiado, tudo sob uma atmosfera de espetáculo constante e barulhento. Ao usar o termo "chacréssima", o Teatro Oficina buscava evocar não apenas a vulgaridade e o espetáculo da mídia de massa, mas também a confusão, a artificialidade e a carnavalização que, para eles, marcavam a paisagem política e cultural do Brasil.

Entretanto, em tempos de censura, era necessária a aprovação do poder militar para que qualquer obra fosse levada ao teatro ou à televisão, a Figura 11 apresenta uma cópia do parecer de aprovação dada pelo Departamento de

Censura para a peça *O Rei da Vela*, que em 1970 declarou a validade da aprovação até 1975. Essa era uma prática rotineira em tempos de ditadura militar, especialmente, porque a sociedade já lutava e se movimentava no sentido de promover uma abertura política, o que só viria a acontecer em meados da década de 1980.

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL

**CENSURA FEDERAL
TEATRO**

Certificado Nº 3387/70

PEÇA "O REI DA VELA"

ORIGINAL DE osvaldo de andrade

APROVADO PELOS S. C. D. P. VÁLIDO ATÉ 18 de DEZEMBRO de 19 75

CLASSIFICAÇÃO Brasília, 18 de DEZEMBRO de 19 70

PROIBIDO PARA MENORES DE 18 ANOS

Chefe do S. C. D. P. GEOVÁ LEMOS CAVALCANTE

Figura 11: Parecer da Censura da peça *O Rei da Vela*, encenada pelo Teatro Oficina.

Fonte: Jornal Folha de São Paulo em 20 out. 2017.

Em contrapartida, na encenação de 2017, o contraste com o impacto produzido pelo primeiro ato da peça, o segundo ato — que havia sido considerado o ponto alto da encenação de 1967 — gerou, como já foi dito, certa frustração crítica. A ausência do elenco original, cuja presença conferia ritmo, vigor e intensidade à representação da decadência da família brasileira, foi sentida de maneira significativa. Essa mudança interferiu na dinâmica cênica e atenuou a força satírica do texto, demonstrando como a materialidade da encenação — especialmente a interação e a química entre os intérpretes — constitui elemento fundamental para a efetividade da crítica social proposta pela obra.

A memória da encenação de 1967, nesse sentido, opera como um parâmetro inevitável de comparação, influenciando diretamente a recepção da

versão de 2017. Ainda que a montagem mais recente tenha recorrido a estratégias cênicas de forte impacto visual e político, capazes de provocar momentos de intensa comoção na plateia, a comparação entre as duas versões evidencia que a atualização temática e estética do texto não prescinde da força performática coletiva que marcou a montagem histórica do Teatro Oficina. Assim, a análise comparativa das encenações revela não apenas continuidades e rupturas estéticas, mas também, diferentes modos de ativação política do texto dramático em contextos históricos distintos.

3.3 MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E ENCENAÇÃO: ENTRE LITERATURA E TEATRO EM *O REI DA VELA*

A análise de *O Rei da Vela*, motivada pelos fundamentos da memória e do esquecimento, a meu ver, permite compreender a obra de Oswald de Andrade como um dispositivo crítico complexo, no qual diferentes temporalidades se articulam de modo conflitivo. Tanto no texto dramático quanto em suas encenações — especialmente nas montagens do Teatro Oficina em 1967 e 2017 — a memória não se apresenta como simples recuperação do passado, mas como construção histórica, atravessada por disputas simbólicas, silenciamentos e reativações. Essa compreensão aproxima-se da perspectiva de Joël Candau, para quem a memória deve ser entendida como um fenômeno social e cultural, inseparável dos processos de identidade e das condições de transmissão coletiva (Candau, 2011, p. 37).

Candau propõe uma distinção fundamental entre memória enquanto conteúdo e memória enquanto enquadramento. Segundo o autor, “a memória é de fato mais um enquadramento do que um conteúdo” (Candau, 2011, p. 23), o que implica reconhecer que lembrar não significa recuperar fatos de forma neutra, mas reorganizar o passado a partir de estruturas narrativas, afetivas e simbólicas. Em *O Rei da Vela*, esse enquadramento manifesta-se na forma paródica e fragmentária da dramaturgia, que desmonta narrativas consolidadas sobre progresso, modernização e identidade nacional. Ao “deformar” tipos sociais e exacerbar o grotesco, Andrade evidencia o caráter construído dessas narrativas, revelando aquilo que nelas é artificial ou ideologicamente interessado.

Ainda segundo Candau, memória e esquecimento constituem processos indissociáveis. O esquecimento não representa falha ou déficit da

memória, mas condição necessária para sua própria existência. É nesse sentido que o autor afirma que toda memória implica escolhas, recortes e exclusões, produzindo zonas de silêncio que também participam da construção do sentido (Candau, 2011, p. 69). Em *O Rei da Vela*, tais silêncios são expostos criticamente: o texto traz à cena aquilo que a memória oficial tende a apagar — a violência estrutural do capitalismo dependente, a submissão econômica e a corrupção das elites —, funcionando como contra-memória em relação aos discursos hegemônicos da nação.

A reflexão de Aleida Assmann contribui para aprofundar essa leitura ao situar *O Rei da Vela* no âmbito da memória cultural. Para Assmann, a memória cultural constitui um sistema de longa duração, sustentado por suportes simbólicos, institucionais e artísticos que permitem a sobrevivência do passado no presente. A autora ressalta que “não existe memória sem esquecimento, assim como não existe esquecimento sem vestígios de memória” (Assmann, 2011, p. 259), indicando que lembrar e esquecer operam conjuntamente na dinâmica cultural. A dramaturgia oswaldiana explora precisamente esse limiar, ao reinscrever no presente temas históricos que permanecem latentes, embora recorrentemente reprimidos no imaginário social brasileiro.

Assmann introduz ainda a noção de memória latente, entendida como um conjunto de conteúdo do passado que não estão continuamente ativos, mas permanecem disponíveis para reativação em determinados contextos históricos (Assmann, 2011, p. 266). A peça de Oswald de Andrade pode ser lida como um desses dispositivos de reativação, pois faz emergir, sob a forma da sátira e do exagero, estruturas históricas persistentes, como o colonialismo econômico e a dependência financeira. Essas estruturas retornam em 2017 não como lembrança nostálgica, mas como crítica contundente, evidenciando a permanência de padrões históricos sob novas configurações.

No teatro, esse processo de reativação da memória adquire uma dimensão específica. Se, no plano literário, a memória se organiza predominantemente pela linguagem e pela forma textual, na encenação ela se materializa nos corpos, nos gestos, nas vozes e na ocupação do espaço cênico. Candau observa que existem formas de memória incorporada, que se manifestam no corpo e nas práticas sociais independentemente da verbalização consciente (Candau, 2011, p. 22). As montagens do Teatro Oficina exploram intensamente

essa dimensão corporal da memória, convertendo o corpo do ator em arquivo vivo de experiências históricas e políticas.

A encenação de 1967 exemplifica de modo paradigmático essa memória incorporada. Realizada em pleno contexto da ditadura militar, a montagem inscreveu nos corpos dos atores uma estética da agressividade, do excesso e da ruptura, transformando a cena em espaço de confronto direto com a repressão política. O espetáculo não apenas representava a crítica de Andrade, mas a atualizava como experiência sensorial e coletiva, produzindo uma memória traumática que se vinculava diretamente às condições históricas de sua realização.

Já a representação de 2017 reinscreve essa memória corporal em outro horizonte histórico. Ao dialogar explicitamente com a encenação de 1967, o espetáculo ativa uma memória teatral que ultrapassa o texto e se estende à história do próprio Teatro Oficina. Nesse sentido, a encenação funciona como aquilo que Aleida Assmann denomina “espaço de recordação”, ou seja, um suporte simbólico capaz de garantir a sobrevivência do passado no presente (Assmann, 2011, p. 263). O palco torna-se, assim, um lugar de condensação da memória cultural, no qual diferentes tempos históricos entram em confronto e se reconfiguram mutuamente.

A comparação entre literatura e teatro me permite, portanto, identificar distintos regimes de memória. O texto literário preserva uma memória potencial, aberta a múltiplas atualizações, enquanto a encenação produz uma memória situada, condicionada pelas circunstâncias históricas de sua realização e pela experiência coletiva do público. Tal distinção confirma a afirmação de Candau de que a memória é sempre relacional, dependente das formas de transmissão e dos contextos de recepção (Candau, 2011, p. 69). Cada nova montagem de *O Rei da Vela* constitui, assim, uma reorganização do passado, orientada pelas urgências do presente.

Por fim, a articulação entre memória e esquecimento em *O Rei da Vela* permite problematizar a noção de verdade histórica, estabelecendo uma ponte direta com a crítica de Roberto Schwarz. Ao refletir sobre a recorrência histórica das contradições sociais brasileiras, Schwarz observa que determinadas formas e ideias retornam de maneira deslocada, produzindo um efeito crítico que revela a permanência estrutural das desigualdades. Nesse sentido, a memória ativada pelo *O Rei da Vela* não opera como simples recordação do passado, mas como atualização de um impasse histórico que insiste em se repetir, configurando-se

como uma memória crítica das formas sociais “fora do lugar” (Schwarz, 1977). Candau propõe a ideia de uma “verdade latente”, segundo a qual toda narrativa memorial envolve omissões e silêncios que também produzem sentido (Candau, 2011, p. 71). Ao escancarar as contradições da sociedade brasileira por meio do grotesco e da sátira, a obra de Andrade — tanto no plano literário quanto no cênico — atua como um gesto de resistência ao esquecimento, reinscrevendo em 2017, verdades incômodas que insistem em retornar.

Dessa forma, *O Rei da Vela* configura-se como um espaço privilegiado de memória cultural, no qual literatura e teatro convergem para tensionar o passado e iluminar criticamente o presente. A comparação entre texto e encenação evidencia que a memória não é um dado estático, mas um campo de disputas simbólicas em permanente transformação, no qual lembrar e esquecer operam como forças críticas complementares.

3.4 AS PERSONAGENS EM PERSPECTIVA COMPARADA: DO GROTESCO POLÍTICO À PERFORMATIVIDADE (1967–2017)

A análise comparativa das personagens de *O Rei da Vela*, nas encenações do Teatro Oficina em 1967 e 2017, evidencia a capacidade da obra de Oswald de Andrade de atualizar criticamente suas figuras dramáticas sem esvaziar o núcleo satírico que as constitui. O grotesco político, central na montagem de 1967, reaparece em 2017 sob forma performativa, deslocando os alvos da crítica, mas preservando a exposição das contradições estruturais da sociedade brasileira. Tal movimento confirma o caráter histórico das formas estéticas, conforme observa Roberto Schwarz ao analisar a recorrência de impasses sociais que retornam sob novas roupagens, produzindo efeitos críticos específicos em cada contexto (Schwarz, 1977).

Dona Cesarina exemplifica esse deslocamento histórico e simbólico. Em 1967, interpretada por Etty Fraser, a personagem era construída a partir de um “modo aristocrata de falar e gesticular” (Fraser, 1967), funcionando como caricatura da moralidade decadente da elite tradicional. No texto de Andrade, essa decadência manifesta-se na defesa obsessiva da aparência e da hierarquia social, como quando Dona Cesarina afirma: “Nesta casa sempre houve princípios” (Andrade, 1933), ainda que tais princípios se mostrem esvaziados de conteúdo ético. Seu corpo cênico condensava valores anacrônicos, revelando a falência

moral de uma classe sustentada pela herança e pela ostentação. Na encenação de 2017, Dona Cesarina aproxima-se do moralismo religioso e neoliberal, incorporando discursos contemporâneos de ordem, meritocracia e conservadorismo, evidenciando como a burguesia brasileira reinventa sua retórica para preservar posições de poder.

João/Joana dos Divãs também revela um significativo processo de atualização. Em 1967, a personagem já desafiava normas de gênero por meio de uma composição visual marcada pelo excesso e pela ambiguidade — “vestido de Shirley Temple, sapato de verniz, meia soquete e luva de boxe” (Eichbauer, 1967) —, produzindo um efeito de estranhamento que tensionava a moral burguesa. No texto, sua fala irônica e deslocada expõe a artificialidade das convenções sociais, como quando afirma: “Aqui todo mundo representa um papel” (Andrade, 1933). Em 2017, essa ambiguidade adquire densidade política explícita, dialogando com debates sobre identidade de gênero, violência simbólica e reconhecimento social, deslocando a provocação do plano estético para o político.

Totó, infantilizado em ambas as montagens, também tem seu alvo crítico deslocado. Em 1967, sua figura remetia à elite agrária decadente, incapaz de responder às transformações históricas do país. Sua fala reiteradamente irresponsável — “Eu não entendo dessas coisas” (Andrade, 1933) — reforça a crítica à alienação das classes dominantes. Em 2017, Totó passa a representar o herdeiro neoliberal sustentado pelo rentismo, símbolo de uma oligarquia financeira que se reproduz sem produzir. A infantilização deixa de ser apenas caricatural e passa a denunciar a irresponsabilidade estrutural de uma classe que permanece alheia às consequências sociais de suas ações.

Polaca mantém sua função de espelhamento da pequena burguesia. Ao declarar que Belarmino “parece o Clark Gable” (Andrade, 1933), a personagem explicita a adesão acrítica a modelos culturais estrangeiros, revelando um desejo de distinção baseado na imitação. Na encenação de 2017, Polaca reaparece como corpo pequeno-burguês moldado pelo consumo midiático, pelo moralismo digital e pela lógica das redes sociais, atualizando a crítica oswaldiana à dependência simbólica e cultural.

No centro da crítica oswaldiana estão Abelardo I e Abelardo II, figuras que condensam de maneira privilegiada a lógica predatória do capitalismo dependente. Em 1967, Abelardo I surge como empresário cínico e agressivo, cuja

fala escancarada explicita a mercantilização absoluta das relações humanas: “Negócio é negócio” (Andrade, 1933). O personagem assume sem pudor a exploração econômica, reforçando o caráter farsesco e violento do capital, em consonância com a estética de choque da montagem. Abelardo II funciona como duplicação caricatural dessa lógica, evidenciando o caráter automático e reprodutivo da dominação econômica.

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

ABELARDO I – [...] isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo.

ABELARDO II – Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração (Andrade, 2003, p. 44).

Na encenação de 2017, Abelardo I é atualizado como figura do capital financeiro e do empreendedorismo neoliberal. Sua violência torna-se mais discursiva, revestida pela retórica da eficiência, da gestão e do sucesso individual, mas preserva o mesmo vazio ético que sustenta sua atuação. A atualização confirma a leitura de Schwarz, segundo a qual as formas sociais, ao serem transplantadas e reiteradas, revelam seu desajuste estrutural, tornando-se ainda mais críticas quando reaparecem em contextos distintos (Schwarz, 1977).

Heloísa, em suas duas versões, também sofre deslocamentos relevantes. Em 1967, a personagem aparece majoritariamente como mercadoria simbólica, integrada à lógica de troca que rege as relações econômicas e afetivas da peça. Sua condição é explicitada quando Abelardo a trata como parte de uma negociação, reduzindo o vínculo amoroso a cálculo financeiro. Em 2017, embora essa lógica não desapareça, Heloísa passa a incorporar maior consciência crítica, dialogando com debates contemporâneos sobre gênero, autonomia e violência estrutural. A personagem torna-se espaço de tensão entre submissão e resistência, sem que a crítica à mercantilização dos afetos seja atenuada.



Figura 12: A atriz Dina Sfat em cena de *O Rei da Vela* no palco do Teatro Oficina, em São Paulo.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural front.master.encyclopedia-ic.org

A relação entre Abelardo I, Abelardo II e Heloísa constitui um dos núcleos centrais da crítica social de *O Rei da Vela*, pois é por meio dela que Andrade desmonta a noção tradicional de família enquanto instituição reguladora da ordem social. A família, longe de representar um espaço de afeto ou estabilidade, surge na peça como instância inteiramente submetida à lógica mercantil. Como se percebe no diálogo entre os Abelardos, o casamento não é concebido como vínculo simbólico ou moral, mas como operação econômica capaz de produzir lucro e prestígio social.

ABELARDO I (Examina) - Veja! Isto é comercial, seu Pitanga! O senhor fez o primeiro empréstimo em fins de 29. Liquidou em maio de 1933. Reformou sempre. Há 2 meses suspendeu o serviço de juros... Não é comercial...

O CLIENTE: - Mas eu fui pontual 2 anos e meio. Paguei o quanto pude! A minha dívida era de 1conto de réis. Só de juros eu lhe trouxe aqui nesta sala mais de 2 contos e quinhentos. E até agora não me utilizei da lei contra usura...

O CLIENTE (desnortado): - Eu já paguei duas vezes!

ABELARDO I: Suma-se da daqui! (Levanta-se) Saia daqui ou chamo a

polícia. É só dar o sinal de crime nesse aparelho. A polícia ainda existe...

O CLIENTE: - Para defender os capitalistas! E os seus crimes!

ABELARDO I: - Para defender o meu dinheiro [...] (Andrade, 2003, p. 40-41)

Nesse sentido, a união entre Abelardo I e Heloísa revela-se vantajosa para ambos: enquanto ela recuperaria um padrão de vida associado à antiga nobreza, ele incorporaria um sobrenome socialmente respeitado, ainda que esvaziado de poder econômico real. A afirmação “Os velhos senhores da terra que tinham que dar valor aos novos senhores da terra!” (Andrade, 2003, p. 62) sintetiza, de forma paródica, essa inversão histórica, evidenciando o deslocamento do poder simbólico da aristocracia rural para o capital financeiro emergente.

Na encenação de 1967, essa crítica à família é reforçada tanto pela composição grotesca das personagens, quanto pela organização do espaço cênico. O cenário, marcado pelo excesso visual e pela fragmentação, expõe a casa burguesa como espaço corrompido, onde relações íntimas são continuamente atravessadas por contratos, dívidas e cálculos econômicos. Abelardo I, interpretado como figura agressiva e escancaradamente cínica, corporifica a violência estrutural do capital em sua forma mais explícita. Sua autodefinição como “o Rei da Vela miserável dos agonizantes” (Andrade, 2003, p. 61) não apenas associa seu poder econômico à exploração da miséria, mas também inscreve simbolicamente sua atuação no limiar entre vida e morte. A vela, enquanto mercadoria, adquire assim um valor duplo: é produto de necessidade cotidiana e, ao mesmo tempo, objeto ritual ligado ao luto, permitindo que Abelardo lucre “com os vivos e com os mortos”.

ABELARDO I Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras ve-lhas... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa... As empresas elétricas fecharam com a crise... Nin-guém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (Indica o mostruário.) Para o Mês de Maria das cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se ven-de e se joga à noite, para a hora de

estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a pássaros umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional. (Andrade, 2003, p. 61-62)

Essa lógica predatória se projeta também na relação com os clientes endividados, como se observa no diálogo em que Abelardo I afirma: “Para defender o meu dinheiro” (Andrade, 2003, p. 41), explicitando a naturalização da violência econômica e o alinhamento do aparato estatal aos interesses do capital. Como observa Cury (2003), não se trata de um conflito voltado à catarse, mas de uma exposição analítica da estrutura social brasileira, na qual a linguagem dramática evidencia o antagonismo de classes sem oferecer conciliação. Nesse ponto, a leitura de Antonio Candido contribui para compreender como a obra articula forma estética e estrutura econômica, uma vez que a literatura se constrói dialeticamente em relação às condições materiais de produção (Candido, 1976).

Na encenação de 2017, esse mesmo núcleo dramático é atualizado por meio de uma reconfiguração do espaço cênico e da performatividade dos atores. O ambiente doméstico deixa de remeter apenas à casa burguesa tradicional e passa a incorporar elementos da financeirização de então, aproximando-se de escritórios, ambientes corporativos e espaços híbridos de consumo. Abelardo I, agora menos histriônico e mais discursivamente sofisticado, encarna o empreendedor neoliberal, cuja violência não se expressa tanto pelo grito, mas pela racionalidade fria da gestão e do cálculo. Abelardo II, por sua vez, reforça a ideia de duplicação e repetição estrutural do capital, funcionando como imagem da reprodução automática das relações de exploração, independentemente das mudanças históricas de linguagem ou aparência.

Heloísa também sofre um deslocamento significativo entre as duas encenações. Em 1967, sua figura aparece predominantemente como mercadoria simbólica, circulando no interior das negociações masculinas e reforçando a crítica à instrumentalização dos corpos femininos no interior da família burguesa. Já em 2017, embora essa condição mercantil não seja eliminada, a personagem passa a incorporar maior consciência crítica, tensionando sua posição entre submissão e agência. O espaço cênico contribui para esse deslocamento, pois a exposição do

corpo feminino deixa de operar apenas como objeto de troca e passa a dialogar com debates sobre gênero, poder e violência estrutural.

Essa atualização não implica superação das contradições apontadas por Andrade, mas sua reinscrição histórica. Conforme observa Roberto Schwarz, determinadas formas sociais retornam de modo deslocado, revelando a persistência de estruturas profundas sob novas roupagens ideológicas. A família, em *O Rei da Vela*, continua a funcionar como engrenagem do capital, ainda que seus discursos e cenários se modifiquem. Assim, a comparação entre as encenações de 1967 e 2017 evidencia que o grotesco político e a performatividade são estratégias distintas para ativar a mesma crítica estrutural: a denúncia de uma sociedade em que os vínculos afetivos, o espaço doméstico e até a morte são subordinados à lógica da mercadoria.

A atualização das personagens em 2017 confirma, portanto, a observação de Schwarz, de que determinadas formas sociais retornam de modo deslocado, produzindo efeitos críticos renovados. As figuras de *O Rei da Vela* não se transformam porque a sociedade superou seus impasses, mas porque esses impasses reaparecem sob novas formas. A comparação entre as encenações revela, assim, a persistência das estruturas de dominação no Brasil, ainda que mediadas por discursos e performatividades distintas.

Desse modo, a análise comparativa das personagens demonstra que o Teatro Oficina não apenas encenou Oswald de Andrade, mas reinscreveu sua crítica, transformando o palco em espaço de leitura histórica. O grotesco político de 1967 e a performatividade de 2017 constituem, modos distintos de ativar a mesma memória crítica, reafirmando *O Rei da Vela* como obra capaz de expor, de forma reiterada e incômoda, as contradições estruturais da sociedade brasileira.

3.5 DO FUNDO DA CENA: A MEMÓRIA RESSURGE

A memória opera como camada estrutural do espetáculo, surgindo “do fundo da cena” e reorganizando os sentidos da obra. Em 1967, a cenografia marcada pela “jaula” visual e pelas tensões corporais funcionava como metáfora da prisão política e social imposta pelo regime militar (Torrecillas, 2008). Em 2017, o fundo da cena não evocou apenas o passado ditatorial, mas refletiu sobre o Brasil pós-golpe, marcado por discursos conservadores, judicialização da política e

conflitos identitários intensificados. O Teatro Oficina resgatou elementos de 1967 não como homenagem, mas como alerta: a memória retornou na forma de repetição crítica. Em minha leitura, o Teatro Oficina fez da memória um motor cênico: as formas e os gestos de 1967 foram trazidos para 2017 como comentários críticos sobre a persistência do autoritarismo, do elitismo e das desigualdades sociais. As velas, portanto, continuaram a arder — não como nostalgia, mas como denúncia.

A memória, em *O Rei da Vela*, não se apresentou como elemento ilustrativo ou evocativo, mas como operador estrutural da encenação. Ela emergiu “do fundo da cena” como força organizadora dos sentidos, atravessando corpo, espaço, figurinos, iluminação e gesto. Em 1967, essa memória operava como ruptura; em 2017, como reinscrição crítica. O que se alterou não foi a potência da chama, mas o contexto histórico que a iluminou.

Ao analisar a encenação histórica do Teatro Oficina, Barbosa (2003) evidenciou o caráter disruptivo do espetáculo no interior da cultura brasileira sob o regime militar:

O Rei da Vela foi um momento de ruptura, o impacto provocado pela sua encenação redimensionou o caloroso debate político do período. Ao apresentar uma leitura diferenciada do processo histórico por meio do recurso cômico, trazendo para o palco as formas mais populares de teatro, num diálogo com a tradição do circo, do nosso teatro de revista, das chanchadas da Atlântida, o espetáculo inovou a linguagem teatral, e significou naquele momento demarcar um posicionamento radical do grupo diante da política brasileira, engajar-se na luta contra a ditadura, que sufocava a sociedade desde o golpe militar de 1964 (Barbosa, 2003, p. 3) .

A ruptura mencionada não se restringia ao plano formal. Ela instaurava uma nova concepção de encenação no teatro brasileiro, deslocando o eixo da fidelidade textual para a autonomia do espetáculo. Corrêa explicita esse movimento ao afirmar:

“O Rei da Vela” marcou uma nova fase no teatro brasileiro, tanto do ponto de vista artístico quanto do ângulo estético, criando condições para uma mudança radical na postura de nossa crítica teatral, que acabou trocando de fetiche: abandonou a chamada fidelidade ao texto pela criação autônoma do espetáculo, abrindo caminho para a aceitação generalizada da atual vanguarda. (Maciel, 1996, p. 17-18)



Figura 13: O rei da vela', de Oswald de Andrade, montada pelo Teatro Oficina em 1967.

Fonte: O GLOBO / Divulgação

Em minha visão, essa autonomia foi decisiva para compreender a remontagem de 2017. Se em 1967 a cena rompia com padrões estéticos consolidados e enfrentava frontalmente o autoritarismo militar, em 2017 ela operou por meio de uma repetição que não reconciliou, mas desestabilizou. A memória não se apresentou como saudade, mas como sintoma. Nesse ponto, a reflexão de Walter Benjamin (1987) iluminou o procedimento do Teatro Oficina. Para o autor, o passado não deve ser compreendido como sequência linear, mas como imagem que relampeja no instante de perigo:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma lembrança tal como ela relampeja no momento de um perigo. [...] O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer (Benjamin, 1987, p. 224).

A encenação de 2017 operou precisamente nesse registro. Ao reinscrever signos de 1967 — exagero farsesco, erotização política, carnavalização, desmesura corporal —, o Teatro Oficina não homenageou o seu passado; ele o ativou como centelha crítica diante do “momento de perigo”: o avanço do conservadorismo, a judicialização da política, o recrudescimento moral

e a intensificação das desigualdades.

Sustento, portanto, que a repetição cênica produziu um efeito de *déjà vu* histórico que não foi casual. Tratou-se de uma estratégia de exposição da permanência estrutural das alianças entre capital financeiro, moralismo conservador e poder político. A memória funcionava como um espelho incômodo. Essa dinâmica pode ser pensada também à luz de Paul Ricoeur (2007), ao distinguir memória como repetição passiva e memória como trabalho crítico: “A memória exercida é sempre memória trabalhada. Entre a lembrança e o esquecimento interpõe-se a atividade narrativa que seleciona, organiza e interpreta os vestígios do passado”. (Ricoeur, 2007, p. 93)

Em 2017, o Teatro Oficina realizou esse “trabalho da memória”. A substituição de “grande guerra” por “grande golpe”, a explicitação das disputas identitárias na figura de Heloísa de Lesbos e a inserção do “quarto ato” são operações narrativas que reorganizam os vestígios do texto oswaldiano à luz da conjuntura pós-2016. Em minha perspectiva, o “quarto ato” constituiu o ponto de inflexão mais contundente dessa reapresentação. Ao incorporar a luta pelo Parque do Bixiga e o embate contra interesses imobiliários, o espetáculo rompeu a fronteira entre ficção e acontecimento. A memória deixou de ser apenas histórica e tornou-se territorial. O teatro não representou a disputa: ele a encenou enquanto a viveu.

Para compreender a dimensão do conflito, é necessário esclarecer que o chamado Parque do Bixiga — oficialmente proposto como Parque do Rio Bixiga — corresponde ao terreno localizado nos fundos do Teatro Oficina Uzyna Uzona, na Rua Jaceguai, nº 520, bairro da Bela Vista (popularmente conhecido como Bixiga), região central de São Paulo. A área pertence ao Grupo Silvio Santos e, desde os anos 1980, foi objeto de projetos imobiliários que previam a construção de torres residenciais e comerciais de grande porte.

O Teatro Oficina, cuja sede foi reconstruída em 1993 a partir do projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e Edson Elito, caracteriza-se por uma estrutura longitudinal aberta, concebida como “pista” ou “terreiro”, que dialoga diretamente com o espaço urbano circundante. A eventual construção de edifícios verticais nos fundos do teatro implicaria alteração significativa da ventilação, iluminação e ambiência da edificação do teatro, além de impactar a concepção espacial da obra arquitetônica. Importa destacar que o edifício do Teatro Oficina é tombado pelo CONDEPHAAT (1982) e pelo IPHAN (2010), sendo reconhecido

como patrimônio cultural brasileiro.

A disputa intensificou-se na década de 2010, quando o Grupo Silvio Santos reapresentou projetos de verticalização do terreno. Em resposta, o Oficina passou a defender oficialmente a criação de um parque público que recuperasse simbolicamente o curso do antigo Rio Bixiga, atualmente canalizado e subterrâneo, e ampliasse a oferta de área verde em uma das regiões mais densamente ocupadas da cidade. Em 2017, ano da remontagem de *O Rei da Vela*, o conflito encontrava-se em plena efervescência, mobilizando artistas, arquitetos, urbanistas, movimentos sociais e órgãos públicos.

Em minha análise, a inserção desse debate no chamado “quarto ato” deslocou decisivamente o estatuto da encenação. O espetáculo deixou de operar apenas como releitura crítica do passado e passou a constituir-se como intervenção direta no presente. A luta pelo parque não aparecia como alegoria abstrata do conflito entre capital e cultura — temática já presente na figura de Abelardo I —, mas como experiência concreta vivenciada pelo próprio coletivo artístico.

A crítica oswaldiana à engrenagem capitalista, representada pela usura e pela especulação financeira, ganhou materialidade urbana. O capital deixou de ser personagem para tornar-se interlocutor real. A memória da exploração econômica encenada por Corrêa, encontrou correspondência na lógica contemporânea de valorização imobiliária, que privilegia a verticalização e a rentabilidade do solo urbano em detrimento de sua função social.

Nesse ponto, a reflexão de Henri Lefebvre (2001) sobre o direito à cidade oferece chave interpretativa fundamental:

O direito à cidade não se reduz a um direito de visita ou retorno às cidades tradicionais. Ele só pode formular-se como direito à vida urbana transformada e renovada. [...] O direito à cidade manifesta-se como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. (Lefebvre, 2001, p. 134)

A reivindicação do Parque do Bixiga articulava-se diretamente a essa concepção. Não se tratava apenas da preservação de um terreno, mas da disputa por um modelo de cidade. De um lado, a cidade-mercadoria; de outro, a cidade enquanto espaço de convivência, memória cultural e fruição coletiva.

Sustento, portanto, que o “quarto ato” realizou uma inflexão

performativa: o teatro tornou-se arena pública onde se tensionavam interesses econômicos, políticas de patrimônio e direitos urbanos. A memória deixava de ser apenas histórica — vinculada à Revolução de 1930 ou à ditadura militar — e passava a operar como memória territorial, inscrita na materialidade do bairro do Bixiga, espaço historicamente marcado pela presença negra, pelas imigrações italianas, pelo samba paulista, pelo teatro de grupo e por intensas manifestações culturais.

Além disso, a disputa envolveu a preservação da própria obra arquitetônica de Lina Bo Bardi, cuja concepção rompe com a lógica da “caixa preta” teatral. O edifício foi projetado como estrutura aberta, integrada à cidade, reafirmando uma visão de teatro como acontecimento coletivo e urbano. A construção de torres nos fundos do terreno implicaria, segundo Corrêa, não apenas impacto físico, mas simbólico: a supressão da continuidade espacial que constitui parte essencial da proposta artística.

O que estava em jogo no “quarto ato”, a meu ver, era a radicalização do princípio antropofágico. O Oficina devorou a própria circunstância histórica e a reinscreveu enquanto dramaturgia. A disputa judicial, as audiências públicas, os projetos urbanísticos e os embates midiáticos tornaram-se matéria cênica. O teatro deixou de representar o conflito social e passou a vivenciá-lo. Essa operação intensificou a dimensão performativa do espetáculo, na acepção proposta por Erika Fischer-Lichte (2011), segundo a qual a performance produziu realidade ao transformar espectadores em participantes de um acontecimento. No caso do *Rei da Vela* de 2017, o público não apenas assistiu à crítica ao capital, mas, presenciou a materialização dessa crítica no próprio entorno do teatro.

Desse modo, afirmo que a memória, ao tornar-se territorial, adquiriu espessura política concreta. O Parque do Bixiga converteu-se em extensão simbólica e física da cena. O “fundo do palco” coincidia com o “fundo do terreno”. A espacialidade teatral e a espacialidade urbana se sobrepunham. A incorporação da luta pelo Parque do Bixiga conferiu à montagem de 2017 relevância singular no panorama do teatro brasileiro contemporâneo. Ao articular patrimônio cultural, direito à cidade e crítica ao capital financeiro, o Teatro Oficina reafirmou o teatro como prática estética inseparável da vida coletiva. Assim, em 2017, a memória de 1967 foi reativada como acontecimento, não como arquivo estático. A cena transformou espectadores em partícipes de uma reflexão política que ultrapassa a

dimensão simbólica. Também Halbwachs (1990) ajuda a compreender que a memória é sempre socialmente moldada: “É na sociedade que o homem normalmente adquire suas lembranças, que ele as evoca, as reconhece e as localiza”. (Halbwachs, 1990, p. 51)

A reencenação evidenciou que a memória do golpe militar de 1964 e a memória do *impeachment* de 2016 se fundiram na consciência coletiva. O Teatro Oficina construiu essa conexão como linguagem cênica. Sustento que a relevância da montagem de 2017 para o teatro brasileiro contemporâneo pode ser compreendida a partir de três dimensões articuladas. Em primeiro lugar, a reativação da antropofagia não se apresentou como simples evocação modernista, mas como método crítico atualizado.

O Teatro Oficina não apenas retomou Oswald de Andrade: ele devorou a sua própria história, deglutiou a montagem de 1967 e a reinscreveu sob novas condições históricas. A antropofagia, nesse contexto, deixou de ser referência estética do passado para tornar-se procedimento ativo de leitura do presente. Ao incorporar debates sobre golpe institucional, conservadorismo moral, especulação imobiliária e disputas identitárias, a proposta demonstrou que o princípio antropofágico permaneceu operativo enquanto estratégia de confronto com as permanências estruturais do capitalismo brasileiro.

Em segundo lugar, a remontagem de 2017 recusou explicitamente a “museificação” do clássico. O texto de *O Rei da Vela* não foi tratado como peça intocável ou monumento literário a ser preservado em sua forma original. Ao contrário, ele foi tensionado, deslocado e atualizado por meio de intervenções dramatúrgicas e performativas que evidenciaram sua capacidade de dialogar com a conjuntura atual. Essa postura rompeu com a lógica patrimonial que transforma obras canônicas em objetos estáticos de contemplação. O Teatro Oficina demonstrou que um clássico só se mantém vivo quando submetido ao risco da atualização, quando exposto ao atrito do presente e às urgências políticas do tempo histórico em que é encenado.

Por fim, a incorporação da luta pelo Parque do Bixiga ampliou a dimensão política do espetáculo ao transformar o teatro em espaço de resistência concreta. A cena deixou de se limitar à representação alegórica das engrenagens do capital e passou a confrontá-las no plano material, ao inserir no “quarto ato” o embate real contra a verticalização imobiliária no entorno do próprio Teatro Oficina.

O teatro não apenas denunciou a lógica especulativa encarnada por Abelardo I; ele enfrentou formas contemporâneas dessa mesma racionalidade econômica. Assim, a obra de 2017 reafirmou o teatro vinculado ao direito à cidade, à preservação do patrimônio cultural e à defesa do espaço público.

3.6 CENÁRIOS, FIGURINOS, ADEREÇOS E ATUAÇÕES: TRANSFORMAÇÕES ESTÉTICAS EM *O REI DA VELA* (1967–2017)

A análise comparativa entre a montagem histórica de 1967 e a remontagem de 2017 de *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina, revela não apenas transformações estéticas, mas a permanência estrutural de um projeto crítico que articula cena, política e memória. Entendo que o diálogo entre essas duas encenações evidencia a capacidade do teatro brasileiro de reatualizar seus próprios marcos fundadores sem dissolver a tensão histórica que lhes deu origem.

A dramaturgia de Oswald de Andrade já nasce como gesto de desmontagem das ilusões burguesas. A figura de Abelardo I sintetiza o capitalismo dependente, especulativo e moralmente cínico. Em uma de suas falas mais emblemáticas, a personagem explicita a lógica predatória que estrutura sua atuação: “Nós não fazemos caridade. Nós fazemos negócios. O mundo é dos mais fortes. Os fracos que se arrastem. A moral é um produto de luxo.” (Andrade, 2009, ato 1, cena 2) Essa lógica encontra ressonância tanto no contexto da Revolução de 1930 — pano de fundo histórico da escrita do texto — quanto no Brasil pós-1964 e, posteriormente, no cenário político-econômico de 2017.

A permanência dessa estrutura discursiva é o que permite à encenação de 2017 a operar como repetição crítica e não como simples *revival*. A palavra de Abelardo I não pertence apenas a um momento histórico específico; ela condensa uma racionalidade econômica que atravessa décadas.

Na montagem de 1967, essa ética era materializada por meio de uma encenação marcada pelo excesso e pela exposição grotesca do poder. O escritório de usura surgia como centro irradiador da ação dramática, configurado como espaço de circulação de contratos, dívidas e corpos subalternizados. A cenografia reforçava a ideia de confinamento e vigilância: as personagens transitavam sob a autoridade visual e física de Abelardo, cuja presença ocupava o centro do espaço cênico. A atuação enfatizava gestos amplos, risadas estridentes, posturas expansivas — recursos que evidenciavam o cinismo do espetáculo.

Abelardo não escondia sua lógica predatória; ele a performava com ostentação.

Os figurinos contribuíam decisivamente para essa construção. Trajes que evocavam o novo-rico caricatural, adornos exagerados e contrastes cromáticos acentuavam a dimensão farsesca da personagem. A estética tropicalista da encenação de 1967 apontava para o grotesco, transformando o capital em imagem carnavalesca. A crítica social emergia do exagero: o riso produzia distanciamento e, simultaneamente, desconforto.

Já na montagem de 2017, a mesma lógica discursiva adquiriu camada histórica suplementar. O cinismo permaneceu, mas foi atravessado pela consciência da repetição. A atuação manteve a intensidade corporal característica do Teatro Oficina, porém incorporou uma dimensão metateatral explícita. Abelardo I deixou de ser o agiota da década de 1930, para tornar-se emblema de uma racionalidade neoliberal persistente. O corpo do ator não mostrava somente a exploração individual; ele sugeria a engrenagem abstrata do capital financeirizado.

Cenicamente, essa transformação se expressava na ampliação do espaço performativo. O ambiente do escritório dialogava com o entorno urbano e com a disputa territorial que envolvia o Teatro Oficina. O capital já não era apenas tema dramatúrgico; era a experiência concreta vivenciada pelo grupo no embate contra a especulação imobiliária no Bixiga. Desse modo, quando Abelardo afirmava a primazia dos negócios sobre qualquer princípio moral, sua fala reverberava para além da ficção, ecoando no contexto político e econômico contemporâneo.

Os figurinos de 2017 reforçavam essa atualização ao incorporar referências próximas ao imaginário empresarial globalizado. Se, em 1967, o alvo imediato era a burguesia industrial associada ao capital estrangeiro, em 2017 a crítica atingia a financeirização, a lógica da austeridade e a naturalização das desigualdades sociais. A corporeidade do ator traduzia esse deslocamento: menos centrada na caricatura do novo-rico ascendente, e mais voltada à representação de um sistema difuso, cuja violência se apresentava como normalidade administrativa.

Portanto, que a comparação entre as duas encenações, evidencia uma permanência estrutural articulada a deslocamentos formais. O cenário, os figurinos e os modos de atuação não apenas ilustram o texto, mas constroem sentidos históricos distintos para a mesma lógica dramatúrgica. Em 1967, o cinismo de Abelardo I surgia como afronta ao moralismo autoritário da ditadura militar; em 2017, ele dialogava com discursos de austeridade econômica e com a

reconfiguração conservadora do espaço público.

Assim, entendo que a força dessas construções cênicas reside na capacidade de atravessar temporalidades. A ética predatória que estrutura a fala de Abelardo I mantém-se atual, porque as estruturas sociais que a sustentam não foram superadas. As montagens diferem em seus dispositivos estéticos, mas convergem na exposição do capital como princípio organizador da vida social. Assim, a repetição não indica esgotamento; ela revela a persistência histórica do problema que a obra denuncia:

Abelardo I: Tome nota: Emprestamos enquanto os pequenos estudam. Quando as filhas começarem o serviço militar nas *garsonnières*, 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 em um dia. Levarei a fábrica, os capitais imobilizados e o ferro-velho à praça. (Andrade, 2017, p. 26).

Na obra de 1967, o espaço cênico funcionava como metáfora de clausura. A cenografia enfatizava a artificialidade farsesca e a exposição grotesca das relações de poder. O escritório de usura de Abelardo I surgia como centro irradiador da engrenagem social, lugar em que aristocracia decadente, burguesia ascendente e imperialismo estrangeiro se entrecruzavam.

O segundo ato, denominado “frente única sexual”, deslocava a ação para o espaço da decadência aristocrática, evidenciando o caráter negociável do casamento e da moral. A crítica oswaldiana à hipocrisia familiar surgia de modo explícito nas falas que desnudam o pacto entre interesse econômico e conveniência social. Já na remontagem de 2017, contudo, os cenários extrapolavam os limites físicos do palco. O fundo do teatro — literalmente o terreno disputado no Parque do Bixiga — tornava-se extensão simbólica da cena. A espacialidade deixava de ser apenas alegórica e passava a ser territorial. O que em 1967 era metáfora de opressão, transformou-se, em 2017, em disputa concreta pelo espaço urbano. No meu entender, essa ampliação espacial alterou o regime de recepção: o espectador

já não contemplava apenas a encenação da exploração; ele era convocado a perceber sua materialidade na cidade. O palco se prolongava na geografia do bairro.

Como já foi afirmado, os figurinos de 1967 se aproximavam do grotesco e da carnavalização. A aristocracia surgia como caricatura decadente; Abelardo I encarnava o novo rico cínico e teatral; o Americano simbolizava o imperialismo em chave satírica. O exagero visual produzia distanciamento crítico, aproximando-se de procedimentos brechtianos, mas filtrados pela antropofagia tropicalista. Na montagem de 2017, os figurinos mantiveram a dimensão farsesca, mas incorporaram marcadores da época. A personagem Heloísa, por exemplo, assumia contornos explicitamente vinculados às disputas identitárias atuais. Sua apresentação como “lésbica futurista” tensionava o modelo tradicional de família burguesa já criticado por Oswald. A ironia presente no texto original permanecia evidente em passagens como:

Casamento é negócio.

Amor é luxo.

O que vale é a aliança.

A aliança entre capitais.

(Andrade, 2009, ato 1, cena 2, fala de Abelardo I))

Em 1967, essa fala ressoava como denúncia da aliança entre burguesia nacional e imperialismo. Em 2017, ela ecoava como comentário sobre coalizões políticas e pactos parlamentares que atravessavam crises institucionais. Os figurinos, nesse sentido, não apenas caracterizavam personagens, mas, reinscreviam conflitos históricos sob novas roupagens. As atuações foram marcadas por desmesura gestual e ruptura com o naturalismo. O Teatro Oficina incorporava referências de Brecht, Artaud e Meyerhold, produzindo um corpo cênico em estado de tensão permanente. O espetáculo dividia o público, como foram registradas as reações da época, e instaurava o teatro como arena de confronto.

Em 2017, as atuações mantinham a energia orgiástica e carnavalesca, mas ampliava sua dimensão metateatral. A inserção do “quarto ato” rompia com a ilusão dramática e introduzia a realidade imediata do conflito urbano.

O ator deixava de representar apenas uma personagem; ele também se apresentava como agente político situado, aos moldes de Brecht e Boal. Essa dimensão já se insinuava no texto de Oswald, quando a própria estrutura fragmentada desmontava a linearidade dramática. Em trecho emblemático, a peça ironizava o humanismo liberal: “Somos todos humanistas! Humanistas com lucros. A humanidade é um excelente investimento.” (Andrade, 2009, ato 1, cena 2, fala de Abelardo I). A ironia dessa fala ganhou espessura distinta em cada montagem. Em 1967, era denúncia da falsa consciência progressista sob a ditadura. Em 2017, dialogava com discursos neoliberais que conciliavam retórica social e práticas de exclusão.

Em minha análise, a diferença central entre as duas encenações não reside na diluição do radicalismo, mas na ampliação de sua camada performativa. Se a montagem histórica operava como ruptura estética contra o regime militar, a remontagem atuava como memória viva que confrontava a naturalização das desigualdades contemporâneas. A comparação entre cenários, figurinos e atuações revelou que o que se manteve não foi a forma externa, mas a lógica crítica. Abelardo I continuava a pregar sobre a supremacia do capital; a aristocracia permaneceu farsesca; o imperialismo se apresentou como *good business*. O que se alterou foi o contexto da recepção. Sustento, portanto, que a encenação de 2017 confirmou a atualidade estrutural de *O Rei da Vela*. A peça não retornou por ser atemporal, mas porque as estruturas de denúncia persistiram. A repetição é sintoma histórico.

Concluo que a comparação entre 1967 e 2017 evidencia a singularidade do Teatro Oficina no panorama brasileiro: um grupo capaz de transformar sua própria história em matéria crítica, articulando memória, corpo e território. As velas continuam a arder não por fidelidade ao passado, mas, porque o combustível social que as alimenta permanece ativo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação buscou investigar a obra teatral *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, a partir de uma abordagem comparatista, articulando análise das encenações do Teatro Oficina em 1967 e 2017 com perspectivas teóricas sobre a Literatura Comparada latino-americana. Ao longo do trabalho, ficou constatado que a peça manteve a força crítica que atravessou diferentes contextos históricos, políticos e sociais, reafirmando sua relevância para compreender as permanências e transformações das estruturas de poder e das relações sociais no Brasil.

A análise comparativa das duas montagens inferiu que *O Rei da Vela* não se restringe ao contexto da década de 1930, quando foi escrita, nem à conjuntura da ditadura militar brasileira em 1967. Sua crítica permaneceu atual em 2017, diante de transformações políticas, sociais e culturais recentes, mostrando que as velas acesas por Oswald de Andrade — metáforas das estruturas de poder, da desigualdade social e das engrenagens do capital — continuaram queimando, ainda que com intensidade e tonalidades distintas. As estruturas históricas denunciadas pela obra, permaneceram operantes, e a repetição de ciclos sociais tornou a crítica oswaldiana necessária.

Nesse processo, personagens como Abelardo I, Totó, Cesarina, Polaca e João/Joana reafirmaram sua função simbólica de denunciar mecanismos de poder, desigualdade e exploração, mesmo quando revistos nas encenações. O Teatro Oficina, em ambas as encenações, consolidou-se como um espaço de memória crítica, experimentação estética e resistência cultural, evidenciando que a encenação teatral é capaz de atualizar sentidos, renovar interpretações e provocar reflexão sobre o presente a partir do passado. A montagem de 1967 dialogava diretamente com a ditadura militar e as alianças entre a burguesia nacional e o capital estrangeiro, enquanto a de 2017 reinscreveu a crítica em um cenário marcado pelo avanço do conservadorismo e por disputas identitárias.

As reflexões de Eduardo Coutinho (2006, p. 11, 2024) permitiram compreender esse processo de maneira crítica e comparatista. Segundo o autor, a Literatura Comparada latino-americana deve ser pensada a partir de um ponto de vista situado, atento às condições históricas, sociais e culturais do continente, superando modelos universalizantes de matriz europeia. A apropriação crítica e

transformadora de matrizes culturais externas, simbolizada pela metáfora da antropofagia modernista, possibilitou interpretar *O Rei da Vela* como um texto que reconfigura tradições, desloca modelos e produz novos sentidos diante das especificidades históricas e culturais do Brasil.

Roberto Schwarz (1977), por sua vez, salientou que a circulação desigual de formas culturais coloca certas ideias “fora do lugar”, revelando o desajuste entre modelos importados e a realidade periférica. Sua análise reforçou que comparar não é apenas buscar correspondências formais entre textos ou encenações, mas compreender como diferentes formas literárias e/ou cênicas operam, ressignificam e produzem efeitos críticos em contextos históricos e sociais específicos. Nesse sentido, a apropriação paródica de estruturas dramáticas europeias em *O Rei da Vela* evidencia não apenas um gesto de incorporação formal, mas a exposição crítica do desajuste entre essas formas e o contexto brasileiro, ressaltando a tensão entre tradição e inovação, centro e periferia, importação e reinvenção cultural.

A abordagem comparatista também possibilitou perceber que a obra operou como um dispositivo de memória crítica: as velas acesas por Oswald de Andrade iluminaram a longa duração das estruturas de poder e das desigualdades sociais, funcionando como um ponto de articulação entre literatura, história e política. Comparar, nesse contexto, significa interpretar diferenças, tensões e transformações, analisando não apenas o texto escrito, mas também, suas materializações cênicas, dispositivos estéticos e efeitos simbólicos. A interação entre obra, encenação e contexto histórico demonstrou que o gesto comparativo é simultaneamente interpretativo, histórico e político.

Assim, a pesquisa apontou que a Literatura Comparada e a análise das encenações dramáticas convergiram para melhor compreensão da cultura latino-americana, articulando diferenças, transformações e memória crítica. Sugere-se, para estudos futuros, a ampliação de análises comparativas envolvendo outras obras e montagens, bem como, investigações sobre a recepção do público e da crítica em diferentes contextos, fortalecendo o diálogo entre literatura, teatro e sociedade.

Em síntese, *O Rei da Vela* permanece como uma obra viva e crítica, cujas velas continuam acesas ao longo do tempo, iluminando as contradições, permanências e transformações sociais do Brasil. Entre 1967 e 2017, apesar das

mudanças históricas, políticas e culturais, os mecanismos de poder e desigualdade denunciados por Oswald de Andrade mantiveram-se operantes, reafirmando que a arte comprometida com a crítica social é, ainda hoje, indispensável para compreender e interrogar a realidade.

5 REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes**: formação do Brasil no Atlântico Sul. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALMEIDA, Renan. **Teatro e política no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela e outras peças**. São Paulo: Globo, 2009.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BARBOSA, João Alexandre. **A leitura do intervalo**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BASSNETT, Susan. **Literatura comparada**: uma introdução crítica. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. São Paulo: Edusp, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENTES, Ivana. **Estéticas da violência no cinema**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BO BARDI, Lina. **Teatro Oficina**. São Paulo: SESC, 1999.

BRANT, Leonardo (org.). **Políticas culturais**. Barueri: Manole, 2003.

BRECHT, Bertolt. **Pequeno organon para o teatro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos e

entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 2003.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina**: entre lugar e deslocamento. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina**: ensaios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina**: perspectivas teóricas e críticas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2008.

CURY, Carlos Roberto Jamil. **Oswald de Andrade**: a dramaturgia da paródia. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 1995.

EICHBAUER, Hélio. **Cenografia de O Rei da Vela**. São Paulo: Teatro Oficina, 1967.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

FERNANDES, Sílvia. **Teatro da vertigem**: estética e política. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FIAN BRASIL. **Da democratização ao golpe**: avanços e retrocessos na garantia do direito humano à alimentação e à nutrição adequadas no Brasil. Brasília: FIAN Brasil, 2017.

FILGUEIRAS, Mariana. **Teatro e política**: práticas de resistência. Rio de Janeiro: Apicuri, 2017.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**: uma teoria do teatro e da performance. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FISCHER, Luís Augusto. **A literatura e suas fronteiras**. Porto Alegre: L&PM, 2020.

FOUCAULT, Michel. **A ética do cuidado de si como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. A censura na cultura brasileira. **Revista de Cultura Vozes**, Petrópolis, v. 64, n. 8, p. 72, 1998.

FRASER, Etty. **Depoimento sobre a montagem de O Rei da Vela**. São Paulo, 1967.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007. [Obra originalmente publicada em 1959].

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**: a intenção do popular no engajamento político. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso**: introducción a la literatura comparada. Barcelona: Tusquets, 1998.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

IANNI, Octavio. **A era do globalismo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LEITES, Wallisson Rodrigo; ALVES, Lourdes Kaminski. Dos manifestos à linguagem do teatro: O rei da vela e A morta, de Oswald de Andrade. **Revista de Letras**, Curitiba, v. 13, n. 15, p. 59-75, 2011.

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas**: ensaios de literatura, cinema e cultura. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MACHADO, Arnaldo. **Estrutura e montagem**: uma investigação sobre o espetáculo O Rei da Vela. 1978. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

MAGALDI, Sábado. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global, 1997.

MERTEN, Luiz Carlos. De Vargas a Temer: a tragicomédia da vida real une cinema e teatro para narrar a história política. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 15 jun. 2018. Caderno 2, p. C3.

MIGUEL, Luis Felipe. **O colapso da democracia no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2018.

MILLIET, Maria Alice. **O teatro de Oswald de Andrade**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001.

NÉSPOLI, Beth. Zé Celso reencena O Rei da Vela com fúria e atualidade política. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 2017.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. **História e teatro**: práticas e representações. Uberlândia: EDUFU, 2012.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro Oficina**: trajetória e estética. São Paulo: Brasiliense,

1982.

PELLEGRINI, Tânia. **Realismo**: postura e método. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. A renovação cênica e o Teatro Oficina. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 34-58, 2017.

PESTANA, Maria Sílvia Bassetto. **O figurino de O Rei da Vela (1967)**: a cena de Hélio Eichbauer. 2012. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

PIZARRO, Ana. **Literatura latino-americana e comparatismo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1985.

PINSKY, Jaime. **História econômica do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2007.

PRADO, Décio de Almeida. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 1977.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 43. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Luiz Fernando. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. **Do Barroco ao Modernismo**. São Paulo: Cultrix, 1985.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

ROMAGNOLLI, Luciana. **Teatro contemporâneo brasileiro**: crítica e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2018.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SCHEINER, Marília. **Teatro Oficina**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SÁ, Luis Henrique. **Literatura da urgência**: o teatro no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

SINGER, Paul. **Introdução à economia solidária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2002.

SILVA, Armando Sérgio da. **O teatro de Arena e o novo teatro brasileiro**: 1968-1972. São Paulo: Iluminuras, 1981. p. 152.

SOLANO, Esther. **O ódio como política**: a reinvenção das direitas no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TORRECILLAS, Ramón. **O circo moral de Oswald de Andrade**: grotesco e crítica social em O Rei da Vela. São Paulo: Edusp, 2008.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. **Luces de bohemia**. Madrid: Espasa-Calpe, 1998. [Obra originalmente publicada em 1920].

VARONI, Renato Moreira. **Teatro político no Brasil contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

ANEXOS

OBRAS COMPLETAS DE OSWALD DE ANDRADE

O REI DA VELA

O país dos mascarados Por Sábado Magaldi

Uma leitura do teatro de Oswald
Por Haroldo de Campos

8ª Edição



Copyright © 1990 by Espólio de Oswald de Andrade

Capa: Juan José Balzi

Assessoria editorial: Maria Augusta Fonseca

Direitos mundiais de edição em língua portuguesa cedidos a
EDITORA GLOBO S.A.

Avenida Jaguaré, 1485

CEP 05346-902 — Tel.: 3767-7000. São Paulo, SP, Brasil

e-mail: atendimento@edglobo.com.br

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida — em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de banco de dados, sem a expressa autorização da editora.

impressão e acabamento:

GEOGRAFICA

Fone: (011) 716-0533

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte — Câmara Brasileira do Livro, SP
Andrade, Oswald de, 1890-1954

O rei da vela / Oswald de Andrade ; uma leitura do teatro de Oswald
por Harold de Campos. — 8. ed. — São Paulo : Globo, 1999. — (Obras completas de
Oswald de Andrade)

Inclui: O país dos mascarados por Sábato Magaldi ISBN 85-250-
0803-6

1. Teatro brasileiro I. Campos, Harold de, 1929 — II. Magaldi, Sábato. III. Título.
IV. Série

90-0601 CDD-869.925

Índices para catálogo sistemático

1. Século 20 : Teatro : Literatura brasileira 869.925

2. Teatro : Século 20 : Literatura brasileira 869.925

PERSONAGENS DRAMÁTICOS

ABELARDO I ABELARDO II HELOÍSA DE LESBOS

JOANA conhecida por JOÃO DOS DIVÃS TOTÓ FRUTA-DO-
CONDE

CORONEL BELARMINO DONA CESARINA DONA POLOQUINHA
PERDIGOTO

O AMERICANO O CLIENTE

O INTELLECTUAL PINOTE A SECRETÁRIA DEVEDORES,
DEVEDORAS O PONTO

1º ATO

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O Prontuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS — IMPONTUAIS — PRONTOS — PROTESTADOS. — Na outra divisão: PENHORAS — LIQUIDAÇÕES — SUICÍDIOS — TANGAS.

Pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala.

ABELARDO I, ABELARDO II E CLIENTE.

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

ABELARDO II (Veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculo. Um revólver à cinta.) — Pronto Seu Abelardo.

ABELARDO I — Traga o *dossier* desse homem. ABELARDO II — Pois não! O seu nome?

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

ABELARDO II — Profissão?

CLIENTE — Eu era proprietário quando vim aqui pela primeira vez. Depois fui dois anos funcionário da Estrada de Ferro Sorocabana. O

empréstimo, o primeiro, creio que foi feito para o parto. Quando nasceu a menina...

ABELARDO II — Já sei. Está nos IMPONTUAIS. (*Entrega o dossier*

reclamado e sai.)

ABELARDO I (*Examina.*) — Veja! Isto não é comercial! Seu Pitanga! O senhor fez o primeiro empréstimo em fins de 29. Liquidou em maio de 1931. Fez outro em junho de 31, estamos em 1933. Reformou sempre. Há dois meses suspendeu o serviço de juros... Não é comercial...

O CLIENTE — Exatamente. Procurei o senhor a segunda vez por causa da demora de pagamento na Estrada, com a Revolução de 30. A primeira foi para o parto. A criança já tinha dois anos. E a Revolução em 30... Foi um mau sucesso que complicou tudo...

ABELARDO I — O senhor sabe, o sistema da casa é reformar. Mas não podemos trabalhar com quem não paga juros... Vivemos disso. O senhor cometeu a maior falta contra a segurança do nosso negócio e o sistema da casa...

O CLIENTE — Há dois meses somente que não posso pagar juros.
ABELARDO I — Dois meses. O senhor acha que é pouco?

O CLIENTE — Por isso mesmo é que eu quero liquidar. Entrar num acordo. A fim de não ser penhorado. Que diabo! O senhor tem auxiliado tanta gente. É o amigo de todo mundo... Por que comigo não há de fazer um acordo?

ABELARDO I — Aqui não há acordo, meu amigo. Há pagamento!

O CLIENTE — Mas eu me acho numa situação triste. Não posso pagar tudo, Seu Abelardo. Talvez consiga um adiantamento para liquidar...

ABELARDO I — Apesar da sua impontualidade, examinaremos as suas propostas...

O CLIENTE — Mas eu fui pontual dois anos e meio. Paguei enquanto pude! A minha dívida era de um conto de réis. Só de juros eu lhe trouxe aqui

nesta sala mais de dois contos e quinhentos. E até agora não me utilizei da lei contra

ABELARDO I (*Interrompendo-o, brutal.*) — Ah! meu amigo. Utilize-se dessa coisa imoral e iníqua. Se fala de lei de usura, estamos com as negociações rotas... Saia daqui!

O CLIENTE — Ora, Seu Abelardo. O senhor me conhece. Eu sou incapaz!

ABELARDO I — Não me fale nessa monstruosidade porque eu o mando executar hoje mesmo. Tomo-lhe até a roupa ouviu? A camisa do corpo.

O CLIENTE — Eu não vou me aproveitar, Seu Abelardo. Quero lhe pagar. Mas quero também lhe propor um acordo. A minha situação é triste... Não tenho culpa de ter sido dispensado. Empreguei-me outra vez. Despediram-me por economia. Não ponho minha filhinha na escola porque não posso comprar sapatos para ela. Não hei de morrer de fome também. Às vezes não temos o que comer em casa. Minha mulher agora caiu doente. No entanto, sou um homem habilitado. Tenho procurado inutilmente emprego por toda a parte. Só tenho recebido nãos enormes. Do tamanho do céu! Agora, aprendi escrituração, estou fazendo umas escritas. Uns biscates. Hei de arribar... Quero ver se adiantam para lhe pagar.

ABELARDO I — Mas, enfim, o que é que o senhor me propõe? O CLIENTE — Uma pequena redução no capital.

ABELARDO I — No capital! O senhor está maluco! Reduzir o capital?

Nunca!

O CLIENTE — Mas eu já paguei mais do dobro do que levei daqui...

ABELARDO I — Me diga uma coisa, Seu Pitanga. Fui eu que fui procurá-lo para assinar este papagaio? Foi o meu automóvel que parou diante do seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro? Com que direito o senhor me propõe uma redução no capital que eu lhe emprestei?

O CLIENTE (*Desnortado.*) — Eu já paguei duas vezes...

ABELARDO I — Suma-se daqui! (*Levanta-se.*) Saía ou chamo a polícia. É só dar o sinal de crime neste aparelho. A polícia ainda existe...

O CLIENTE — Para defender os capitalistas! E os seus crimes!

ABELARDO I — Para defender o meu dinheiro. Será executado hoje mesmo. (*Toca a campainha.*) Abelardo! Dê ordens para executá-lo! Rua! Vamos. Fuzile-o. É o sistema da casa.

O CLIENTE — Eu sou um covarde! (*Vai chorando.*) O senhor abusa de um fraco, de um covarde!

MENOS O CLIENTE.

ABELARDO I — Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.
ABELARDO II — A jaula está cheia... Seu Abelardo!

ABELARDO I — Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais. Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos...

ABELARDO II — Este está se queixando de barriga cheia. Não tem prole numerosa. Só uma filha... Família pequena!

ABELARDO I — Não confunda, Seu Abelardo! Família é uma cousa distinta. Prole é de proletário. A família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedades deve ter prole. Para trabalhar, os filhos são a fortuna do pobre...

ABELARDO II — Mas hoje ninguém mais vai nisso...

ABELARDO I — É a desordem social, o desemprego, a Rússia! Esse homem possuía uma casinha. Tinha o direito de ter uma família. Perdeu a casa. Cavasse prole! Seu Abelardo, a família e a propriedade são duas garotas que freqüentam a mesma *garçonnière*, a mesma ferra... quando o pão sobra... Mas quando o pão falta, uma sai pela porta e a outra voa pela

janela...

ABELARDO II — A família é o ideal do homem! A propriedade também. E Dona Heloísa é um anjo!

ABELARDO I — Você sabe que não há outro gênero no mercado. Eu não ia me casar com a irmã mais moça que chamam por aí de garota da crise e de João dos Divãs. Nem com o irmão menor que todo mundo conhece por Totó Fruta-do-Conde!

ABELARDO II — Um degenerado...

ABELARDO I — Coisas que se compreendem e revelam numa velha família! Heloísa, apesar dos vícios que lhe apontam... 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. Apesar disso, ela ainda é a flor mais decente dessa velha árvore bandeirante. Uma das famílias fundamentais do Império.

ABELARDO II — O velho está de tanga. Entregou tudo aos credores.

ABELARDO I — Que importa? Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso! O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias?

ABELARDO II — E o resto da população?

ABELARDO I — O resto é prole. 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.

ABELARDO II — Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração.

ABELARDO I — Bem. Veja o *bordereau*... O Banco devolveu muita

ABELARDO II — Xu! Um colosso! Estamos no vinagre, Seu Abelardo! ABELARDO I — Vamos...

ABELARDO II (*Lendo.*) — Cinco contos setecentos e setenta. Dr. Carlos Magalhães de Moraes Benevides Fonseca. Chapa única... Reforma-se? Não paga juros há dois meses.

ABELARDO I — Reforma-se.

ABELARDO II — Antunes & Lapa... três contos... já protestei. Mangioni...

Luiz. O Bicheiro... Dr. João Carlos de Menezes Rocha... dois contos...

ABELARDO I — Pro protesto.

ABELARDO II — Barão de Gama Lima, quinhentos mil-réis...

ABELARDO I — Pro protesto!

ABELARDO II — Moura Melo... setecentos mil-réis. ABELARDO I — Pro protesto.

ABELARDO II — Abraão Calimério... dez contos. ABELARDO I — Pro protesto!

ABELARDO II — Carlos Peres... Esta já foi pro pau ontem... ABELARDO I — Ele não pediu reforma?

ABELARDO II — Não.

ABELARDO I — E por quê?

ABELARDO II — Tomou dois copos de limonada com iodo. Está aqui no jornal. (*Procura.*) Diz que está em estado de coma, na Santa Casa...

ABELARDO I — Mande o Benvindo fazer a penhora. Depressa. Antes que ele morra e a venda feche...

ABELARDO II — Está certo. Esta é... daquele funcionário público, o Pires Limpo... Ele está limpo e de pires! Mandou a filha aqui.

ABELARDO I — Bonita?

ABELARDO II — Pancadão! Dezoito anos... Cada dente deste tamanho. ABELARDO I — Mandou a filha? O mês passado veio a mulher.

ABELARDO II — Eu vi. Jeitosa... Mas muito faladeira. Queria saber onde é que o senhor morava, falou na compra da ilha no Rio, onde o senhor vai se casar. Que ia levar de avião uma porção de gente de São Paulo.

ABELARDO I (Batendo o pé numa grande caixa de papelão.) — Que é isto aqui? ABELARDO II — Fôrmas de chapéu. (Mostra o castiçal de latão.) A penhora de M^{me} Lanale. Só tinha isso e aquele candelabro. Quase que não dá para pagar os tiras que ajudaram.

ABELARDO I — E os móveis...

ABELARDO II — Ficaram despedaçados na rua. Eram duas peças velhas, de ferro. Foi um escândalo. O estado-maior teve que agir duro. O povo queria se opor. Juntou gente...

ABELARDO I — Que estado-maior? ABELARDO II — Os oficiais de justiça... ABELARDO I — Mas o exemplo ficou! ABELARDO II — E frutificará.

ABELARDO I — A rua inteira sabe que penhorei 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 — Manhosa...

ABELARDO II — Só se pode prosperar à custa de muita desgraça. Mas de muita mesmo...

ABELARDO I — Se não for assim como garantirei os meus depositantes. Se não tiro do outro lado? Ofereço juros que os bancos não pagam. Os juros que só alguns pagavam nos bons tempos. 4 e até 5 por cento ao ano!

ABELARDO II — Também o dinheiro corre para aqui!... Lá embaixo a seção bancária está assim!

ABELARDO I — Ofereço boas garantias. E também exijo boas garantias, quando empresto...

ABELARDO II — A 5 e 10 por cento ao mês... Por filantropia! (*O telefone.*) E seu irmão.

ABELARDO I — Meu advogado.

ABELARDO II (*No fone.*) — Sim senhor. Está. (*Para Abelardo.*) Diz que entrou no Fórum com três executivos. Está chamando o senhor...

ABELARDO I (*Ao fone.*) — Como? Sou eu... Abelardo. O Teodoro? Quer se prevalecer da lei de usura! Grande besta! E pede reforma! Linche esse camarada. Ponha flite nele e acenda um fósforo! (*Bate o fone.*) Pro pau com esse bandido! Lei contra a usura! Miseráveis! Bolchevistas! Por isso é que o país se arruína. E há um miserável que quer se aproveitar dessa iniquidade.

ABELARDO II — Leis sociais...

ABELARDO I — Súcia de desonestos. Intervir nos juros. Cercar o sagrado direito de emprestar o meu dinheiro à taxa que eu quiser! E que todos aceitam. Mais! Que vêm implorar aqui! Sou eu que vou buscá-los para assinar papagaios? Ou são eles que todos os dias encham a minha sala de espera? Abra a jaula!

Abelardo II obedece de chicote em punho. A porta de ferro corre pesadamente.

MAIS CLIENTES.

Os clientes aparecem atropeladamente nas grades. É uma coleção de crise, variada, expectante. Homens e mulheres mantêm-se quietos ante o enorme chicote de Abelardo II.

ABELARDO I — Rua! Nem mais um negócio! Vou fechar esta bagunça!

VOZES (*Da jaula.*) — Pelo amor de Deus! Por caridade! Eu não posso pagar o aluguel! Reforme! Vou à falência!

ABELARDO I — Rua! Ninguém mais pode trabalhar num país destes! Com leis monstruosas!

AS VOZES — Eu tenho que fechar a fábrica! Não poderei pagar os duzentos operários que ficarão sem pão! Tenha piedade! Inclua os juros no capital! Damos excelentes garantias!

ABELARDO I (*A Abelardo II.*) — Feche esta porta! Não atendo ninguém!

Abelardo II faz estalar o chicote de domador.

AS VOZES — Bleafaremos o governo! Me salve! Me salve!
ABELARDO I — Rua! Canalhas! Lá fora sei como vocês me tratam!

Abelardo II fá-los recuar das grades, brandindo o chicote e ameaçando com o revólver.

UMA VOZ DE MULHER — Ai Jesus! Não temos o que comer! Eu não saio daqui! Espero até à noite! Estou arruinada!

AS VOZES IRRITADAS (*Abelardo II procura fechar a porta de ferro.*) —
Canalha!

Sujo! Tirou o nosso sangue! Ladrão! Não saímos daqui!

UM ITALIANO — Pamarona! Momanjo isto capitalista! UMA
FRANCESA — Sale cochon! Si c'est possible! Con! UM RUSSO BRANCO — Svoloch!

UM TURCO — Joge paga bateca! Non izacuca Joge... AS VOZES
(*Em coro.*) — Assassino!

ABELARDO I — Feche! Atire!

Abelardo II dá um tiro para o ar. Os clientes recuam gritando. Ele corre a porta de ferro ruidosamente.

AS VOZES (*Abafadas.*) — Cão! Rei da Vela! Pão-duro!

UMA VOZ DE MULHER (*Gritando do outro lado da porta.*) — Meu marido bebeu estricnina!

OUTRA — Minha mãe tomou lisol! OUTRA — Meu pai se jogou do Viaduto!

ABELARDO I — Lisol! Estricnina! Viaduto! É do que vocês precisam, canalhas!

MENOS O CLIENTE.

Telefone.

ABELARDO II (*Atendendo.*) — Alô! É o padre! Aquele da entrevista! Está, reverendo! Vem já...

ABELARDO I — Mas você marcou? ABELARDO II — Não marquei nada.

ABELARDO I (*Toma o fone.*) — Bom dia, reverendo! Sou eu mesmo. Abelardo... Ah! Com muitíssima honra... Esperarei vossa reverendíssima. Pode ser às quatro horas? Então... sem dúvida... Beijo-lhe as mãos! Sempre às suas ordens. (*Depõe o fone.*) Este padre é engraçado... Não me larga... Eu não sou eleitor... Ele não quer dinheiro...

ABELARDO II — Quer a sua alma...

ABELARDO I — Evidentemente é um caso raro. Um homem preocupa-se comigo sem ser logo à vista... Quanto?

ABELARDO II — Ele prefere tratar desde já do seu testamento.
ABELARDO I — Inútil. Eu morro ateu e casado.

ABELARDO II — É isso mesmo que ele quer. A viúva cuidará bastante de sua alma que terá ido... para o purgatório...

ABELARDO I — Diga-me uma coisa, Seu Abelardo, você é socialista? ABELARDO II — Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.

ABELARDO I — E o que é que você quer? ABELARDO II — Sucedê-lo nessa mesa.

ABELARDO I — Pelo que vejo o socialismo nos países arrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade...

ABELARDO II — De fato... Estamos num país semicolonial... ABELARDO I — Onde a gente pode ter idéias, mas não é de ferro. ABELARDO II — Sim. Sem quebrar a tradição.

ABELARDO I — Se for preciso, o padre leva a sua alma também... Está certo... Vamos examinar aquelas propostas. (*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 o 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, Sion, São Bento.

ABELARDO I — Bem. Tome nota. Emprestamos enquanto os pequenos

estudarem. Quando as filhas começarem o serviço militar nas *garçonnières*, 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.

ABELARDO II — E a mulher dirá que foram os operários que os arruinaram.

ABELARDO I — E foram de rato. Eu conto como fator essencial dessas coisas as exigências atuais do operariado. O salário mínimo. As férias. Que diabo. As tais leis sociais não hão de ser só contra o capital...

ABELARDO II — Não são não. Descanse. Eu entendo de socialismo. Olhe. A lei de férias só deu um resultado. Não há mais salário de semana ou de mês. É por dia de trabalho, ou por contrato. Somando bem, os domingos, feriados e dias de doença eram mais que as férias de hoje.

ABELARDO I — Bem. Guarde esta ficha nos Firms. Feche o negócio. A mesma taxa. O sistema da casa. Chame a Secretária nº 3. Quero ditar uma carta.

Abelardo II sai.

ABELARDO I E SECRETÁRIA Nº 3.

A SECRETARIA (É uma moça, longa, de óculos e tranças enormes e loiras. Veste-se pudicamente. Traz lápis e block-notes na mão.) — É para bater à máquina, Seu Abelardo?

ABELARDO I — Não. Para estenografar. Nem isso. A senhora sabe redigir. Melhor do que eu. Faça uma carta. Sente-se aí. (*Sentam-se perto um do*

outro.) Dona Aída... Aída loira... Aída de Wagner. Como é? Não precisa de um Radamés?

A SECRETARIA — Preciso que o senhor melhore o meu ordenado. O custo da vida aumentou no Brasil de 30%.

ABELARDO I — Tenho todo interesse pelo custo de sua vida... Mas a senhora sabe... As vidas hoje estão difíceis para todos... Não é mais como antigamente... Que tranças!... Eu acabo me enforcando nessas tranças!... Deixa? *(Procura tocar-lhe os cabelos.)*

A SECRETÁRIA — Tenha modos, Seu Abelardo! ABELARDO I — Deixa? Malvada!

A SECRETÁRIA — Nunca. Eu sou romântica. Não vendo o meu amor! ABELARDO I — Vamos fazer um piquenique... *(Aponta o divã sob a Gioconda.)*... debaixo daquela mangueira?

A SECRETÁRIA — Eu sou noiva. ABELARDO I — Eu também.

A SECRETÁRIA — Mas eu sou fiel...

ABELARDO I — Bem! Depois não venha fazer vales aqui, hein! Eu também sei ser fiel ao sistema da casa. Vá lá. Redija! Não. Tome nota. Olhe. É uma cana confidencial. A um tal Cristiano de Bensaúde. Industrial no Rio. Metido a escritor. Redija sem erros de português. O homem foi crítico literário e avançado, quando era pronto... Ele me escreveu propondo frente única contra os operários. Responda em tese *(A secretária toma nota.)*, insinue que é melhor ele ser um puro policial. Manter vigilância rigorosa nas fábricas. Evitar a propaganda comunista. Denunciar e perseguir os agitadores. Prender. Esse negócio de escrever livros de sociologia com anjos é contraproducente. Ninguém mais crê. Fica ridículo para nós, industriais avançados. Diante dos americanos e dos ingleses. Olhe, diga isto. Que a burguesia morre sem Deus. Recusa a extrema-união. Cite o exemplo do próprio Vaticano. Coisas concretas. A

adesão política da igreja contra um bilhão e setecentos milhões de liras, o ensino religioso e a lei contra o divórcio. Toma lá, dá cá. Não vê que um alpinista como Pio XI põe anjos em negócios. Vá redigir e traga logo. Para seguir hoje... Ver se esse homem deixa de atrapalhar. Um sujeito feudal. Vítima do seu próprio sistema. Paga um salário medieval, 20\$000 por quinzena.

A SECRETÁRIA (Voltando-se da porta.) — Ga-ra-nhão! (Sai esbarrando em Heloísa de Lesbos que, vestida de homem, entra como a manhã lá de fora.)

MENOS SECRETÁRIA, MAIS HELOÍSA.

ABELARDO I (*Rindo.*) — Você! Meu amor! Na hora do expediente!
HELOÍSA — O nosso casamento é um negócio...

ABELARDO I — Por isso vieste de Marlene?

HELOÍSA — Mas não há de ser um negócio como esses que você faz com esse bando de desesperados que saiu daí vociferando... Estão ainda muitos lá embaixo. Há mulheres idosas, moças, turcos, italianos, russos de prestação, uma fauna de hospício...

ABELARDO I — Ingratos! Matei-lhes a fome! Dei-lhes ilusões!
HELOÍSA — E agora os trata assim!

ABELARDO I — Para te dar uma ilha. Uma ilha para você só!

MAIS ABELARDO II.

ABELARDO II (*Entrando.*) — Há um aí que não quer sair. Está resistindo. É cliente novo.

ABELARDO I — Quem é?

ABELARDO II — Um intelectual. Diz que não sai sem vê-lo. Quer fazer a sua biografia, ilustrada. Com fotografias. Diz que dará um bom livro.

Grosso!

ABELARDO I — Mande entrar. Quero vê-lo.

MAIS O INTELECTUAL PINOTE.

PINOTE (Entra de chapéu de poeta na mão. Uma gravata lírica. Sorrindo. Mesuras.

Traz uma faca enorme de madeira como bengala.) — Bom dia, mestre.

HELOÍSA (Dá um grito lancinante.) — Aí! A faca!

ABELARDO I — Desarme esse homem! Ora essa! (*Abelardo II atira-se sobre o Intelectual e arranca-lhe a faca simbólica.*) Deixar entrar gente com armas aqui!

PINOTE (*Escusando-se humildemente.*) — É inofensiva... de pau!

ABELARDO I — Confesse que o senhor planejou um atentado! Confesse!

PINOTE — Absolutamente! Por quem o senhor está me tomando? É uma faca profissional, inofensiva, não mata...

ABELARDO II (*Examinando.*) — Está cheia de sangue... sangue coagulado... PINOTE — Umas facadinhas... para comer... (*A um gesto de Abelardo I, senta-se.*

Abelardo II permanece ao fundo, segurando com as duas mãos a faca em horizontal, como um servo antigo.) A crise é que obriga... Mas não sou nenhum *gangster*, não. Eu sou biógrafo. Vivo da minha pena. Não tenho mais idade para cultivar o romance, a poesia... O teatro nacional virou teatro de tese. E eu confesso a minha ignorância, não entendo de política. Nem quero entender...

ABELARDO I — É um revoltado?

PINOTE — Absolutamente não! Fui no colégio. Hoje sou quase um conservador! O que me falta é convicção.

ABELARDO I — Tem veleidades sociais... quero dizer, bolchevistas?...

PINOTE — Não senhor! Olhe, tenho até nojo de gente baixa... gente de trabalho... não vai comigo!

ABELARDO I — Muito bem!

PINOTE — Gente que cheira mal...

HELOÍSA — Ninguém dá sabão a eles para se lavarem. ABELARDO II — Nem pão, quanto mais sabonete...

ABELARDO I (*Tranquilizando Pinote que se voltou.*) — Não se incomode. Ele é socialista. Mas moderado, de faca também. (*Sorriso dos dois.*) Mas afinal, qual é o gênero literário que cultiva, meu amigo?

PINOTE — Os grandes homens! Pretendo fazer como Ludwig. Escrever as grandes vidas! Não há mais nobre missão sobre o planeta! Os heróis da época.

ABELARDO I — Pode ser também extremamente perigoso. Se nas suas biografias exaltar heróis populares e inimigos da sociedade. Imagine se o senhor escreve sobre a revolta dos marinheiros pondo em relevo o João Cândido... ou algum comunista morto num comício!

PINOTE — Não há perigo. A polícia me perseguiria. ABELARDO I — É então um intelectual policiado...

PINOTE — Faço questão de manter uma atitude moderada e distinta! ABELARDO I — Já publicou alguma coisa?

PINOTE — Já. Um livrinho! A vida de Estácio de Sá. Não saiu muito bem.

Mas estou fazendo outro... Vai sair melhor...

ABELARDO I — A vida de Carlos Magno?...

PINOTE — Não. De Pascoal Carlos Magno. Uma coisa inofensiva...

HELOÍSA — Então os seus livros podem ser lidos por moças...

PINOTE — Decerto! Eu quero ser um Delly social! Entenderam?

ABELARDO I — Perfeitamente! Uma literatura bestificante. Iludindo as coitadinhas sobre a vida. Transferindo as soluções da existência para as soluções “no livro” ou “no teatro”. Freud...

PINOTE — Oh! Freud é subversivo...

ABELARDO I — Um bocadinho. Mas olhe que, se não fosse ele, nós estávamos muito mais desmascarados. Ele ignora a luta de classes! Ou

finge ignorar. É uma grande coisa!

HELOÍSA — Distraí muito, quando a gente é emancipada. (*Tira um cigarro e fuma.*)

PINOTE — Eu prefiro as vidas!

ABELARDO I — Não pratica a literatura de ficção?... PINOTE — No Brasil isso não dá nada!

ABELARDO I — Sim, a de fricção é que rende. É preciso ser assim, meu amigo. Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não têm talento. Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. É a vossa função social!

HELOÍSA — Faz versos?

PINOTE — Sendo preciso... Quadrinhas... Acrósticos... Sonetos... Reclames. HELOÍSA — Futuristas?

PINOTE — Não senhora! Eu já fui futurista. Cheguei a acreditar na independência... Mas foi uma tragédia! Começaram a me tratar de maluco. A me olhar de esguelha. A não me receber mais. As crianças choravam em casa. Tenho três filhos. No jornal também não pagavam, devido à crise. Precisei viver de bicos. Ah! Reneguei tudo. Arranjei aquele instrumento (*Mostra a faca.*) e fiquei passadista.

ABELARDO I — Mas qual é a sua cor política nestes agitados dias de debate social?

PINOTE — Eu tenho uma posição intermediária, neutra... Não me meto.

ABELARDO I — Neutra! É incompreensível! É inadmissível! Ninguém é neutro no mundo atual. Ou se serve os de baixo...

PINOTE — Mas com que roupa?

ABELARDO I — Sirva então francamente os de cima. Mas não é só com biografias neutras... Precisamos de lacaios...

PINOTE — É! Mas dizem por aí que a Revolução Social está próxima. Em todo o mundo. Se a coisa virar?

ABELARDO I — Será fuzilado com todas as honras. É preferível morrer como inimigo do que como adesista.

PINOTE — E a minha família... As três crianças?

ABELARDO I (*Levanta-se furioso.*) — Saia já daqui! Vilão! Oportunista! Não leva nem dez mil-réis, creia! A minha classe precisa de lacaios. A burguesia exige definições! Lacaios, sim! Que usem fardamento. Rua!

Abelardo II entrega a faca ao Intelectual que sai penosamente. Retira-se depois.

MENOS O INTELECTUAL PINOTE E ABELARDO II.

HELOÍSA — Coitado!

ABELARDO I — Voltará! De camisa amarela, azul ou verde. E de alabarda. E ficará montando guarda à minha porta! E me defenderá com a própria vida, da maré vermelha que ameaça subir, tomar conta do mundo! O intelectual deve ser tratado assim. 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! E teremos louvores, palmas e garantias. Eles defenderão as minhas posições e a tua ilha, meu amor!

HELOÍSA — Ora uma ilha brasileira!... Estou quase não querendo.

ABELARDO I — Um cais... Onde você atracou... Depois de tocar em muitas terras... ver muitas paisagens...

HELOÍSA — O meu porto seguro...

ABELARDO I — Um porto saneado... Com armazéns... guindastes... E uma multidão de trabalhadores para nos dar a nota...

HELOÍSA — Em troca da minha liberdade. Chegamos ao casamento... Que

você no começo dizia ser a mais imoral das instituições humanas.

ABELARDO I — E a mais útil a nossa classe... A que defende a herança...

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

ABELARDO I — Conheço uma só coisa, a realidade. E por isso sub-jugo você que é sonho puro...

HELOÍSA (*Mostrando a Gioconda.*) — Por que você tem esse quadro aí...

ABELARDO I — A Gioconda... Um naco de beleza. O primeiro sorriso burguês...

HELOÍSA — Você é realista. E por isso enriqueceu magicamente. Enquanto os meus, lavradores de cem anos, empobreceram em dois...

ABELARDO I — Trabalharam e fizeram trabalhar para mim milhares de seres durante noventa e oito... (*Silêncio absorto.*)

HELOÍSA — Dizem tanta coisa dê você, Abelardo...

ABELARDO I — Já sei... Os degraus do crime... que desci corajosamente. Sob o silêncio comprado dos jornais e a cegueira da justiça de minha classe! Os espectros do passado... Os homens que traí e assassinei. As mulheres que deixei. Os suicidados... O contrabando e a pilhagem... Todo o arsenal do teatro moralista dos nossos avós. Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público... A chave milagrosa da fortuna, uma chave yale... Jogo com ela!

HELOÍSA — O pânico...

ABELARDO I — Por que não? O pânico do café. Com dinheiro inglês

comprei café na porta das fazendas desesperadas. De posse de segredos governamentais, joguei duro e certo no café-papel! Amontoei ruínas de um lado e ouro do outro! Mas há o trabalho construtivo, a indústria... Calculei ante a regressão parcial que a crise provocou... Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela... sob o signo do capital americano.

HELOÍSA — Ficaste o Rei da Vela.

ABELARDO I — Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras velhas... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa... As empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão providente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (*Indica o mostruário.*) Para o Mês de Maria das cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional!

HELOÍSA (*Sonhando.*) — Meu pai era o Coronel Belarmino que tinha sete fazendas, aquela casa suntuosa de Higienópolis... ações, automóveis... Duas filhas viciadas, dois filhos tarados... Ficou morando na nossa casinha da Penha e indo à missa pedir a Deus a solução que os governos não deram...

ABELARDO I — Que não deram aos que não podem viver sem empréstimos.

HELOÍSA — Meus pais... meus tios... meus primos...

ABELARDO I — Os velhos senhores da terra que tinham que dar lugar aos

novos senhores da terra!

HELOÍSA — No entanto, todos dizem que acabou a época dos senhores e dos latifúndios...

ABELARDO I — Você sabe que o meu caso prova o contrário. Ainda não tenho o número de fazendas que seu pai tinha, mas já possuo uma área cultivada maior que a que ele teve no apogeu.

HELOÍSA — Há dez anos... A saca de café a duzentos mil-réis!

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

HELOÍSA — Formidável trabalho o seu!

ABELARDO I — Não faça ironia com a sua própria felicidade! Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto. Com a enxada nas mãos calosas e sujas. Mas eu tenho tanta culpa disso como o papa-níqueis bem colocado que se enche diariamente de moedas. É assim a sociedade em que vivemos. O régimen capitalista que Deus guarde...

HELOÍSA — E você não teme nada?

ABELARDO I — 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!

HELOÍSA — Eu li num jornal que devemos só à Inglaterra trezentos milhões de libras, mas só chegaram até aqui trinta milhões...

ABELARDO I — É provável! Mas compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto a Cingapura, de Manaus à Libéria? Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaio, se quiserem! Mas não me queixo. É por isso que possuo uma lancha, uma ilha e você...

MAIS ABELARDO II.

ABELARDO II (*Entrando.*) — Perdão! Está aí o Americano!... (*Retira-se.*)

MENOS ABELARDO II.

ABELARDO I (*A Heloísa.*) — Chegou a sua vez de sair, meu bem!
HELOÍSA — Como?

ABELARDO I — Devo a esse homem... HELOÍSA — Adeus!

ABELARDO I — Podes passar por esta porta! Não faz mal que ele te veja sair... (*Gesto evasivo de Heloísa.*) Pelo contrário. Estás linda...

HELOÍSA — Sim, adeus!

ABELARDO I — Perguntará quem és... (*Heloísa sai. Só, no meio da cena, Abelardo curva-se até o chão diante da porta aberta.*) Faça o favor de entrar, Mister Jones! Come back!

TELA

2º ATO

Uma ilha tropical na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo em comunicação com a areia. Platibanda cor-de-aço com cactus verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos. Hermafroditas, menopausas.

Com o pano fechado, ouve-se um toque vivo de corneta. A cena conserva-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima.

Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa e o Americano. Saem pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, D. Poloca e João dos Divãs. Saem. Depois, o velho coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-lhe um par cheio de vida: D. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana e Abelardo I com calças cor-de-ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena.

ABELARDO I E D. CESARINA.

ABELARDO I — Pronto! Arribamos. (*Deposita-a na rede.*) É uma lancha que chega. Deve ser o seu filho, o Perdigoto. Na Europa é assim. Toca-se sempre corneta quando chega uma lancha! A bandeira americana é uma homenagem. Indica almirante a bordo! O Americano nosso hóspede...

D. CESARINA — Pois é. Eu disse para o Belarmino. Nunca na minha vida tomei um sorvete daqueles! Uma delícia! Só mesmo um futuro genro

distinto e rico como o senhor havia de me oferecer um sorvete daqueles. Como é que se chama?

ABELARDO I — É Banana Real!

D. CESARINA — O Totó é que se lambeu! Coitado! Está num desgosto... ABELARDO I — É verdade! O Totó está de asa partida! Mas endireita,

tomando Banana Real!

D. CESARINA — Também. Quebrar uma amizade de três anos. Eram como dois irmãos... Ele e o Godofredo viviam no mesmo quarto. Por essas e por outras é que eu não gosto de me iludir. Os seus galanteios...

ABELARDO I — Os meus galanteios são sinceros... senhora minha futura sogra... Quem manda se vestir assim, com esse maiô jararaca! Qual é o santo que resiste? Olhe, é sério, sério demais!

D. CESARINA — Quer me deixar mais zangada ainda... Mais triste do que ontem. Continua a proceder mal?

ABELARDO I — Mas D. Cesarina! Me acredite! Por favor!

D. CESARINA — Mentiroso!

ABELARDO I — Eu terei culpa por acaso de ser fraco? Culpa de sentir.

D. CESARINA — Não é isso... ABELARDO I — Mas que é então...

D. CESARINA — Tenho um pressentimento... O medo de não ser compreendida!

ABELARDO I — Mas que tem! Por que não sorri mais e exala esse perfume de rosas murchas? Banca um cemitério entre ciprestes!...

D. CESARINA — É para onde eu acabo indo por sua causa...

ABELARDO I — Dou a César o que é de César. Ou melhor, a Cesarina o que é de Cesarina...

D. CESARINA — O senhor está é fazendo fita! Me diga uma coisa só. Por que é que o senhor mente tanto, hein? E me atenta tanto!

ABELARDO I — Juro!

D. CESARINA — O senhor sabe que eu não posso beber *champagne*. Outra noite, quando dançamos aquele foxtrote, me pôs na chuva, depois começou com aquelas graças e aquela imoralidade. O senhor não sabe que Deus não quer que a gente diga as coisas que não sente? Que é pecado mortal cobiçar a mulher do próximo? Vai pro inferno...

ABELARDO I — Não. Eu já sei que vou pro purgatório...

D. CESARINA — A gente nunca deve dizer o que não sente. É horrível ser enganada!

ABELARDO I — E se fosse verdade! Se o meu coração se tivesse inflamado ao contágio do seu luminoso verão?

D. CESARINA — Ora, só eu sei a idade que tenho! ABELARDO I — Meu Vesúvio!

D. CESARINA (*Rindo e ameaçando.*) — Olhe, que eu ainda acendo...

MAIS TOTÓ.

TOTÓ FRUTA-DO-CONDE (Aparece à direita, com uma vara de pescar e um saco de bombons na mão, absorto e pesaroso.) — Eu sou uma fracassada!

D. CESARINA — Meu filhinho, venha cá. Benzinho do meu coração! TOTÓ — Não quero. (*Bale o pé.*) Não quero. Me deixe!

D. CESARINA — Mas venha aqui, Totó. Venha conversar com sua mãezinha! Há quanto tempo você não me beija?

TOTÓ — Não quero, não quero, não quero!

D. CESARINA — O que que você vai fazer?

TOTÓ — Não está vendo? Pescar nos penhascos. É o meu destino! ABELARDO I — Cuidado com essa praia! Tem cada bagre!

TOTÓ — Deus o ouça! (*Aproxima-se e faz festas.*) Meu futuro irmão. Que boas cores! Que idade o senhor tem, hein? Sabe qual é a luva da moda? Eu agora vou dar bombons aos bagres. É servido?

ABELARDO I — Eh! Obrigado, amigo! Não gosto desses peixes, não. Nem de bombons! Mas que família!

D. CESARINA — Me dê um beijinho, Totó!

TOTÓ (*Indo pela escada do fundo.*) — Não dou! Não dou! Não dou!

MENOS TOTÓ.

D. CESARINA — Ah! Coitado. Depois que ele brigou com o Godofredo está outro... Magro. Enfastiado...

ABELARDO I — Compreendo. Essas rupturas são dolorosas... (*Tomando o leque sobre a mesa.*) Mas que lindo leque...

D. CESARINA (*Silêncio. Retoma o leque. Cena muda.*) — Me dê o leque que guarda como um cofre as suas palavras ardentes... do baile...

ABELARDO I — Que guarda a mais terrível e secreta das confissões...

D. CESARINA — Me diga uma coisa, Seu Abelardo, o senhor não tem ciúmes?

ABELARDO I (*Surpreso.*) — Ora essa!

D. CESARINA — Aquele alemão!

ABELARDO I — Alemão? Americano. Americano e banqueiro!

D. CESARINA — Ele anda com uns brinquedos brutos com a Heloísa!

ABELARDO I — Ah! É boxe. Ela está aprendendo a jogar boxe. De vez em quando uns golpes de luta livre... Ele é campeão de tudo isso em New York, Wall Street!

D. CESARINA — Pois olhe, Seu Abelardo. Eu ficaria roída se alguém que eu amasse tivesse aquelas liberdades com um estranho.

ABELARDO I — Mas D. Cesarina! Eu me prezo de ser um homem da minha época! A senhora quer que eu perca tempo em ter ciúmes? (*Imita dramaticamente um casal em choque.*) Diga, Heloísa! Quem era aquele homem? — Eu fui lá só para dar um recado. — Baste lá! Confessas!

Entraste naquela casa, naquele antro! Traíste-me, perjura! — Ah! Meu amor, que desconfiança também, que injustiça! Um homem feio daquele! Eu fui lá só por causa do recado! — Maldita! Pum! Pum! (*Ri*) Oh! Oh! ah! É isso? Essa ridicularia que divertiu e ensangüentou gerações de idiotas. É isso... O ciúme!

D. CESARINA (*Levantando-se.*) — Pois se o senhor não tem vergonha. Seu Abelardo, eu tenho! Olhe este leque! Este leque ainda é capaz de fazer muito estrago! (*Deixa a rede.*)

ABELARDO I — Compreendo! E o leque de Lady Windermere!

D. CESARINA — Seu Abelardo, não me olhe assim! Eu sou ligada pelo mais doce dos sacramentos ao mais digno dos esposos. Não! Nunca! A vida de uma esposa tem que ser uma renúncia, um sacrifício, uma purificação! Por mais dolorosa...

MAIS D. POLOCA.

D. POLOCA (*Surgindo na escada.*) — Aí hein? Que lindo par...

D. CESARINA — Com licença. Eu vou fazer servir os rabigalos.

ABELARDO I — Rabigalos?

D. CESARINA — É a tradução de *cocktail*, feita pela Academia de Letras!

(*Sai.*)

MENOS D. CESARINA.

D. POLOCA (*Aproxima-se.*) — Dando em cima da sogra!

ABELARDO I — Que é isso, D. Poloca? Bancando a polícia especial?

D. POLOCA — Ouvi tudo!

ABELARDO I — Pois ouviu mal. Eu estava muito respeitosa-mente explicando à senhora minha futura mãe que somos de duas gerações

diferentes. Ela é uma personagem do gracioso Wilde. Eu sou um personagem de Freud!

D. POLOCA — Quê?

ABELARDO I — A senhora não conhece Freud? O último grande romancista da burguesia?

D. POLOCA — O senhor me empresta os romances dele? São inocentes? ABELARDO I — Oh! São. Não conhece *O Complexo de Édipo*? É o meu caso!

D. POLOCA — E eu Seu Abelardo? Sou personagem de quem? ABELARDO I — A senhora é colaboração, Castilho e Lamartine... Babo!

(*Cantarolando.*) Ai! Hein! Pensa que eu não sei?

D. POLOCA (*Indignada.*) — Pois o senhor é aquele cavalheiro dos Sinos de Corneville!

ABELARDO I — Acertou! Por que é que a senhora há de ser tão simpática quando estamos a sós. E tão infame na frente dos outros?

D. POLOCA — Mas como é que o senhor quer que eu proceda em sociedade?

ABELARDO I — Quero que proceda humanamente.

D. POLOCA — Desde quando que a humanidade é um pedaço de marmelada, Seu Abelardo? Eu defendo o meu ponto de vista de tradição e de família? Intransigentemente. Sou sua melhor amiga (*Carinhosa.*) em segredo. Mas não posso dar confiança em público a um novo-rico, a um arrivista, a um Rei da Vela!

ABELARDO I — E se eu a fizesse a Rainha do Castiçal?

D. POLOCA — Prefiro ser a neta da Baronesa de Pau-Ferro. A neta pobre e inválida que sempre viveu do pão dos irmãos e cujo resto de família foi salvo por um... intruso!

ABELARDO I — Por um intruso...

D. POLOCA — Que nos tira da ruína mas tem que conhecer as diferenças sociais que nos separam. Tenho sessenta e dois anos. Vi as poucas

famílias que restam do Império se degradarem com alianças menores. Como o meu mano que se casou com essa garça! Sei que é esse o destino da minha gente. Mas resisto é me opondo às relações fáceis e equívocas da sociedade moderna.

ABELARDO I — Me diga uma coisa, D. Poloca, se não fosse esse avacalhamento, permita-me a expressão... É de Flaubert!

D. POLOCA — Diga decadência. Soa melhor!

ABELARDO I — Bem! Se não fosse essa decadência. É realmente, é mais suave. Como é que vocês, permita a expressão, comiam...

D. POLOCA — Seu Abelardo, a gente não vive só de comida!

ABELARDO I — Está aí um pomo em que eu discordo profundamente de Vossa Majestade! Não podemos mais nos entender. A senhora vive de aragens... Eu de bifés.

D. POLOCA — O senhor é um burguês! Eu uma fidalga que teve a ventura de beijar as mãos de Sua Alteza a Princesa Isabel, ouviu?

ABELARDO I — Mas me diga uma coisa só, D. Polaquinha, perdão, D. Poloquinha. Em sua vida toda, tão cheia de nobreza, nunca amou um plebeu?...

D. POLOCA (*Graciosa.*) — Em segredo. Mas nunca em público como essa desfrutável que Deus me deu por cunhada!

MAIS HELOÍSA E JOANA.

HELOÍSA — Outro flerte! Ontem era a mamãe! Hoje tia Poloca. Quantos chifres você me põe por hora, Abelardo?

ABELARDO I — É em família. (*Sentam-se rindo.*) Não conta!

HELOÍSA — Contanto que você não me engane com o Totó!

JOÃO — O Totó é a minha diferença. Já está dando em cima do Americano!

Basta a gente inventar alguém, lá vem ele! — Eu sou uma fracassada!

ABELARDO I — Coitado! Não leva vantagem... Está de asa partida!

JOÃO — Da outra vez também, lá em São Paulo, ele tinha brigado com o Godofredo. Ficou doente de tristeza! E mesmo assim me tomou o Miguelão! Bandido!

ABELARDO I — Mas o Americano que eu saiba aprecia o tipo másculo de Heloísa. Mister Jones é lésbico!

JOÃO — O Americano gosta do chofer. Felizmente! Olha quem vem aí... O Coronel.

HELOÍSA — Papai!

JOÃO — Parece o Clark Gable!

D. POLOCA — Meu irmão está remojando com essas roupas de carnaval!

MAIS BELARMINO.

BELARMINO — Continuo sempre a apreciar a paisagem que se descortina desta ilha encantada. Uma verdadeira ilha paradisíaca. Aliás, o Rio de Janeiro talvez seja mesmo a mais bela cidade do mundo! Deve ser! Que baía. A mais bela baía do mundo! Nem Constantinopla, nem Nápoles, nem Lisboa!

ABELARDO I — De fato, Coronel.

BELARMINO — Lá em cima, o Corcovado com o Cristo de braços abertos. Consola-me ver o Rio de Janeiro aos pés da cruz! O Brasil é mesmo uma terra abençoada. Temos até um cardeal. Só nos falta um Banco Hipotecário!

ABELARDO I — Se bem que, na minha opinião, o Cristo devia estar um pouco mais perto de nós. Para controlar. Ouvir as nossas queixas. Assim ele fica muito longe... lá em cima...

HELOÍSA — Onde então Abelardo? JOÃO — Onde?

ABELARDO I — Num sítio pitoresco, cá embaixo. E próximo. Assim, no Saco de São Francisco...

BELARMINO — Muito bem pensado! No Saco de São Francisco. E junto a ele um Banco Hipotecário.

ABELARDO I — Para quê? Não temos mais nada que hipotecar... BELARMINO — É verdade que já estamos muito endividados... ABELARDO I — De tanga... Coronel. Como na época da descoberta...

BELARMINO — Mas me diga uma coisa, Seu Abelardo, porque é que não pagamos as nossas dívidas com café. Temos dívidas. E queimamos café. Parece haver aí um mistério! Não acha?

ABELARDO I — De fato, roeu futuro sogro! Café é ouro. Ouro-negro! Estamos devendo e queimando ouro! Vou perguntar a Mister Jones... Estamos no fim. Na caveira.

BELARMINO — Um Banco Hipotecário, meu futuro genro, resolveria a crise. Mas era preciso ser um banco fone...

ABELARDO I — Um banco americano... ou inglês...

BELARMINO — Perfeitamente. Depois que o Império soçobrou nas mãos inábeis dos ituanos, precisamos de capital estrangeiro. Empréstimos...

ABELARDO I — E emissões...

BELARMINO — Emissões também. Não sou contra as emissões, Senhor Abelardo! Mas sabe do que precisa o povo, de tranqüilidade para trabalhar. Evidentemente. Dêem-lhe tranqüilidade e um Banco Hipotecário e verão os resultados...

ABELARDO I — Os próprios bancos nacionais podiam se transformar... A carteira hipotecária de qualquer deles!

BELARMINO — Estão arruinados, meu amigo! Arruinados! Não agüentam os fregueses antigos. Os homens honrados não arranjam lá um níquel! Não fosse a sua nobreza invulgar, tirando-me dos apuros em que estava, com aquele empréstimo... feito com garantias puramente morais! (*Puxa*

um enorme lenço vermelho e enxuga os olhos e a barba.)

HELOÍSA — Ora Papai!

ABELARDO I — Por quem é, (*Consternação.*)

HELOÍSA — Papai...

BELARMINO — Minha filha, quando te casares, quero que rezes. E sejas a mãe dos pobres, a protetora dos desvalidos...

HELOÍSA — Prometo papai! Onde vai agora? BELARMINO — Andar, minha filha!

D. POLOCA — Andar, andar é a vida a bordo! Este verso é de D. Pedro II! ABELARDO I — É, é! Estamos a bordo.

BELARMINO (*Retirando-se declamatório.*) — Que fazem os homens novos?

Que fazem os homens novos!

MENOS BELARMINO.

D. POLOCA — Os homens novos são como o senhor... um ateu! um pedreiro livre, ouviu? E esse inglês... do chofer!

ABELARDO I — Que fim levou o Americano? JOÃO — Decerto caiu dentro do copo de uísque! ABELARDO I — Vou salvá-lo. Até já! (*Sai pela direita.*)

MENOS ABELARDO.

HELOÍSA — Tia Poloca está de bossa, hoje!

D. POLOCA — Eu não digo mais, porque vivo do pão alheio. Mas, no meu tempo, se escolhia. A gente não se casava com um aventureiro só porque é rico e foi aos Estados Unidos.

JOÃO — Por isso é que a senhora é virgem até hoje! HELOÍSA — Com sessenta e três anos!

JOÃO — Já fez sessenta e nove!

D. POLOCA — Menina! Eu chamo teu pai! Vai ver coisas inocentes, anda! Vai ver o pôr-do-sol! Vai folhear o álbum de fotografias da família que eu trouxe! Quem sabe se os retratos dos avós te dão um pouco de vergonha! Vai ver o Perdigoto que chegou todo de soldado. Magnífico!

JOÃO — Aquele fascista indecente!

D. POLOCA — É o único que presta na família! HELOÍSA — Não amola titia. Anda! Bestinha! JOÃO — Eu tenho culpa dela ser cabeçuda?

D. POLOCA — No meu tempo, as meninas eram recatadas. Iam às novenas. Rezavam o terço. Hoje é o diabo quem manda!

JOÃO — O diabo é o homem mais encantador do mundo. O Homem da Vela... de Heloísa.

HELOÍSA — O Rei da Vela. — Me dá um cigarro, tia. JOÃO — Não quero saber. A vela dele é que nos salvou.

D. POLOCA (*Fuma com Heloísa.*) — Eu não gosto desse homem não. Não teme Deus. É capaz de não querer casar no religioso... Mas o Perdigoto há de obrigá-lo. Este sim é um sobrinho que vale a pena! Me ensinou a tragar.

HELOÍSA — Casa! Ele está mudando. Me disse hoje que casa no religioso também. O cardeal virá à ilha... É uma honra! Um acontecimento!

D. POLOCA — Bem. Mas ele não tem família.

JOÃO — Nós temos demais. Eu não sei de nada, se não fosse ele... Depois que o Totó me tomou o Miguelão!

D. POLOCA — Aquele turco indecente!

JOÃO — Muito bom casamento. Palácio na Avenida Paulista! Barata! Nota!

D. POLOCA — Mas é um assassino!

HELOÍSA — É sim João! Matou o irmão com dezoito tacadas...

JOÃO — Mas foi absolvido pelo júri. Privação de sentidos.

HELOÍSA — E de inteligência...

JOÃO — Estado normal. Mas se o Totó não aparecesse ele caía. Ia me dar uma vida daqui! O Totó é um bandido! Me tomou o turco!

HELOÍSA — Esses anfíbios!

JOÃO — São uns miseráveis! Se não fosse o meu rei estava eu ainda gastando o meu francês de Sion nos apartamentos e nos hotéis. E rolando de barata, fazendo força contra as *midinettes*... Umas safadinhas... à-toa...

HELOÍSA — Encontrei a Mag na Avenida, num luxo. Quem diria? Aquela chapeleirinha da Rua da Boa Vista. Um vestido roxo-batata! Alucinante!

D. POLOCA — D. Etelvina escreveu?

HELOÍSA — Telegrafou. Vem com os convidados amanhã. Vem esfriar!

Aquela romântica. Enfim, Abelardo quer gente de raça...

D. POLOCA — As rainhas relações são sempre melhores que as suas...

JOÃO — Outra virgem! Essa é a tal que viaja com a radiografia dos intestinos, procurando celebridades médicas para, consultar!

HELOÍSA — É sim...

JOÃO (*Roendo a unha do polegar.*) — Mademoiselle Tubagem!

HELOÍSA — Dona Léa vem também amanhã... Madame La Barone de Machadô!

D. POLOCA — Aquela polaca aqui! Cinzas!

JOÃO — Polaca não, titia, po-lo-ne-sa! Muito distinta! O Décio foi vítima da própria ignorância em geografia. Casou com ela errado.

HELOÍSA — Como é isso João?

JOÃO — Nesse tempo, essas senhoras eram todas francesas. Ele casou-se, pensando que era uma francesa de Paris. Mas ela não conhecia nem Marselha!

HELOÍSA — A Migdal tem outros portos! Mas o essencial é que ela hoje é um pilar da sociedade. Uma filantropa. Vai à missa todo dia...

JOÃO — Tem chelpa! (*Começa a roer furiosamente a unha do polegar.*)

HELOÍSA — E da Convenção Eleitoral Feminina... Capaz de ser eleita deputada pelo partido católico...

D. POLOCA — João, não me irrites com essa unha. (*Pega-lhe no braço.*)

JOÃO — Deixa! Ui!

MAIS ABELARDO E O AMERICANO.

ABELARDO I — Que luta romana é essa?

JOÃO (*Debatendo-se.*) — É essa cabeçuda dessa titia, que não quer deixar eu ter nem um vício...

D. POLOCA — Cala a boca! No meu tempo, as meninas só falavam depois dos dezoito anos!

JOÃO — Uma ova. Eu sou o João dos Divãs. Não é Mister John? John and John! Marca nova de uísque.

O BANQUEIRO — Yes, darling! Glorious day!

ABELARDO I — Mas você gosta mesmo de roer unha?

JOÃO (*Pulando, deslumbrada.*) Uhm! Uma maravilha! (*Continua a roer.*)

D. POLOCA — Ele chega a deixar crescer a unha, para depois passar horas roendo...

ABELARDO I — Eu conheço uma que começou assim e acabou mastigando um balaústre!

JOÃO (*Histérica.*) — Deve ser divino! Ter gosto de unha! Vou experimentar!

HELOÍSA (*Festejando o braço do Banqueiro.*) — Então, Jones, como vão os negócios de Abelardo?

O BANQUEIRO — Finanças domina mundo. Abelardo, tem cheiro... Vai dar salto...

ABELARDO I — No abismo...

HELOÍSA — Dos meus braços! Diga uma coisa, Jones, por que é que o Brasil não paga as dívidas com o café que está queimando?

O AMERICANO — No Brasil precisa aviões... Metralhadoras... Muitos... HELOÍSA — Mas para quê?

O AMERICANO — Trocar por café... Oh! *Good business! Shut up!*
ABELARDO I — É verdade! A guerra! Precisamos nos armar para a guerra...
HELOÍSA — Mas contra quem?

ABELARDO I — Contra qualquer pessoa! Qualquer guerra. Externa ou interna. É preciso dar emprego aos desocupados. Distrair o povo. E trocar café pelos armamentos que estão sobrando lá fora. As sobras da corrida armamentista. Você não vê logo? Ou então contra a Rússia! A Rússia está aporrinhando o mundo!

JOÃO (Liga o rádio. Uma valsa de Strauss amaria o ambiente.) — Papagai! Toda vida Strauss! Ora! (Vai ligar a outra estação. O rádio guincha. Abelardo intervém.)

ABELARDO I — Não. Deixe Strauss! É o adultério! A voz mais pura do adultério... Escutem! (*Liga o rádio.*)

HELOÍSA — A grande guerra acabou com esses refúgios... JOÃO — Prefiro um foxe...

O BANQUEIRO — Uma fox danz. Vamos Valz é triste!

JOÃO — Alô Jones! (Muda a estação e ao som de um foxe sai grudada no banqueiro.)

Até à volta. Vou ver o pico do Itatiaia.

O AMERICANO (*Rindo.*) — Everest! Everest!

MENOS O AMERICANO E JOÃO.

D. POLOCA (*Escandalizada.*) Menina à-toa! Garota da crise! (*Silêncio.*) Vou me vestir para o banho de mar. Me refrescar desses calores! Heloísa, você vem... (*Sai.*)

HELOÍSA — Vou já, titia...

MENOS D. POLOCA.

Ouvem-se gritos ao fundo. Totó Fruta-do-Conde aparece na escada. Não traz nada nas mãos.

MAIS TOTÓ.

ABELARDO I — Que foi?

HELOÍSA — Totó... Que aconteceu?

TOTÓ — Um peixe enorme. Me tirou o anzol, os bombons. Levou tudo...

Deve ter sido um tubarão.

ABELARDO I — Não. Decerto foi um peixe-espada. Como você ficou emocionado! Que palpitações...

TOTÓ — Decerto!

ABELARDO I — Pensei que você já estivesse habituado com essas pescarias...

HELOÍSA — Espera. Venho já. *(Sai pela esquerda.)* Vou me vestir.

MENOS HELOÍSA.

TOTÓ *(Atira-se a uma cadeira.)* — Eu pesco incessantemente há três dias. Por desgostos, Seu Abelardo!

ABELARDO I — Asa quebrada...

TOTÓ — Veja só! O Godofredo! Me misturar!

ABELARDO I — Isso é da vida, você se confortará, esquecerá!

TOTÓ — Nunca! Não posso esquecer.

ABELARDO I — Ora, o tempo é o grande remédio...

TOTÓ — Inútil. Foi um caso muito sério. Depois de tamanha dedicação minha! Três anos! Foi muito sério!

ABELARDO I — Assaz sério! Mas tudo passa. *Tout passe, tout casse...*

TOTÓ — Se não fosse aquele detalhe! Imagine, eu disse ao Godofredo: Você pode me trair com qualquer mulher. Qualquer, heim? Mas com aquela não admito! E foi justamente com ela! Tenho provas!

ABELARDO I — Bem. Mas a natureza está cheia de imperativos...

TOTÓ — E onde fica a educação, Seu Abelardo? Onde ficam as convenções, os preconceitos sociais, as diferenças de origem e de classe... Tudo isso que torna o mundo delicioso. (*Geme.*) Me trair com uma mulher do Manguê!

ABELARDO I — Do Manguê?

TOTÓ — Do Manguê, sim. Foi um cataclisma. Sou uma fracassada! (*Levanta-se.*) Os peixes me assaltam, o mar me enerva, a paisagem me amorfina. Vou para o meu quarto... sim? (*Sai.*)

MENOS TOTÓ.

ABELARDO I — Vai... Ofélia... Entra para um convento! (*Fecha o rádio.*) Agora é o outro que chegou na lancha. O pau-d'água. Vem buscar dinheiro. Mais dinheiro! Passei a vida arrancando osso, pele e sangue de meio mundo para ser explorado agora... por um fascista... colonial!

ABELARDO E PERDIGOTO.

Perdigoto entra, choca as botas e faz uma saldação militar cabalística. Abelardo senta-se sem responder.

PERDIGOTO — Glória! ABELARDO I — Que quer comigo?
PERDIGOTO (*Sentando-se a cavalo numa cadeira. Tira um cigarro. Oferece. Fuma.*)

— Propor-lhe um negócio...

ABELARDO I — Mais um? Não conhece outro endereço?
PERDIGOTO — É uma transação que o interessa...

Silêncio.

ABELARDO I — O senhor é um crápula! PERDIGOTO — Quem é o senhor para me dizer isso?

ABELARDO I — Um homem que matou a fome da sua família! Antes mesmo de entrar nela!

PERDIGOTO — Cão!

ABELARDO I — Insulta-me?

PERDIGOTO — Estou habituado a isso! Na fazenda ainda uso o chicote...

ABELARDO I — Mas não comigo, sabe? Insulta e maltrata os que trabalham... Os que lhe deram as belas roupas com que perde rios de dinheiro na Hípica e no Automóvel Clube... Felizmente isso acabou, meu amigo...

PERDIGOTO (*Cínico.*) — Não jogo mais!

ABELARDO I — Porque não tem dinheiro. Agora bebe. Sei que a fazenda se desorganizou durante uma semana toda! Porque o senhor que a administra em nome de seu pai foi tomar pifões de 24 horas com o administrador na Casa Grande. Foi retirado semivivo de uma forma de vômito. Sabe, um dia os colonos hão de levantar-lhe uma estátua de vômito, depois de tê-lo enforcado...

PERDIGOTO (*Calmo.*) — Irão depois às cidades e à capital... levantar estátuas idênticas aos usurários.

ABELARDO I — Miserável! PERDIGOTO — Ladrão!

ABELARDO I — Diga o que quer!

Silêncio.

PERDIGOTO — Tenho notado lá e em algumas propriedades vizinhas um descontentamento crescente entre os colonos. Eles estão ficando incontentáveis.

ABELARDO I — Naturalmente... Sempre foram incontentáveis...

PERDIGOTO — Estão ficando insolentes, até desaforados. Ora, só há um remédio. É preciso castigar e meter medo. Eu tenho velhos amigos, quase todos desocupados... Gente disposta... Que sabe brigar...

ABELARDO I — Já sei! A escória notâmbula de São Paulo, os deporta de bar, os faróis de clube de jogo, os gigolôs de lupanar...

PERDIGOTO — Todos pertencentes a excelentes famílias...

ABELARDO I — Como você!

PERDIGOTO — Tenho um projeto. Dar-lhes ocupação. Aproveitá-los. ABELARDO I — Que ocupação pode ter essa ralé?

PERDIGOTO — Uma camisa de cor basta! Armas, munições e...

ABELARDO I — Dinheiro!

PERDIGOTO — Fora de brincadeira. A situação obriga a isso. Organizemos uma milícia patriótica. Que acha? Nos instalaremos provisoriamente na Casa central. Combinaremos com os outros fazendeiros. Arrolaremos gente, a capangada está sempre pronta... Será o nosso quartel-general. E se a colônia der um pio...

ABELARDO I — Será o massacre... Processos conhecidos!

PERDIGOTO — Claro. Os corvos engordarão! E a paz voltará de novo sobre a fazenda antiga!

ABELARDO I (*Depois de um silêncio.*) — Quanto quer? PERDIGOTO — Dez contos!

ABELARDO I — Sei que vai jogar esse dinheiro. Tentar uma última parada. Parasita! (*Reflete.*) Mas sua idéia não é má. Não deve ser sua. Aliás é uma

cópia do que está se fazendo nos países capitalistas em desespero! (*Prepara um cheque.*) Pronto! Se dentro de uma semana não estiver organizada a milícia, ponho-o na cadeia!

PERDIGOTO — Por ter sido seu amigo?

ABELARDO I — Não, porque falsificou minha assinatura numa letra de treze contos que foi descontada por Pereira & Irmão. Desmoralizando-me com essa quantia ridícula! Mas já tomei providências.

PERDIGOTO — Sabia isso também?

ABELARDO I — Quer que lhe dê mais detalhes de sua vida?

PERDIGOTO (*Fazendo alusão ao cheque que mostra ao sair.*) — Não! Por hoje basta.

MENOS PERDIGOTO.

ABELARDO I — Crápulas! Sujos! Um é o Totó Fruta-do-Conde! O outro, este bêbedo perigoso. Virou fascista agora. Minha cunhada veio sentar de *maillot* no meu colo para eu coçar-lhe as nádegas... com cheques naturalmente. A sogra caída... A outra velha... E eu é que devo me sentir honradíssimo... por entrar numa família digna, uma família única.

MAIS HELOÍSA.

HELOÍSA (*Entra em maiô.*) — Você não vai ao banho? Estão todos prontos.

ABELARDO I — Não vou! Estou com um pouco de dor de cabeça. Prefiro repousar. Leve esse Americano duma figa... Minha cara, eu estou vendo que peguei no duro, no batente, durante dez anos, para fazer uma porção de piratas jogarem ioiô!

HELOÍSA — Estás arrependido? Não te trago vantagens sociais? físicas?

Políticas... bancárias...

ABELARDO I — Mas que às vezes, de repente, perco a confiança. É como se o chão me faltasse. Sei que as tuas relações são boas. Amanhã teremos um jantar de conagração sob as estrelas do pavilhão *yankee*. Até o mais degenerado dos teus irmãos me será útil.

HELOÍSA — O Frutinha?

ABELARDO I — Por enquanto o outro. O ébrio. Vai fundar a primeira milícia fascista rural de São Paulo. Quem vai se regalar é o tal Cristiano de Bensaúde... o escritor... você sabe. Ele vem amanhã...

HELOÍSA — O tal que você chamava de sociólogo angélico, ia mandar fazer um samba para ele *O pirata jejuador*?

ABELARDO I (*Rindo.*) — É. A gente nos momentos difíceis é obrigado a fazer concessões. Depois o Americano quer união, das confissões religiosas, dos partidos... É preciso justificar, perante o olhar desconfiado do povo, os ócios de uma classe. Para isso nada como a doutrina cristã...

HELOÍSA — Hein? Você já está assim?

ABELARDO I — O catolicismo declara que esta vida é um simples trânsito. De modo que os que passaram mal, trabalhando para os outros, devem se resignar. Comerão no céu...

HELOÍSA — E os outros?

ABELARDO I — Os outros não precisam nem acreditar. Podem até adotar o cepticismo ioiô. A vida é um eterno ir e vir... ioiô...

HELOÍSA — E quando enrosca?

ABELARDO I — Aí apela-se para Schopenhauer. E imediatamente adota-se a filosofia do tiro no ouvido... Deve doer, não? o mundo então é uma miséria. Como Deus, não existe mais. Só há um remédio. O salto no Nirvana.

HELOÍSA — Por isso é que você se aniquilou em mim

ABELARDO I — De fato, a minha vida enroscou na sua, Heloísa. Num momento grave, em que é preciso lutar e vencer. Sem piedade. De uma

maneira fascista mesmo. Vou me aliar ao Perdigoto e ao Bensaúde. Eles têm utilidade.

HELOÍSA — Você disse que aqui isso não seria possível.

ABELARDO I — Tenho estudado melhor. Somos parte de um todo ameaçado — o mundo capitalista. Se os banqueiros imperialistas quiserem... Você sabe, há um momento em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras! Organiza-se como classe. Policialmente. Esse momento já soou na Itália e implanta-se pouco a pouco nos países onde o proletariado é fraco ou dividido...

HELOÍSA — Então vou já brincar de jacaré com o Americano.

ABELARDO I — Vai! Ele é Deus Nosso Senhor do Arame... Brinca, meu bem.

Heloísa sai pela esquerda. Atrás dela, chamando-a, aparece, pela direita, em maiô centenário, que lhe cobre as canelas, D. Polaca.

MENOS HELOÍSA, MAIS D. POLOCA.

D. POLOCA — Heloísa! Heloísa!

ABELARDO I (*Barrando-lhe o caminho.*) — De novo a sós! Sabe! Respeito-a porque a senhora é o passado puro! Que não relaxa! O cerne! O cerne!

D. POLOCA (*Lisonjeada.*) — Chaleira!

ABELARDO I (*Depois de um silêncio.*) Diga, tia Coisa! Diga-me seriamente se a senhora tivesse um milhão de dólares o que faria?

D. POLOCA — Ora! Fabulista!

ABELARDO I — Diga. Eu preciso saber. Eu quero saber! Por exemplo, se eu estourasse os miolos e lhe deixasse tudo o que tenho...

D. POLOCA — Quer me fazer de idiota? Não faz não!

ABELARDO I — Não. Quero mesmo saber. Diga. Qual é o seu grande ideal? O que faria se recebesse um milhão?

D. POLOCA — Iria a Petrópolis.

ABELARDO I (*Ajoelhando-se.*) — Deixe-lhe beijar os pés! Santinha! O maiô pelo menos! (*Levanta-se.*) Pois olhe, há de ser comigo. Eu lhe dou uma viagem a Petrópolis! Tomaremos nós dois sozinhos a lancha. Sulcaremos a baía. Jantaremos no Rio num grande restaurante. Mas à noite... À noite...

D. POLOCA — Uma noite de amor! Nesta idade! ABELARDO I — A primeira!... Diga que aceita...

D. POLOCA — Olhe que eu não sou de ferro!

ABELARDO I — Vou mandar preparar a lancha... E uns bolinhos.

D. POLOCA — Uns pés-de-moleque! Aba-fa!

ABELARDO I — Abafa (*Saindo pela direita. Atira um beijo... dois...*) Ao luar!

Esta noite!

TELA 76

3º ATO

O mesmo cenário do Primeiro Ato, à noite. A cena está atravancada de ferro-velho penhorado a uma Casa de Saúde. Uma moca no chão. Uma cadeira de rodas. Um rádio sobre uma mesa pequena. A iluminação noturna vem de fora, pela ampla janela. Heloísa se lastima prendendo com os braços as pernas de Abelardo I.

ABELARDO I E HELOÍSA.

HELOÍSA (*Senta-se sobre a maca.*) — Que desgraça, meu bem! Que pena! Que pena!

ABELARDO I — Prefiro ser fraco... Heloísa. Você sabe por que nós íamos casar. Não era decerto para fazer um *ménage* de folhinha...

HELOÍSA — Que pena! Meu Deus!

ABELARDO I — Terás que procurar outro corretor... Você sabe... Nos casávamos para você pertencer mais à vontade ao Americano. Mas eu já não sirvo para essa operação imperialista. O teu corpo não vale nada nas mãos de um corretor arrebetado que irá para a cadeia amanhã... Ou será assassinado pelos depositantes. Essa falência imprevista vai me desmascarar...

HELOÍSA — Que horror! Eu não quero que você vá preso!

ABELARDO I — Não há perigo. Não irei. (Tira um revólver dissimuladamente do bolso.)

HELOÍSA — E eu como é que fico? Na miséria outra vez. Eu não sei trabalhar, não sei fazer nada. E a minha gente... Eu acabo dançando no *Moulin Bleu*...

ABELARDO I (*Consolando-a.*) — Não será preciso, meu amor. Você se casa

com o ladrão...

HELOÍSA (Continua a choramingar e mantém-se lastimosa e soluçante durante todo o Ato.) — Qual deles? Eu já perguntei!

ABELARDO I — O último, o que deu a tacada final nesta partida negra em que fui vencido...

HELOÍSA — O Americano não quer casar...

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

HELOÍSA — Já sei! É o seu domador! Que homenzinho horrível, meu Deus!

Eu não quero...

ABELARDO I — Não sei. Quem sabe se é Raffles... Arsène Lupin, um desses que você gosta, que amava na adolescência... Saído de Edgar Wallace, hein?...

HELOÍSA — Mas eu gosto de você... Você vai embora... Para onde você quer ir... Eu também vou... com você...

ABELARDO I — Não vou não. Fico.

HELOÍSA (Divisa o revólver e dá um grito.) — Largue isso, Abelardo!

ABELARDO I (*Defendendo a arma.*) — Por que Heloísa? O ladrão que a noite passada levou o dinheiro, deixou esta arma no lugar... Fez-me um presente... O melhor que podia fazer... Viu que eu não tinha outra saída... HELOÍSA — Mas meu amor! (*Levanta-se e agarra-se a ele.*) Mesmo que você esteja arruinado. Mesmo que seja verdade... Você pode ganhar ainda,

recuperar... Você, tão inteligente, tão ativo...

ABELARDO I — Tão esperto! Olhe menina. Eu fui um porcalhão!
Sabe

você a quem a burguesia devia erguer estátuas? Aos caixas dos bancos! Esses sim é que são colossais! Firmes como a rocha. Os homens que resistem à tentação da nota. Sabendo pata onde ela vai, para que ela serve, donde vem, que infâmias pode tecer... Os que recusam o chamado da nota! Antigamente, quando a burguesia ainda era inocente... A burguesia já foi inocente, foi até revolucionária... Nos bons tempos do romantismo, antes do cinema devassar o mundo, acreditava-se no chamado do Oriente, esse apelo insondável dos países misteriosos e tardos, onde, no fundo — o cinema depois divulgou —, só havia exploração imperialista e palmeiras, mais nada. Na época moderna, para nós, classe dirigente, minha amiga, só há um chamado — chamado da nota! Eu não soube resistir ao chamado da nota! Sendo Rei da Vela, banqueei o Rei do Fósforo. Também me apossei do que pude! Joguei numa terrível aventura todas as minhas possibilidades! Pus as mãos no que não era meu. Blefei quanto pude! Mas fiaí vergonhosamente batido por um coringa... Pois bem! O Rei da Vela não será indigno do Rei do Fósforo!... *(Agita o revólver.)*

HELOÍSA — Abelardo. Não faça essa loucura. Vamos recomeçar. Fugiremos daqui para bem longe! Vamos...

ABELARDO I — Recomeçar... uma choupana lírica. Como no tempo do romantismo! As soluções fora da vida. As soluções no teatro. Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no Terceiro Ato. Schopenhauer! Que é a vida? Filosofia de classe rica desesperada! Um trampolim sobre o Nirvana! *(Grita para dentro.)* Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só. Não foi à toa que penhorei uma Casa de Saúde. Mandeí que trouxessem tudo para cá. A padiola que vai me levar... *(Fita em silêncio os espectadores.)* Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! *(Grita.)* Vou atear fogo

às vestes! Suicídio nacional! Solução do Mangue! (*Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.*) Por favor, Seu Cirineu... (*Silêncio. Fica interdito.*) Vê se afasta de mim esse fósforo...

O PONTO — Não é mais possível!

ABELARDO I — Como? Não é possível? O autor não ligaria... Então?...

O PONTO — Mas a crise... A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca!

ABELARDO I — Está bem. (*Para Heloísa.*) Tu, meu cravo de defunto, dá-me o último beijo! (*Enlaçam-se.*)

O pano encobre a cena. Ouve-se um grito terrível de mulher e uma salva de sete tiros de canhão. Quando reabre, Heloísa soluça jogada sobre a moca, Abelardo está caído na cadeira de rodas que centraliza a cena. O telefone ressoa. Ela soluça. Silêncio prolongado. O telefone insiste.

ABELARDO I — Não atenda... É o ladrão. Está telefonando para ver se eu já morri. Truque de cinema. Mas como no teatro não se conhece outro, ele usa o mesmo. Virá até aqui. Para nós o identificarmos! Olhem! (*Ouve-se um ruído à direita.*) É ele! Pssit! Heloísa! Pára de chorar! (*Silêncio absoluto, o ruído cresce, persiste. Abelardo arqueja e acompanha com enorme interesse, Sorri.*) Barulho de gazua! É ele! (*A porta estala. Abelardo II surge, embuçado, de casquete, exageradamente vestido de ladrão. Tirou os bigodes de domador. Traz nas mãos uma lanterna surda. Deixou o monóculo. É quase um gentleman.*)

OS MESMOS E ABELARDO II.

ABELARDO I — Meu *alter ego*! Foi um suicídio autêntico. Abelardo matou Abelardo.

ABELARDO II (*Fingindo-se possesso de surpresa, deixa rolar a lanterna, enquanto*

Heloísa, na mesma posição, recomeça os soluços intermináveis.) — Mas que houve? Que foi? O que é isso? Meu Deus. (Aperta o botão da luz.) Curto-circuito!

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

ABELARDO II — Por que fez essa loucura?

ABELARDO I — Um homem não tem importância... A classe fica. Resiste.

O poder do espiritualismo. Metempsicose social...

ABELARDO II — Quer que chame um médico?

ABELARDO I — Para quê? Para constatar que eu revivo em você? E portanto que Abelardo rico não pagará a conta de Abelardo suicida?

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

ABELARDO I — Que necessidade tem você de casar com a minha viúva...

Vai tê-la virgem! e de branco...

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

ABELARDO I — Se o Americano desistir do direito de pernada...
ABELARDO II — De pernada?

ABELARDO I — Sim, o direito à primeira noite. É a tradição! Não se afobe, pequeno-burguês sexual e imaginoso! Não se esqueça de que estamos num país semicolonial. Que depende do capital estrangeiro. E que você me substitui, nessa copa nacional! Diga, onde escondeu o dinheiro que abafou?...

ABELARDO II — Que dinheiro?

ABELARDO I — O nosso. O que sacou às dez horas precisas da manhã. O dinheiro de Abelardo. O que troca de dono individual mas não sei da classe. O que, através de herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos... Eu te conheço e identifico, homem recalcado do Brasil! Produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas desesperados e de pederastas... Com esse sol e essas mulheres!... Para manter o imperialismo e a família reacionária. Conheço-te, fera solta, capaz dos piores propósitos. Febrônio dissimulado das ruas do Brasil! Amanhã, quando entrares na posse da tua fortuna, defenderás também a sagrada instituição da família, a virgindade e o pudor, para que o dinheiro permaneça através dos filhos legítimos, numa classe só...

ABELARDO II — Eu sempre defendi a tradição... e a moral...

ABELARDO I — E defende também a casa feudal!... Se salvars a fazenda das unhas militarizadas do Perdigoto, conserva a Casa da família. Não reformes nada! A casa feita para ter muitos criados, um resto de mucamas e negras velhas, lembrando o tronco! E um grande quarto frio para dois seres que se traem e se detestam dormindo na mesma cama e orando no mesmo oratório. A casa antiga, colonial, um mundo que resiste! Mais que eu... Foi a bala do cano que penetrou profundamente, a primeira... As outras rodearam o coração! Que dor... Decerto é porque o coração ficou intato... O coração, esse útero do homem, onde a gente gera os filhos mais caros... a ambição, o amor, o desespero, a vontade de viver... a literatura... Escuta, Abelardo! Abandonaste o socialismo?

ABELARDO II — Faço-lhe presente dele!

ABELARDO I — Mas eu não aceito. Neste momento eu quero a destruição universal... o socialismo conserva...

ABELARDO II — Virou bolchevista! São todos assim... Quando era o

grande milionário e emprestava a 15% ao mês e eu lhe falava dos ideais humanitários e moderados do socialismo, caçoava. Conhecía tudo, lia tudo, mas se ria... Agora...

ABELARDO I — Sempre soube que só a violência é fecunda... Por isso desprezei essa contrafação. Cheguei a preferir o fascismo do Perdigoto. Mas agora eu queria outra coisa...

ABELARDO II — O comunismo...

ABELARDO I — Para te deixai 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?

ABELARDO II — São todos assim como você, passam para o outro lado quando estão arruinados!

ABELARDO I — É um erro teu! Se todos fossem como o oportunista cínico que sou eu, a revolução social nunca se feria! Mas existe a fidelidade à miséria! Eu estou saindo da luta de classes... já está aí a maca onde o meu corpo vestido e inerte substituirá o corpo voluptuoso de Heloísa... Mas se sarasse... regressava à arena na posição que ocupei. Não aderiria... Talvez mudasse de dono. Voltava a trabalhar para o imperialismo inglês...

ABELARDO II — Pão-duro...

ABELARDO I — Pão amanhecido! ABELARDO II — Eu fui o teu obstáculo!

ABELARDO I — Mas a tua vida não irá muito além desta peça... ABELARDO II — Me matas?

ABELARDO I — Para quê? Outro abafaria a banca. Somos uma barricada de Abelardos! Um cai, outro o substitui, enquanto houver imperialismo e diferença de classes...

ABELARDO II — Ora, que sujeito! Fazendo visage na hora da morte! ABELARDO I — Não sou nem sequer um demagogo. Esta cena é ainda um

episódio da concorrência. Uma briga burguesa. Eu quero, mesmo depois da morte, te suplantar na memória dela que vai ser tua mulher.

ABELARDO II — Minha mulher?

ABELARDO I — Como meu irmão será o teu advogado! (*Silêncio.*)

ABELARDO II (*Calculando.*) — Ele conhece o sistema da casa...

ABELARDO I — Somos uma história de vanguarda. Um caso de burguesia avançada...

ABELARDO II — Num país medieval!

ABELARDO I — O cálculo frio é a nossa honra. O sistema da casa! Não morro como um convertido. Se sarasse ia de novo lutar pela nota. Ia ser pior do que fui. E mais precavido. A neurose do lucro! Quem a conhece não a larga mais. É a mais bela posição do homem sobre a terra! Nenhuma militância a ela se compara. Nenhuma religião. Se vejo com simpatia, neste minuto da minha vida que se esgota, a massa que sairá um dia das catacumbas das fábricas... é porque ela me vingará... de você... Que horas são? Moscou irradia a estas horas. Você sabe! Abra o rádio. Abra. Obedeça! É a última vontade de um agonizante de classe!

ABELARDO II (*Obedecendo.*) — Ondas curtas. 25, onda de má reputação.

Quantas vezes escutei isso...

ABELARDO I — É o vazio debaixo dos pés, o abismo aberto... a catástrofe!

(*Silêncio, Ouvem-se os sons da Internacional.*) O hino dos trabalhadores...

ABELARDO II — A Internacional...

A música termina.

UMA VOZ NO RÁDIO — Proletários de todo o mundo, uni-vos! Aqui fala Moscou. Mos...

Abelardo II com um pé vira o aparelho que se cala.

ABELARDO I — Ah! Ah! Moscou irradia no coração dos oprimidos de toda a terra!

ABELARDO II — Sujo! Demagogo!

ABELARDO I — Calma! Não és parecido com o Jujuba, senão no físico. Vou te contar a história do Jujuba! Era um simples cachorro! Um cachorro de rua... Mas um cachorro idealista! Os soldados de um quartel adotaram-no. Ficou sendo a mascote do batalhão. Mas o Jujuba era amigo dos seus companheiros de rua! Na hora da bóia, aparecia trazendo dois, três. Em pouco tempo, a cachorrada magra, suja e miserável enchia o pátio do quartel. Um dia, o major deu o estrilo. Os soldados se opuseram à saída da sua mascote! Tomaram o Jujuba nos braços e espingardearam os outros... A cachorrada vadia voltou para a rua. Mas, quando o Jujuba se viu solto, recusou-se a gozar o privilégio que lhe queriam dar. Foi com os outros!

ABELARDO II — Demagogia!

ABELARDO I — Não. Ele provou que não! Nunca mais voltou para o quartel. Morreu batido e esfomeado como os outros, na rua, solidário com a sua classe! Solidário com a sua fome! Os soldados ergueram um monumento ao Jujuba no pátio do quartel. Compreenderam o que não trai. Eram seus irmãos. Os soldados são da classe do Jujuba. Um dia também deixarão atropeladamente os quartéis. Será a revolução social... Os que dormem nas soleiras das portas se levantarão e virão aqui procurar o usurário Abelardo! E hão de encontrá-lo...

ABELARDO II — Os soldados são patriotas! Os soldados amam o Brasil.

Viva o Brasil!

ABELARDO I — Mas o Brasil não ama os seus soldados! Eles ganham o que por mês? Para defender os que ganham vinte contos por semana como o Americano! E eu e você, os lacaios dele! Antes de Cristo, Tibério Graco

já dizia dos soldados romanos: — “Chamam-nos de senhores do mundo, mas eles não têm sequer uma pedra onde encostar a cabeça!” É verdade! Eu também não tenho mais nada. Castiguei a traição que fiz à minha classe. Era pobre como o Jujuba! Mas não fiz como ele... Acreditei que isso que chamam de sociedade era uma cidadela que só podia ser tomada por dentro, por alguém que penetrasse como você penetrou na minha vida... Eu também fiz isso. Traí a minha fome... *(Silêncio. Ouve-se a respiração do agonizante.)*

ABELARDO II — Sente-se melhor?

ABELARDO I — Não tenha receio. Sinto como se sonhasse que estava tendo uma congestão cerebral!... 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... *(Ouve-se um barulho de automóvel estertorar lá fora, passando.)* Feche a janela! Não quero ouvir esses sinos! Quero pagar tudo! À vista!

ABELARDO II — Mas que sinos?

ABELARDO I — Não quero ouvir. Feche! Não quero nada de graça... Não admito. Sino é de graça...

ABELARDO II — Está delirando...

Heloísa soluça alto de novo.

ABELARDO I — Pago tudo! Sino é a única coisa que a Igreja dá grátis! Não quero! Pago tudo! Adiantado! Missa de corpo presente! Sinos não quero! Abelardo! Abra a jaula... Chicoteie!... Pare essas vozes!... Abra a jaula!... Abra!

ABELARDO II — *(Faz correr a porta de ferro.)* — Pronto!

Silêncio. Soluços.

ABELARDO I — Não deixe eles ralarem mais. (*Escuta.*) O quê? Que vou ser protestado? Virei um papagaio protestado? Sem reforma? Cães! Rua! Chicoteie, Abelardo!

UMA VOZ (*Grossa, terrificante, da porta escancarada que mostra a jaula vazia.*) — Eu sou o corifeu dos devedores relapsos! Dos maus pagadores! Dos desonrados da sociedade capitalista! Os que têm o nome tingido para sempre pela má tinta dos protestos! Os que mandam dizer que não estão em casa aos oficiais de justiça! Os que pedem envergonhadamente tostões para dar de comer aos filhos! Os desocupados que esperam sem esperança! Os aflitos que não dormem, pensando nas penhoras. (*Grita.*) A Amé-ri-ca - é - um - blefe!!! Nós todos mudamos de continente para enriquecer. Só encontramos aqui escravidão e trabalho! Sob as garras do imperialismo! Hoje morremos de miséria e de vergonha! Somos os recrutas da pobreza! Milhões de falidos transatlânticos! Para as nossas famílias, educadas na ilusão da A-mé-ri-ca, só há a escolher a cadeia ou o *rendez-vous*! Há o *sui-cí-dio* também! O *sui-cí-dio*...

ABELARDO I — É a revolução... Fogo! Façam fogo...

Silêncio pesado. Os soluços de Heloísa aumentam.

ABELARDO II — Está morrendo. A minha vida começa! ABELARDO I — A val...a...

Heloísa soluça de novo forte.

ABELARDO II — Compreendo. A vala comum... Não ficou nada. Nem para o enterro nem para a sepultura. A casa ia mal há muito tempo. Coitado!

Negócios com estrangeiros... Ele que tinha mandado fazer aquele projeto de túmulo fantasmagórico... Com anjos nus de três metros...

ABELARDO I — A val...a! (Gesticula impotentemente.)

ABELARDO II — O quê! Quer alguma coisa? Que dê o sinal de crime?
Não!

É cedo ainda. Vai querendo!

ABELARDO I — Não... (Mostra com sinais alguma coisa que deseja.)

ABELARDO II — O telefone! Não. Um copo d'água? ABELARDO I (*Num esforço enorme.*) — A vela!

ABELARDO II — Ahn! Quer morrer de vela na mão? O Rei da Vela. Tem razão! (*Abre o mostruário. Tira uma velinha de sebo, a menor de todas. Acende-a.*) Não quer perder a majestade. Vou pôr naquele castiçal de ouro!

Silêncio. Soluços. A cena emerge da luz frouxa da vela que Abelardo II colocou no castiçal de latão. Num último arranco o moribundo deixa cair a cabeça para trás e a vela ao chão onde tomba também e permanece de borco.

HELOÍSA (*Levantando-se entre soluços enormes.*) — Abelardo! Abelardo!
ABELARDO II — Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!

Heloísa hesita um instante perto do morto, depois ampara-se sobre o ombro de Abelardo II que a mantêm estreitamente no centro da cena. Ouvem-se os acordes da Marcha Nupcial e uma luz doce focaliza o par. Aparecem então em fila, vestidos a rigor, os personagens do Segundo Ato que, sem dar atenção ao cadáver, cumprimentam o casal enluarado, atravessando ritmadamente a cena e se colocando por detrás dele, ao som da música. O fascista saúda à romana. O Americano é o último que aparece e o único que fala.

O AMERICANO — Oh! good business!

TELA