



Uma barricada de Abelardos e as muitas vidas de *O rei da vela*

A barricade of Aberlardos and the many lives of *O rei da vela*

André Luis Rodrigues¹

Resumo

O ensaio detém-se numa leitura analítico-interpretativa da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, buscando ressaltar a sua história acidentada desde a composição, a sua importância em momentos-chave da nossa história e a sua imprescindibilidade, seja em forma de texto, seja levada aos palcos, para o momento atual.

Palavras-chave: Teatro brasileiro. Sátira. Paródia. Crítica política e social.

Abstract

This essay focuses on an analysis of the play *O rei da vela*, by Oswald de Andrade, seeking to emphasize its rugged history since its composition, its importance in key moments of our history and its indispensability, either in text form or taken to the stage, for the current moment.

Keywords: Brazilian theatre. Satire. Parody. Political and social criticism.

¹ Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Mestre e doutor em Literatura Brasileira também pela FFLCH-USP. É autor de *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. E-mail: andreluisrod@hotmail.com.

A história de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, é bastante peculiar para uma peça teatral². Escrita em 1933, foi publicada quatro anos depois, em 1937, e de modo ainda mais surpreendente só veio a ser encenada quando já haviam se passado 30 anos de sua publicação, em 1967, por José Celso Martinez Corrêa, no emblemático Oficina.

Isso traz evidentemente algumas implicações. Como tão bem argumentou Anatol Rosenfeld (1985b, p. 24-25): “a peça como tal, quando lida e mesmo recitada, é literatura; mas quando representada, passa a ser teatro. Trata-se de duas artes diferentes, por maior que possa ser a sua interdependência”. Desse modo, esclarecia o grande crítico literário e teórico do teatro, quando a peça é levada ao palco o que era “literatura teatral” torna-se “teatro literário”³, efetivando-se então a passagem de uma arte temporal e auditiva para uma arte espaço-temporal e áudio-visual.

Assim, durante três décadas a peça de Oswald de Andrade permaneceu literatura teatral, sem que fosse atualizada no sentido de tornar realidade todo o potencial presente ou sugerido no texto, sem que fosse transformada em teatro ou em espetáculo teatral. Um dos motivos dessa longa demora foi certamente a censura do Estado Novo, instaurado por Getúlio Vargas exatamente em 1937 e que iria durar até 1945, pouco depois do fim da II Guerra Mundial.

Por conta disso, como afirma outro grande crítico e estudioso do teatro, Sábado Magaldi, se Oswald de Andrade não pode ser considerado o responsável pelo primeiro passo na criação do teatro brasileiro moderno, que seria dado por Nelson Rodrigues, com o notável e célebre *Vestido de noiva*, peça encenada em 1943, a *O rei da vela* pode ser atribuído “o papel fundador de uma nova dramaturgia no Brasil”.

Segundo Sábado (1991, p. 7), seriam muitas as justificativas para essa atribuição:

[...] o texto representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país; a paródia substitui a ficção construtiva, e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas; em lugar do culto reverente ao passado, privilegia-se o gosto demolidor de todos os valores; renega-se conscientemente o tradicionalismo cênico, para admitir a importância estética da descompostura.

² Ainda nos anos 30, o escritor escreveria duas outras peças, *O homem e o cavalo* e *A morta*, que juntamente com *O rei da vela* constituem a parte dramática de sua obra.

³ O adjetivo da primeira expressão, em que tem caráter acessório, transforma-se em substantivo na segunda e assume assim o papel de relevo com relação ao que agora o qualifica.

Ainda que na composição da peça Oswald de Andrade não tenha de fato abandonado os principais traços de sua produção modernista dos anos 1920, como o humor, a sátira, a paródia e o sarcasmo⁴, já não se tratava mais do escritor e poeta da fase heroica do movimento. No prefácio a *Serafim Ponte Grande*, lançado no mesmo ano em que escrevia *O rei da vela* (1933), Oswald (1985, p. 11) fazia uma feroz autocrítica da vida boêmia daquele período e declarava, na frase polêmica tão conhecida, a vontade de “ser pelo menos casaca de ferro na Revolução Proletária”. Antes disso, entre 1930 e 1931 já havia ingressado no Partido Comunista, juntamente com a nova mulher, Patrícia Galvão, a Pagu, por quem havia deixado Tarsila do Amaral e que iria envolver-se de modo muito mais ativo na militância do que o marido, sofrendo as dolorosas consequências desse engajamento⁵.

Embora não responda obviamente por todas as mudanças operadas na vida e no pensamento de Oswald, o contexto em que elas se dão é o da crise de 1929, com a famigerada quebra da Bolsa de Nova York, que levou à bancarrota muitas famílias ricas e tradicionais de São Paulo, envolvidas com a produção e comercialização do café, como era o caso da família do escritor.

Dos três atos da peça, o primeiro e o terceiro se passam num escritório de usura em São Paulo, como os que Oswald devia então frequentar; o segundo, numa ilha tropical na Baía da Guanabara. Como o espaço, o tempo é explicitado já no início da peça, no diálogo entre Abelardo I e o cliente: “O senhor fez o primeiro empréstimo em fins de 29. Liquidou em maio de 1931. Fez outro em junho de 31, estamos em 1933.” (2017, p. 16). Antes disso, na primeira rubrica, é descrito o escritório de Abelardo & Abelardo, composto de objetos que – sugere-se – teriam sido penhorados ou adviriam dos dois negócios de Abelardo I, a usura e a fabricação de velas.

O humor faz-se presente aqui, antes mesmo de ser pronunciada a primeira fala, na reunião disparatada desses itens, que deixa já transparecer, entre outras coisas, o amálgama entre o velho e o novo: um divã futurista ao lado de uma secretária Luís XV, um retrato da Monalisa e um telefone; um mostruário de velas e uma peça com gavetas, o prontuário. Igualmente engraçada é a mistura dos termos que fazem os rótulos nas gavetas dessa peça, ainda que um deles possa ser melhor qualificado como macabro:

⁴ “A alegria é a prova dos nove”, disse e repetiu Oswald no “Manifesto antropófago”.

⁵ De 1936 a 1940, Pagu passaria ao todo cerca de quatro anos nas prisões varguistas, de onde saiu depressiva e pesando pouco mais de quarenta quilos.

malandros, impontuais, prontos, protestados, penhoras, liquidações, suicídios, tangas. Outro item que pode levar antes ao estranhamento do que ao riso é uma porta enorme de ferro, em cujo interior vê-se uma jaula. Mas o modo como Abelardo II entra vestido com traje de domador de feras é inegavelmente cômico.

O mencionado diálogo entre o usurário e o cliente é admirável por muitos motivos, a começar pela verossimilhança. Certamente Oswald de Andrade valeu-se da própria experiência com os inúmeros agiotas a quem teve de recorrer depois da crise de 1929. Expressões como “o sistema da casa”, “não é comercial”, “suspender o serviço de juros”, “Aqui não há acordo, há pagamento” deviam ser corriqueiras na boca dos usurários. Igualmente comuns deviam ser as tentativas do devedor de convencimento do agiota por meio da lisonja e por ameaças que dificilmente seriam concretizadas: “E até agora não me utilizei da lei contra a usura...”

Diante dessa sugestão pouco velada, Abelardo I é quem faz uma ameaça que não tem nada de implausível: tomar até a roupa e a camisa do corpo do devedor caso ele se utilizasse daquela lei “imoral e iníqua”. Note-se aqui a cínica inversão de valores: “imoral e iníquo” não é cobrar juros escorchantes e ameaçar deixar o devedor na penúria, mas a lei que deveria proibir a agiotagem. O emprego de expressões como “meu amigo” ou “o amigo de todo mundo” e a menção ao escritório de usura como “casa” em meio aos ataques dirigidos ao cliente parecem bastante significativos daquilo que Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, denominou “cordialidade”.

No livro hoje clássico, publicado um ano antes de *O rei da vela*, o historiador dá o título de “O homem cordial” ao capítulo em que discorre sobre o que seria um dos traços marcantes do brasileiro. A conhecida expressão foi muitas vezes motivo de mal-entendidos, mas numa nota de rodapé Sérgio Buarque (1976, p. 107) explica muito bem o sentido com que a emprega:

[...] essa cordialidade, estranha, por um lado, a todo formalismo e convencionalismo social, não abrange, por outro, apenas e obrigatoriamente, sentimentos positivos e de *concordia*. A inimizade bem pode ser tão *cordial* como a amizade, nisto que uma e outra nascem do *coração*, procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado.

A distância que separa o usurário do cliente é encurtada e a relação que devia ser puramente comercial transforma-se numa relação entre o *seu* Abelardo e o *seu* Pitanga, que é o nome do meio do cliente e foi escolhido pelo autor para provocar o riso, na

coincidência com o nome da fruta e nas duas sílabas finais que formam a palavra “tanga”⁶. Assim, quando se volta enraivecido contra o cliente, pronunciando violentas expressões para significar que irá protestar o título da dívida – fuzilar, executar – Abelardo continua tratando o devedor com certa intimidade e familiaridade.

A nova proposta por parte do cliente, de “uma pequena redução no capital”, faz com que Abelardo I perca de vez as estribeiras:

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*) Saia ou chamo a polícia. É só dar o sinal de crime neste aparelho. A polícia ainda existe... (ANDRADE, 2017, p. 18)

Composto sem dúvida a partir da experiência do autor, esse diálogo tão ríspido e colérico por parte do agiota foi também rigorosamente construído para dar a impressão de espontaneidade e naturalidade. Em autores do século XIX e, no caso do Brasil, de boa parte do início do século XX, toda a peça quase certamente transcorreria assim. No caso de *O rei da vela*, a verossimilhança da cena é bruscamente interrompida e cabe mesmo dizer que ela só foi obtida de maneira magistral para que o seu efeito pudesse ser rompido:

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... (ANDRADE, 2017, p. 18-19)

Ao que parece, quando escreveu *O rei da vela*, Oswald de Andrade desconhecia o teatro épico de Bertold Brecht, que propunha a quebra da quarta parede, condição para que se desse o distanciamento ou o estranhamento anti-ilusionista, efeito didático buscado pelo autor para que o público se mantivesse consciente de estar diante de uma representação e não se envolvesse na trama a ponto de esquecer-se do mundo e de si mesmo:

⁶ “Ficar de tanga”, como se sabe, é ficar na miséria.

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde. (ROSENFELD, 1985a, p. 148)

Mas se Oswald de fato não conhecia o teatro e a teoria brechtiana, o que não deixa mesmo de ser intrigante, ele estava familiarizado com o teatro de Alfred Jarry, cuja peça *Ubu rei* apresenta procedimentos afins aos que seriam empregados por Brecht, e também provavelmente com o teatro russo de vanguarda, como o de Maiakovski nas encenações de Meyerhold, que em certa medida também antecipa aspectos do método do teatrólogo alemão. Com *Ubu rei*, a peça de Oswald de Andrade apresenta outras semelhanças, como no título e sobretudo no humor escrachado, com frequência misturado com a brutalidade, e no caráter paródico do texto.

Mais do que o riso, o efeito no público é o de estranhamento e depois a consciência de que a farsa não é gratuita, de que o exagero não é propriamente desvio da verdade, mas desvela aspectos da realidade que não costumam chamar atenção, e que acabam naturalizados. É desse modo que a peça mostra como a usura escraviza os devedores, que são tratados com violência, como se fossem animais que precisassem ser domesticados.

Se em *Ubu rei* Jarry parodia peças de Shakespeare, Oswald de Andrade parodia em *O rei da vela* a história verídica da relação entre o teólogo Abelardo e sua pupila Heloísa, que teria ocorrido na França, no século XII, mas que teve talvez o seu momento mais célebre durante o período romântico, no século XIX. A ligação entre os dois é conhecida por meio das cartas que teriam trocado após a separação, que se deu por conta da castração de Abelardo, ordenada por um tio dela que se opunha ao relacionamento, o que os levou a tomarem o hábito religioso.

A história desse amor trágico é assim mudada por Oswald na história de um casamento exclusivamente de conveniência, e são os noivos os primeiros a proclamar com todas as letras que se trata tão-somente de um negócio entre o patriarca e o usurário, que o salva da ruína e adquire assim a filha e os brasões da família, tornando-se um ramo da “velha árvore bandeirante”. Ainda mais chocante do que a explicitação do caráter comercial do matrimônio por Abelardo I é a declaração enfática feita por Heloísa de que

era apenas moeda de troca nessa transação, especialmente se pensarmos que a peça poderia ter sido encenada logo depois de 1933 ou 1937, anos em que certamente muitas dessas famílias não teriam deixado de recorrer a esse expediente para escaparem da miséria.

Nos diálogos com Heloísa, Abelardo faz alusões ao seu suposto lesbianismo e devassidão (“Um cais... Onde você atracou... Depois de tocar em muitas terras... ver muitas paisagens...”), enquanto Heloísa demonstra a um só tempo desprezo e admiração pelo futuro marido, e sobretudo grande consciência da sua situação e de sua família. Neles, Oswald também procura mostrar a outra face do usurário, ou o seu outro negócio, que dá título à peça, a fabricação de velas, além de colocar na boca dos personagens diversas alusões à Idade Média – “vela feudal”; “país medieval”.

Curiosamente, a despeito do atraso e da mistura entre o novo e o velho, que sempre nos caracterizou, o Brasil dos anos 30 aos poucos se modernizava. Quando Getúlio Vargas assumiu o poder com a chamada Revolução de 1930, o processo de industrialização já havia começado, pelo menos a partir de fins do século XIX, e o seu ritmo crescera muito durante a I Guerra Mundial. Nos anos 1920, o desenvolvimento industrial permaneceu relativamente estagnado, voltando a ganhar grande impulso no período varguista, com destaque para a indústria química e siderúrgica.

A escolha de uma fábrica bastante arcaica quando comparada com as indústrias que surgiam no Brasil deve ter resultado de múltiplas motivações, mas o dramaturgo certamente terá levado em conta o paradoxo da própria expressão “fábrica ou indústria da vela”, que aponta simultaneamente para o novo e para o velho, o que não deixa de corresponder à chamada “modernização conservadora” que tem caracterizado todo o nosso desenvolvimento. Oswald também pode ter pensado que os constantes vaivéns entre nós, geralmente por conta das crises, seriam figurados com precisão, ao levar ao palco os anos que se seguiram à crise de 1929, por uma indústria que supostamente vinha substituir as empresas modernas de eletricidade que foram à falência. A opção por essa indústria também se mostrou muito feliz quando decidiu fazer do epíteto “o rei da vela” – muito sugestivo no contraste entre o título pomposo de “rei” e o que há de vulgar do qualificativo “da vela” – o título da peça.

A outra atividade de Abelardo I também está longe de ser uma escolha óbvia, mais ou menos pelos mesmos motivos. No mundo moderno não parece haver mais espaço para

uma atividade como a usura. Os Bancos já estavam aí para fazer o mesmo que o usurário, cobrando juros igualmente escorchantes, mas com um caráter institucional e empresarial que o tornavam uma figura do passado. As caricaturas do usurário ao longo da história nunca se aplicaram aos banqueiros “modernos”, aos executivos dos grandes bancos. Estes, contudo, não substituíram de todo a figura do agiota, que permaneceu e talvez permaneça entre nós até hoje, emprestando dinheiro àqueles que por algum motivo não podem recorrer à rede bancária institucionalizada.

Na arqui-famosa encenação de *O rei da vela* por Zé Celso Martinez Correa, no Teatro Oficina, em 1967, o primeiro ato parodiava o circo e o terceiro, a ópera, ao passo que o segundo parodiava o teatro de revista: um telão pintado mostrava o Rio de Janeiro, “verdadeiro cartão-postal a caçar do mau gosto”, nas palavras de Sábato Magaldi.⁷ Gênero teatral de grande sucesso no Brasil da segunda metade do século XIX, mas que continuou vivo até pelo menos os anos 50 do século XX, o teatro de revista misturava o teatro à música e à dança, em quadros satíricos e burlescos, voltados à crítica social e política, recorrendo muitas vezes à sensualidade e ao apelo sexual. A leitura da rubrica inicial deixa entrever que a escolha pelo teatro de revista era quase óbvia: a ilha tropical na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, pássaros assoviando exoticamente, o mar, barraca, guarda-sóis, bebidas e gelo, uma rede do Amazonas, personagens vestidos pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial, morenas seminuas, homens esportivos.

A sequência de cenas ou quadros é igualmente típica do também chamado teatro de variedades. Nas primeiras cenas, Abelardo dedica-se a cortejar a mulher do coronel Belarmino e mãe de Heloísa, D. Cesarina, e a sua irmã, D. Poloca. E as duas matronas não só se deixam cortejar, como sugerem que estão dispostas a ceder às suas cantadas atrevidas. No caso de dona “Poloquinha” isso é ainda mais significativo, já que ela é a única a declarar-se escandalizada com a união da sobrinha com um novo-rico. O diálogo entre ela e Abelardo é impagável. O trocadilho notável, D. Polaquinha, é apenas uma das diversas alusões sexuais presentes nesse diálogo e em todo o segundo ato. Os motivos fálicos são particularmente recorrentes, como a menção aqui à Baronesa de Pau-Ferro por dona Poloca, mas já se anunciava no próprio cenário descrito na rubrica, no mastro com a bandeira americana, e que na verdade percorre a peça toda, a começar pela própria vela

⁷ Os cenários da montagem de *O rei da vela* para o Teatro Oficina, com direção de Zé Celso Martinez Corrêa, em 1967, e depois recriados em 2017, no Sesc Pinheiros, são de um dos maiores cenógrafos brasileiros, Hélio Eichbauer.

do título e da atividade industrial de Abelardo.

No segundo ato, várias dessas alusões são relacionadas ao irmão de Heloísa, Totó, como o sorvete Banana Real - “O Totó é que se lambeu! Coitado!”, no comentário de D. Cesarina - e o peixe-espada, na alusão chistosa de Abelardo. Mas até mesmo a filha mais nova, Joana ou João, ao sair “grudada” no americano, afirma: “Vou ver o pico do Itatiaia”, ao que o outro responde rindo “Everest! Everest!” Tudo isso sem contar os momentos em que aparecem juntos Heloísa e o americano, sempre acompanhados de falas e sugestões eróticas.

Enquanto Totó e as irmãs dedicam-se na maior parte do tempo a buscar parceiros e satisfação de seus desejos sexuais⁸, o irmão mais velho tem outras preocupações. Para extrair mais dinheiro do futuro cunhado, que o ofende sem cerimônia, chamando-o de “crápula” e “ladrão”, Perdigoto tem a ideia de formar uma milícia com seus amigos desocupados para combater os colonos que se mostravam descontentes com a exploração e opressão por parte dos proprietários.

A atribuição a Perdigoto do propósito de criação de uma milícia fascista pode ter sido inspirada pelos próprios acontecimentos que no Brasil haviam levado à recente criação do Integralismo e pouco tempo depois possibilitariam o surgimento das milícias integralistas, ou àqueles que na tumultuada Europa tinham dado origem às organizações paramilitares envolvidas na ascensão do nazifascismo e alguns anos depois, mais precisamente em 1939, na eclosão da II Guerra Mundial. De todo modo, a caracterização de seu idealizador como primogênito de uma família aristocrata à beira da falência, e assim sem perspectiva de futuro, entregue ao jogo e à bebida, desavergonhado e perdulário, de caráter violento e cruel, mostra a perspicácia do dramaturgo na caracterização do Brasil do seu tempo e de muito do que perduraria até hoje. Pois é de fato impressionante como essa cena de *O rei da vela* é ao mesmo tempo retrato preciso de nosso passado, recente ou longínquo, e tão atual.

O coronel Belarmino aparece numa única cena, na metade do segundo ato. Suas poucas falas são repetitivas e redundantes, denotando a fixação numa única ideia: a de que um Banco Hipotecário poderia ter evitado a bancarrota e, quem sabe, a entrega da filha ao usurário. Mas para além desse novo equívoco o que se destaca é a exaltação que

⁸ A homossexualidade foi um dos meios encontrados por Oswald para sugerir a degradação da família aristocrática, mas acaba deixando transparecer os preconceitos da época e, quem sabe, do próprio escritor.

faz da suposta nobreza de Abelardo I e o encarecimento do empréstimo “feito com garantias puramente morais”, antes de puxar um enorme lenço vermelho para enxugar os olhos e a barba, em cena tragicômica típica do picadeiro.

A substituição de Abelardo I por seu alter ego, Abelardo II, ambos submetidos ao poder econômico e sexual do Americano, é o melhor exemplo do que Haroldo de Campos (1991, p. 19) denomina “rotação tipológica” e “oscilação geral dos paradigmas” ou “subversão do paradigma”, recurso que, mais do que qualquer outro, faria a riqueza da peça, já que do ponto de visto sintagmático a peça seria composta “a partir de situações esquemáticas, bastante simples, de oposições óbvias”, o que pode ser ilustrado por aquele que é o momento-chave da peça:

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... (ANDRADE, 2017, p. 67)

Parte da crítica atribui a caracterização de Abelardo II como o socialista que vira capitalista, por meio da traição e do roubo, à adesão de Oswald ao comunismo, como se o escritor estivesse apenas seguindo a cartilha dos membros do partido, para quem, fiéis às orientações de Moscou, um socialista seria pior do que um fascista, pois a sua defesa de uma posição branda era o que havia de mais prejudicial à causa proletária.

Acredito que as coisas sejam talvez mais complexas. Um escritor irreverente e anárquico como Oswald dificilmente se submeteria de todo a qualquer cartilha. A transformação de Abelardo II parece ilustrar não apenas o comportamento dos socialistas que podem facilmente mudar de lado, como também a muito mais generalizada leviandade na defesa de ideias e convicções – no Brasil, “país semicolonial” (ANDRADE, 2017, p. 25), é certo, mas seria muito diferente em outros países? –, facilmente abandonadas diante dos interesses pessoais, quando não diante da oportunidade do roubo e do enriquecimento ilícito: “a gente pode ter ideias, mas não é de ferro” (ANDRADE, 2017, p. 25).

Ademais, a “oscilação de paradigmas” proposta por Haroldo de Campos parece de fato estruturar a peça oswaldiana de tal modo que também envolve um personagem não

mencionado pelo crítico, o coronel Belarmino. Ora, antes de Abelardo II substituir Abelardo I, é o coronel Belarmino que é de certa forma substituído por Abelardo I. Assim, a sequência de substituições poderia começar com o coronel e sua família, que exploraram durante um século “milhares de seres”, na expressão de Abelardo I, isto é, primeiro os escravos, depois os colonos; mas acabou explorado pelo usurário. Se no caso dos Abelardos o caráter inevitável da substituição já está sugerido na coincidência dos nomes, a substituição de Belarmino por Abelardo também pode ser entrevista, ainda que de maneira mais sutil, na semelhança de parte dos nomes, *Abelardo* – *Belarmino*, e também no fato de que em Belarmino há quase um anagrama de Abelardo.

Como o coronel, Mister Jones tem na peça uma participação relativamente pequena, mas é com certa frequência que ele aparece nas falas dos outros personagens e em referências presentes no próprio cenário. É como se Oswald quisesse mostrar com esse personagem elusivo o modo como o capital internacional está sempre envolvido em todos os setores de nossa sociedade, não apenas no campo da economia, mas também na política, na cultura e nas relações sociais, ainda que quase sempre de modo pouco evidente ou de maneira oculta.

Representante ou símbolo desse capital, a quem os capitalistas brasileiros, por mais poderosos, precisam se curvar em patente submissão, o Americano teria – conforme diz Abelardo I a Abelardo II – o “direito de pernada”, o direito à primeira noite que os senhores feudais, conta-se, podiam passar com as noivas de seus vassalos no momento das núpcias, o chamado *jus primae noctis*. Essa nova alusão à Idade Média, em chave satírica e grotesca, é o coroamento do escracho total da união paródica entre Abelardo e Heloísa.

Num dos últimos diálogos da peça, no terceiro ato, Abelardo I faz um último pedido a Abelardo II – “a última vontade de um agonizante de classe!”: que ele ligue o rádio e sintonize a estação que irradia de Moscou. Ouve-se então o hino da Internacional Comunista e Abelardo I conta a história de Jujuba, um cachorro que é adotado pelos soldados de um quartel, mas que solidariamente decide recusar os privilégios que lhe são oferecidos para ficar com os seus companheiros de rua.

Caso essa espécie de parábola comunista procedesse de um personagem diferente de Abelardo I e, além disso, numa peça mais ou menos tradicional, ou – mais do que isso – numa peça tão-somente programática, seria quase inevitável vê-la como simplista e redutora. Mas Oswald a coloca na boca do agonizante Abelardo I, que já havia afirmado

cinicamente: “Se todos fossem como o oportunista cínico que sou eu, a revolução social nunca se faria! [...] Mas se sarasse... regressava à arena na posição que ocupei. Não aderiria... Talvez mudasse de dono. Voltava a trabalhar para o imperialismo inglês...” Além disso, não é com essa história que a peça termina, o que apontaria para a expectativa de que o vaticínio de Abelardo I viria um dia a se confirmar.

O fim da peça mostra, contudo, não o triunfo do comunismo, mas a vitória (ainda que – sugere-se – temporária) do capitalista nacional, que obteve o seu capital por meio do roubo e do estelionato, e que se mostra mais cínico mesmo do que o capitalista roubado, e ainda o triunfo, se não definitivo, ao menos bastante duradouro do capitalismo internacional, em geral, e norte-americano, em particular.

Assim, a história do cachorro Jujuba, embora enalteça a solidariedade e o desprendimento que podem pautar as relações entre os oprimidos, talvez possa ser vista mais como um desejo, um sonho, um ideal de um mundo que fosse diferente deste em que vivemos, pois o final da peça parece apontar antes para a realidade que parece imutável e não para a sua superação, para o drama do momento presente e não para o futuro ou para a utopia. Ao dar a última palavra ao Americano, Oswald sem dúvida destaca aquilo que Haroldo de Campos (1991, p. 28) sintetiza de modo lapidar:

A última fala é de Mr. Jones: ‘Oh! good business!’ A vicariedade dos protagonistas de circunstância não afeta o ‘bom negócio’, pois a contradição fundamental não é alterada. Nesse perde-ganha grotesco de personagens camaleonicamente votados à indefinição, o único personagem definido é o supervilão, que ganha sempre.

Nesse sentido, Oswald de Andrade se mostraria mais uma vez quase profético. Quando a peça por assim dizer “acordou de sonhos intranquilos”, quando foi finalmente encenada, quando de “literatura teatral” tornou-se “teatro literário”, outros Abelardos e Perdigos, poucos anos antes, haviam se unido aos capitalistas e ao próprio governo norte-americano para apelar do poder um governo democraticamente eleito. Como em 1937, ano de publicação da peça, começava em 1964 novo período ditatorial no Brasil, agora sob o comando dos militares, que se estenderia por um período bem maior do que o outro.

Em 1967, Zé Celso Martinez Corrêa levaria *O rei da vela* ao palco do Teatro Oficina, essa “bomba de retardamento deixada por Oswald de Andrade para explodir quando estivessem todos comemorando o seu passamento definitivo”, nas palavras de Décio de

Almeida Prado (2017, p. 77), outro de nossos grandes críticos teatrais. Radicalizando ainda mais o caráter satírico, paródico, hiperbólico, sarcástico, chocante, bombástico do texto oswaldiano, a encenação de *O rei da vela* de 1967, com Renato Borghi, José Wilker, Esther Goes e Maria Alice Vergueiro, ficaria para sempre associada ao surgimento do movimento Tropicalista, juntamente com o cinema de Glauber Rocha (a quem por sinal a encenação foi dedicada), a música de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e Os Mutantes, a poesia de Torquato Neto e a arte de Hélio Oiticica, entre tantos outros artistas, e Oswald seria talvez a principal figura do Modernismo a inspirar os tropicalistas como o criador do “Manifesto Antropófago”. Em 1968 viria o AI-5 e muitos seriam mortos pelo regime e desaparecidos. Em 1974 Zé Celso seria preso e torturado, tendo de se exiliar na Europa, ficando em Portugal até 1978. Em 2017, aos oitenta anos, reencenaria a peça de Oswald no Teatro do Sesc Pinheiros, em São Paulo.

Pouco tempo depois, quando pensávamos que esse período tenebroso de nossa história estivesse de algum modo superado – a despeito de muitos dos corpos de desaparecidos políticos, presos pelas forças militares e paramilitares que agiam a serviço do Estado, não terem sido encontrados –, vimo-nos confrontados por aqueles que procuram não apenas justificar a tortura e as mortes cometidas em nome do regime militar, como defendem a sua restauração, a volta da censura e da cessação dos direitos e liberdades individuais, conquistados a tão duras penas e por um preço tão alto.

É nesse contexto que a peça oswaldiana mostra-se atualíssima, seja em forma de texto literário, seja em eventuais projetos que pós-pandemia possam levá-la novamente aos palcos, como teatro propriamente dito, quando será possível confirmar que continua viva ou então, se considerarmos que a encenação é uma espécie de sopro vital que dá a cada leitura uma nova vida ao texto dramático, além da que ele em si mesmo carrega, ganhar mais uma vida e contrapor-se assim, uma vez mais, ao enaltecimento e à cultura da morte, da violência, da tortura, da intolerância e da opressão. Se parte da explicação para esses renascimentos tão a propósito de *O rei da vela* pode ser encontrada na permanência de nossos problemas mais agudos e na barricada sem fim de Abelardos que se sucedem no poder, cabe creditar outra boa parte à genialidade, ao talento e à argúcia de Oswald de Andrade.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANDRADE, Oswald de. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Global, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. Uma leitura do teatro de Oswald. In: ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- MAGALDI, Sábato. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo; Secretaria de Estado da Cultura, 1991, p. 7-15.
- PRADO, Décio de Almeida. Uma perspectiva crítica sobre Oswald de Andrade. In: ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985a.
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985b.

Submetido em: 02 set. 2020

Aprovado em: 22 out. 2020