

VESTÍGIOS DE UM PAÍS MEDIEVAL: SÍMBOLOS E CRÍTICA SOCIAL EM *O REI DA VELA*

Vestiges of a Medieval Country: Symbols and Social Critique in *O Rei da Vela*

Lótus Pereira Guedes¹

Resumo: Este artigo analisa como determinados elementos simbólicos presentes na peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, contribuem para a construção de sua crítica social. Para isso, examina símbolos e alegorias como a vela, o casamento entre Abelardo I e Heloísa, a duplicidade dos Abelardos, a família de Heloísa, os devedores levados ao suicídio e a dívida como mecanismo de exploração econômica. O estudo também discute procedimentos estéticos da peça, como a paródia, o kitsch, a metalinguagem, a incorporação de elementos circenses e o diálogo com *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, evidenciando como esses recursos reforçam a proposta antropofágica e a crítica às contradições da sociedade brasileira. A análise fundamenta-se, principalmente, nos estudos de Carlos Gardin (1995), Sábato Magaldi (1997) e Frederico Cabala (2025).

Palavras-chave: *O Rei da Vela*; Oswald de Andrade; Antropofagia; Modernismo brasileiro; Teatro brasileiro.

Abstract: This article examines how specific symbolic elements in Oswald de Andrade's play *O rei da Vela* contribute to the construction of its social critique. To this end, it analyzes symbols and allegories such as the candle, the marriage between Abelardo I and Heloísa, the duality of the two Abelardos, Heloísa's family, debtors driven to suicide, and debt as a mechanism of economic exploitation. The study also discusses the play's aesthetic devices, including parody, kitsch, metatheatricality, the incorporation of circus elements, and its dialogue with Alfred Jarry's *Ubu Roi*, demonstrating how these resources reinforce the anthropophagic project and the critique of the contradictions of Brazilian society. The analysis is based primarily on the studies of Carlos Gardin (1995), Sábato Magaldi (1997), and Frederico Cabala (2025).

Keywords: *The King of the Candle*; Oswald de Andrade; Anthropophagy; Brazilian Modernism; Brazilian theatre.

Considerações Iniciais

A peça *O Rei da Vela*, publicada em 1937 por Oswald de Andrade durante seu período de aproximação com o comunismo, passa-se em um escritório de usura, um escritório de usura, prática hoje comumente associada à agiotagem, gerida por Abelardo I e Abelardo II. O primeiro é um grande capitalista, um homem sem escrúpulos que fez sua riqueza às custas da exploração de trabalhadores desesperados e afetados pela crise econômica cafeeira no Brasil da década de 1930, motivada pelo *crash* da Bolsa de Nova York em 1929. Embora

¹ Estudante do curso de Letras – Português e Respectivas Literaturas da Universidade Federal de Uberlândia. Artigo orientado pelo Prof. Dr. Pedro Afonso Barth

se declare socialista, Abelardo II não é revolucionário; ao contrário, revela-se profundamente conservador, segundo os próprios personagens da peça.

Neste escritório de usura, praticavam-se empréstimos a juros altíssimos. Os devedores, presos em uma jaula e convocados para fora por um Abelardo II vestido de domador de feras de circo, não têm meios de pagar suas dívidas e acabam por vezes recorrendo ao suicídio. Os Abelardos aproveitam-se desta situação e mantêm também uma fábrica de velas para que as famílias possam realizar o velório de seus familiares. Desta forma, tiram sempre o maior lucro possível do desespero dos endividados.

O Rei da Vela é um marco de alguns dos movimentos culturais mais importantes do Brasil: modernismo e tropicalismo. Há na peça uma radicalidade estética e política que confere atualidade ao texto até os dias de hoje. Portanto, essa é uma obra cuja leitura é sempre produtiva para pensar o contemporâneo. Dessa forma, o presente artigo tem o objetivo de responder a seguinte pergunta de pesquisa: Como determinados elementos simbólicos de *O Rei da Vela* contribuem para a construção da crítica social de Oswald de Andrade?

Para alcançar esse objetivo, o artigo está organizado em quatro momentos. Inicialmente, apresenta-se uma breve contextualização da obra, situando *O Rei da Vela* no contexto do Modernismo brasileiro e de sua proposta estética e política. Em seguida, analisa-se a vela como uma alegoria do atraso econômico, da exploração social e das contradições da modernização brasileira. Posteriormente, examina-se a construção das personagens Abelardo I e Abelardo II, compreendidas como representações da permanência das estruturas de poder e da reprodução das desigualdades sociais. Na sequência, discute-se o casamento entre Abelardo e Heloísa como uma alegoria das alianças estabelecidas entre a burguesia ascendente e a aristocracia decadente, evidenciando a crítica de Oswald de Andrade às relações de classe no Brasil. Por fim, apresentam-se as considerações finais, retomando os principais resultados da análise.

O Rei da vela, paródia e estilo

Um dos grandes marcos do movimento modernista foi a Semana de Arte Moderna, ocorrida na São Paulo de 1922. Durante o evento, apresentaram inovações na poesia, na música, no romance e nas artes plásticas. O teatro, entretanto, permaneceu praticamente ausente das apresentações da Semana (Magaldi, 1997, p.195). Enquanto os artistas banhavam-se nas águas de um olhar atento e não ufanista às produções nacionais inspiradas

pelas vanguardas europeias como cubismo, dadaísmo e futurismo, do qual Oswald era grande entusiasta e divulgador no Brasil, não havia um real diálogo naquele momento entre o teatro e o efeito de ruptura causado por um poema modernista ou uma pintura que deixava para trás a vontade de retratar paisagens de maneira fiel.

As ideias que ganharam força durante a Semana seriam posteriormente sistematizadas por Oswald de Andrade em duas publicações posteriores: o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e o *Manifesto Antropófago* (1928). Este último abordou conceito da Antropofagia, uma deturpação do mito do bom selvagem por um “mau selvagem”, devorador do que lhe é estrangeiro, de maneira que torne essa cultura estrangeira a sua própria.

Apesar da ausência do teatro na Semana, Andrade publicou na década seguinte três peças de caráter modernista. A saber: *O homem do cavalo* (1934), *A morta* (1937) e *O rei da vela* (1937), também chamadas por alguns estudiosos, como Carlos Gardin e Frederico Cabala, de Trilogia da Devoração. Houve também, é claro, outros autores publicando peças mais ousadas neste período, como Renato Viana, que chocara o público ao dar as costas para ele a fim de conquistar um maior realismo cênico (Magaldi, 1997, p. 196-197) ou, um pouco posteriormente, Nelson Rodrigues. Rodrigues detém o título de estreia do teatro modernista por conta da primeira montagem de *Vestido de Noiva*, realizada em 1943 e que conta com uma encenação feita em três planos relacionados à personagem Alaíde: o plano da realidade, o da memória e o da alucinação. No entanto, *O rei da Vela* já trazia em si toda a irreverência e inovação do teatro moderno, só não pôde ser montada devido à censura do Estado Novo, instaurado oficialmente no ano de sua publicação, 1937.

Por mais que tivesse certa vergonha de muitas de suas ideias da década de 1920, o teatro de Andrade tinha uma característica bem antropofágica, como afirma Carlos Gardin: “O teatro de Oswald busca o nacional comendo a tradição e absorvendo as estruturas da vanguarda internacional. Vai do cubismo, ao dadaísmo, ao expressionismo alemão, ao futurismo russo, [...] aponta para Brecht e Antonin Artaud e, num imenso trabalho intertextual, vai construindo seu modo de fazer teatro” (Gardin, 1995, p. 100). Este texto teatral de Oswald vem munido de valores histórico-culturais apresentados de maneira crítica, em forma de paródia.

Esta peça é dividida em três atos. O primeiro ato apresenta o sistema de usura do escritório dos Abelardos, o modo como tratam seus clientes e as ambições dos dois agiotas. O segundo é ambientado numa ilha que Abelardo I compra para Heloísa, sua noiva e o foco do ato é denunciar hipocrisias das elites brasileiras e as suas relações com a burguesia em ascensão. No terceiro ato, o ambiente volta a ser o escritório de usura, mas o tom é outro e

isto dá um aspecto cíclico à peça. Segundo o pesquisador Carlos Gardin, o enredo, assim, é “pulverizado com procedimentos de inversão de posições, de sentido, de valores que promovem uma completa desestruturação desta estrutura aparentemente fiel à lógica aristotélica da causa e efeito e da verossimilhança” (Gardin,1995, p.149)

Outro elemento muito pertinente para descrever a qualidade do teatro apresentado por Oswald é um certo rompimento com a ilusão. Há passagens na peça como: “esta cena basta para nos identificar perante o público” (Andrade, 1999, p. 40) ou “Vou até o fim. O meu fim! A morte no Terceiro Ato! [...] Maquinista! Feche o pano.” (Andrade, 1999, p. 83). Não há pretensão de esconder que se está numa peça, por mais que isto não seja dito o tempo todo. Há quebra da quarta parede, menções diretas ao local físico do teatro, elementos que só seriam mais utilizados em larga escala décadas depois.

Os problemas apontados em *O rei da vela* eram já anunciados como algo a que o Manifesto Antropófago declarava aversão: "A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos". Há na peça uma inveja de Abelardo II ao tomar o posto de Abelardo I, ou mesmo a inveja de ambos da condição de prestígio da elite personificada pelos parentes de Heloísa; No escritório dos Abelardos, a usura é livremente praticada, como o era por todo o território nacional, sendo os juros cobrados tão altos que havia sido criada nesta década a lei da usura para combater estes empréstimos abusivos; Na peça é ainda indicada uma calúnia a todos os desesperados clientes da firma e o assassinato destes mesmos clientes, na forma de encurralá-los até que não houvesse saída para as suas dívidas.

A variedade de temas tratados em *O rei da vela* também é muito perpassada pela exploração de tabus, como suicídio, libertinagem, infidelidade, o comércio de corpos do casamento burguês, a miséria desejada, mantida e piorada explicitamente pelo sistema capitalista. Os temas eram ainda menos permitidos sob a égide da censura da Era Vargas. Para se ter uma ideia, desde 1928, no governo de Washington Luís, houve a Censura das Casas de Diversão, em que havia um "censor geral dos teatros com atribuições para vetar textos e apresentações" (Costa, 2008, p.17) e todos os textos que se desejasse encenar deveriam adquirir uma autorização do governo, de modo a manter a moral e os bons costumes. Posteriormente, dois anos após a publicação de *O Rei da Vela*, isto é, em 1939, uma das políticas do Estado Novo de Getúlio Vargas foi a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que regulava a prática artística e os meios de comunicação bem aos moldes de instituições fascistas europeias (Costa, 2008, p.18). Oswald de Andrade

verdadeiramente erigiu tótems a estes tabus, menos como ideais, e mais como assuntos a serem cada vez mais trazidos à tona na literatura e no teatro, mesmo enfrentando todos estes empecilhos. Por estes motivos a peça demorou tanto a ser montada².

Assim como propunha o próprio modernismo, *O rei da vela*, é uma amálgama de elementos de expressão. Encontramos algumas indicações destes elementos nas rubricas, isto é, nos textos com as indicações cênicas, instruções para quem irá encenar, produzir cenários e objetos cênicos. Há uma rubrica no início de cada ato. No primeiro ato, ela indica os objetos contidos no escritório de Abelardo & Abelardo:

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato de Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luis 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 e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O prontuário, peças enormes, peça de gavetas, com os seguintes rótulos. MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS PROTESTADOS – Na outra divisão - SENHORA, LIQUIDAÇÕES, SUICÍDIOS, TANGAS. (Andrade, 1999, p.37).

Segundo Carlos Gardin (1995, p.54), estas rubricas indicam o gosto estético, indicam misturas grotescas, bricolagens e o estilo *kitsch*. Este termo *Kitsch* pode ser traduzido por “bugiganga” e representa um estilo que opõe-se a uma cultura oficial, causa um certo ruído e é por este mesmo motivo caracterizado por Décio Pignatari como “uma vanguarda de choque” (Pignatari, 1968, p.100). O segundo ato é ainda mais *kitsch* que o primeiro, inspirado em parte pelo carnaval e pelo teatro de revista, mas também tendo uma estética muito diferente do habitual para o teatro brasileiro até aquele momento. É uma composição que, segundo Gardin (1995, p.55), fará parte de um estilo muito teatral, cinematográfico e musical que seria desenvolvido nas décadas de 1960 e 1970, muito explorado pelos tropicalistas. A ilha, comprada por Abelardo para Heloísa, indica uma suspensão do tempo presente para dar lugar à libertinagem.

Outro momento em que o carnaval é a grande referência é a cena final. Mesmo diante de um cadáver, a família de Heloísa chega à cena desfilando e acenando de maneira ritmada,

² O texto era ainda tão fresco, tão inovador que, trinta anos depois, em 1967, às vésperas do AI-5, José Celso Martinez, dramaturgo e idealizador do Teatro Oficina, realizou a primeira montagem, causando um misto de escândalo e aclamação. Os absurdos da década de 1960 eram bastante semelhantes aos da década de 1930. A pesquisadora Johana Albuquerque (2012) defende que, em 1967, após três anos de ditadura militar, intelectuais e artistas acreditavam ser possível retomar o país e instaurar um governo alinhado aos movimentos de esquerda. Além disso, os movimentos culturais desse período estavam bastante inclinados a uma atitude de enfrentamento político por meio da arte. Assim, a classe artística se opunha ao regime e denunciava suas práticas. Essa montagem do Teatro Oficina foi uma das grandes inspirações para o movimento tropicalista e um importante símbolo de resistência à Ditadura Militar.

toda trajada a rigor e feliz pelo casamento entre a filha e Abelardo II. O casamento de Heloísa e Abelardo é uma paródia de si próprio.

Entre as influências da peça destacam-se *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em que o personagem Pai Ubu, um bufão, planeja e executa várias falcatuas contra o rei da Polônia e contra seus próprios colegas oficiais, de maneira que ele próprio ascenda cada vez mais até se tornar um rei louco. Ele em muito se assemelha ao personagem Abelardo I pela falta de escrúpulos. *Ubu Rei* era uma das peças favoritas de Oswald.

Além de peças vindas das vanguardas europeias, Oswald foi buscar inspiração em formas populares de espetáculo, como o teatro de revista e o circo, referências que Oswald de Andrade reelabora segundo a lógica antropofágica. Há também uma série de traços psicológicos de seus personagens sintetizados em arquétipos e uma trama feita através de parábolas: imagens sucintas para representar um pano de fundo muito maior e real do período histórico retratado (Cafezeiro; Gadelha, 1996, p.395).

A obra *O rei da vela* utiliza elementos teatrais expressionistas, como a jaula dos devedores, e aproxima-se do expressionismo em seu uso de uma linguagem antiliterária e em sua consciência social engajada; E, o que é mais importante ainda, *O Rei da Vela* contém elementos que correspondem ao surrealismo, como movimento literário específico e revolução artística geral, uma dentre essas principais manifestações foi o teatro do Absurdo.” (Martins, 2008, p. 22)

A linguagem utilizada contém muitas piadas de cunho sexual e não poupa os leitores de temas como suicídio, personagens com expressões de gênero diferentes do esperado. Há também muitos trocadilhos de efeito cômico, especialmente nos nomes dos personagens. Tópico que será melhor explorado na seção de Abelardo e Heloísa.

A vela e o país medieval

Ao ler o título da peça, o leitor deve se perguntar o motivo desta escolha. Além de escritório de usura, Abelardo & Abelardo é também uma fábrica de velas. Uma parte da clientela desta fábrica são justamente os familiares dos devedores que se suicidam quando estão sem saída diante das dívidas exorbitantes. Eles compram as velas para fazer o enterro das vítimas. Afinal, “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!” (Andrade, 1999, p. 56)

No entanto, fica claro na trama que a vela também tem outros sentidos. A vela constitui uma alegoria do atraso econômico e da escassez material. No terceiro ato, há um momento em que Abelardo I ao mesmo tempo confronta Abelardo II e dá dados importantes sobre a situação no país: “Acenda todas as velas! Economia em regressão. As grandes empresas estão voltando à tração animal. Estamos ficando um país modesto. De carroça e vela!” (Andrade, 1999, p. 85). Desta forma, a figura da vela corrobora a ideia de atraso. E um país modesto também é um país desesperado para se salvar de sua própria dívida para com países estrangeiros de que tomou empréstimos. A “solução do mangue” é vender-se, ceder seus próprios recursos ao bel-prazer destes países, representados na peça pelo banqueiro Mr. Jones.

Embora a eletrificação estivesse em expansão desde o final do século XIX, ela permanecia inacessível a grande parte da população brasileira. Dessa forma, durante a década de 1930, a vela era um item comum ao dia a dia de todas as classes sociais, seja por falta de recursos, seja por questões religiosas. Durante um diálogo entre o agiota Abelardo I e Heloísa de Lesbos ainda no primeiro ato, é explicado que Abelardo ficou muito rico comprando café na porta de fazendas falidas durante a crise cafeeira no Brasil e ele se gaba de como há os clientes de sua fábrica em toda parte:

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.” (Andrade, 1999, p. 56).

A vela é também um marcador de tempo. É dito em pleno século XX que é uma vela feudal, um país semicolonial e medieval. Como observa Cabala (2025, s. p.), a vela simboliza justamente essa "devoração do passado pelo futuro", em que formas arcaicas permanecem ativas no interior da modernização brasileira. A onipresença deste item em detrimento da energia elétrica é um atestado do atraso e uma poderosa fonte de lucro para o escritório Abelardo e Abelardo.

Abelardo & Abelardo

Na peça *O rei da vela* há um jogo com duplos, Abelardo I e Abelardo II. O primeiro é um capitalista nato, capaz de cometer várias atrocidades (como será abordado mais à frente,

na seção dedicada ao seu noivado com Heloísa de Lesbos). Ele é autodenominado personagem de Freud (Andrade, 1999, p. 64), no sentido de ser complexo, moderno e sexual. Uma outra característica de Abelardo I é sintetizar algumas contradições do país refletidas em si. Ele diz que é um personagem de seu tempo, vulgar, mas lógico (Andrade, 1999, p. 83). É um agiota (ou usurário) muito bem-sucedido que cobra as dívidas dos clientes. Esta relação entre agiota e clientes é também um duplo: Os clientes estão para Abelardo assim como o Brasil está para os credores estrangeiros. Nas palavras de Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha:

Um país que aspira à modernidade e está mergulhado na incipiência produtiva; que se decidiu pela indústria e não explora seu potencial energético, não tem infraestrutura de transportes; que se dilacera entre a especulação financeira e a dívida externa; constrói cidades, mas não deixa de se sustentar pela monocultura (Cafezeiro; Gadelha, 1996, p. 395).

Já Abelardo II, embora sócio, aparece nas primeiras cenas como uma espécie de assistente de Abelardo I. Um manda, o outro executa. Ele aparece na cena dos devedores com seu traje completo de domador de feras e um chicote, quase como uma aparição circense. O fato de haver dois deles também pode referenciar práticas sucessórias das monarquias. É igualmente vil, mas tem uma ideologia socialista. Num dos muitos momentos de metalinguagem na peça, ele diz que é o primeiro personagem socialista do teatro brasileiro, ao que Abelardo responde ao sócio: “Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entrando num acordo com a propriedade...” (Andrade, 1999, p. 47). Num outro momento de conversa entre os dois, isto é confirmado. Abelardo I reclama das recentes leis em favor do operariado, como as férias e o salário mínimo e reclama que elas trabalham contra o acúmulo do capital. Abelardo II responde que, na verdade, os pagamentos desde então são por dia de trabalho, não mais pela semana ou pelo mês trabalhado. Neste caso, dias de férias são menos numerosos que os domingos, feriados e dias de doença, que eram pagos pelos patrões antigamente. (Andrade, 1999, p. 48). Desta forma, as leis sociais provenientes do socialismo até davam esperança para os trabalhadores, mas no fundo beneficiavam os patrões.

Ora, o socialismo era visto por Oswald, comunista, como algo um tanto conservador, incapaz de provocar grandes mudanças na sociedade. Inclusive era tão mais próximo do capitalismo que um Abelardo ou outro daria por igual. No terceiro ato é revelado o plano de Abelardo II de matar o sócio e tomar o seu lugar. Um não era tão diferente do outro:

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, 1999, p. 87)

Este trecho é também uma cena muito forte, cheia da ironia oswaldiana e contém uma das mais importantes alegorias da peça: Este dinheiro pode mudar de mãos individuais, mas permanece na mesma classe social. Enquanto não houver luta de classes, pode-se derrubar o atual detentor do poder, então outro da mesma natureza toma o seu lugar e tudo permanece igual. É um dos momentos que, como afirma Carlos Gardin, caracterizam estes personagens como parte de uma estrutura em abismo (Gardin, 1995, p.150)³.

Abelardo e Heloísa

A peça, *O rei da vela* (1937), apresenta eventos subsequentes ao crash da Bolsa de Nova York em 1929, passando-se no Brasil da década de 1930, bem em meio à crise do café. No prefácio da peça, escrito por Sábato Magaldi e intitulado, *O país desmascarado*, é dito que não há como enxergar *O Rei da Vela* como uma tábula rasa, visto que há inúmeros aproveitamentos de obras anteriores (Andrade, 1999, p. 7-8), como *Macbeth* e *Lady Macbeth*, de Shakespeare; todo o experimentalismo de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry e o romance do século XII entre Abelardo e Heloísa, que na peça foi parodiado e esvaziado do sentimento, dando lugar a um casamento por negócio, na intenção de unir duas classes. Neste cenário, é possível dizer que “a tradição, a burguesia, a família e a propriedade eram alvejadas pela paródia corrosiva de Oswald” (Martins, 2008, p. 30).

O casal de Abelardo e Heloísa históricos trata-se de um teólogo e a sobrinha de um sacerdote, pupila de Abelardo. Os dois viveram no século XII, no atual território da França e acabaram se apaixonando, mas, ao saber de seu envolvimento, o tio de Heloísa de Argenteuil castra Abelardo. Este é encaminhado para um mosteiro, sua amada para um convento e eles trocam cartas até o fim de sua vida. Quando Heloísa falece, é enterrada ao lado de Abelardo. Segundo o mito que se formou em cima do relato histórico, o amante a recebeu de braços

³ No filme a respeito da obra produzido pelo Teatro Oficina, dois gestos são adicionados ao trecho: Os Abelardos (REI DA VELA, 1982, 1h35min) estão lado a lado, quase como um só, ao que Abelardo I fala da barricada, os braços esquerdos caem e os punhos fechados das mãos direitas sobem à altura da cabeça, fechando o ciclo de substituição de um terceiro Abelardo imaginário.

abertos de dentro da sua tumba, como narra a pesquisadora Maria Luísa Borralho (Borralho, 2002, p. 267). O casal medieval tornou-se um prolífico tema da poesia por séculos, inclusive na poesia portuguesa setecentista, objeto de estudo da autora. São um símbolo poderoso do amor romântico, do casamento por amor, lembrados nos tempos do romantismo literário como um exemplo contra o casamento por conveniência, por arranjo da família com propósito de formar alianças.

O casal é mais uma vítima da paródia oswaldiana. Heloísa deixa de ser uma heroína romântica e não tem nada de pura, Abelardo deseja se casar somente pelos braços e deixa isso bem claro para a noiva. Até sua castração é parodiada. Há em seu lugar um Abelardo hipersexual, que investe na sogra, na tia, na secretária, na filha de um devedor e menciona ainda outras mulheres ao longo de suas falas. Além disso, ao saber da falência que lhe acometeu no início do terceiro ato, organiza o casamento de Heloísa com seu antigo sócio, pois afirma que ela precisará de outro corretor para esta transação matrimonial. Para eles, não faz diferença. Afinal, “Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico!” (Andrade, 1999, p. 92).

Para chegar ao arranjo inicial com Abelardo I, a família de Heloísa foi um reflexo do que sucedeu com as famílias abastadas no período retratado. Houve na peça um grande esforço para demonstrar como as classes sociais defendem seus interesses. Após perder o dinheiro proveniente do monopólio do café em 1929, a aristocracia paulista, representada pela família “quatrocentona” do coronel Belarmino, pai de Heloísa, precisa a todo custo juntar-se à classe burguesa em ascendência. O casamento de Heloísa é vital para que sua família permaneça tendo luxos e conforto. Não interessa nem mesmo o noivo. Pode ser ele Abelardo I, Abelardo II, como de fato acaba ocorrendo na peça, ou até mesmo com o banqueiro estadunidense. De todo modo, é com Abelardo I que é feito o noivado. A origem da fortuna também não era um segredo e nunca foi um problema para eles. É claro, não foi formada de maneira honesta, mas a custo das torpezas do protagonista da peça:

HELOÍSA - Dizem tanta coisa de 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 trai e assassinei. As mulheres que deixei. Os suicidados... O contrabando e a pilhagem... todo o arsenal do teatro moralista dos nossos avós”

(Andrade, 1999, p. 55)

Heloísa é frequentemente vista em roupas masculinas e fumando. Isto pode significar um retrato de como a modernidade teve reflexos também nas famílias de classes mais abastadas. Esta não seria uma cena comum em tempos anteriores, “antes do cinema devassar

o mundo” (Andrade, 1999, p.81), como diria Abelardo I. Ela também é tachada de lésbica ao longo da peça, mesmo que não haja maiores indícios disso na trama. A ilha que Abelardo compra na baía de Guanabara para ela é dita como pertencente à Grécia, arrematando a alcunha da noiva: Heloísa de Lesbos, uma referência à poetisa grega Safo de Lesbos.

A respeito do matrimônio, também é dito pela própria Heloísa em alto e bom som ao noivo: “O nosso casamento é um negócio” (Andrade, 1999, p. 50). Apesar disso, ela admira demais as qualidades vis de Abelardo I, como é dito mais adiante: “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...” (Andrade, 1999, p. 55). Este contrato firmado entre eles é citado também no início do terceiro ato, quando, ao perceber que estava falido por ter havido sido roubado, Abelardo I, diz a Heloísa que ela precisaria de outro corretor “para você pertencer mais à vontade ao Americano” (Andrade, 1999, p. 81), isto é, precisaria de outro representante desta burguesia brasileira para passar a ter acesso ao capital estadunidense e fugir à crise que assolava sua família e seu país, especialmente porque ela própria nunca trabalhou e não saberia ganhar dinheiro de outra forma.

Por outro lado, a motivação de Abelardo I ao casar com Heloísa consiste em esbanjar títulos da família da noiva, ter um prestígio não só financeiro, mas social. Ao explicar no primeiro ato ao sócio que Heloísa era a “menos pior” entre os filhos de Belarmino, também diz: “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” (Andrade, 1999, p. 41).

Há uma certa mobilidade dos signos em *O Rei da Vela*. Isso aproxima a peça de uma estrutura de paródia, em que o signo é “retirado de seu contexto original, referencial, passa a indiciar, funcionar como índices totalmente opostos àqueles de sua origem.” (Gardin, 1995, p. 149). Isto é especialmente visível no relacionamento de Abelardo I e Heloísa de Lesbos, cujo referencial é a história de amor entre Abelardo e Heloísa, um casal de tutor e pupila, que foram separados pela família da moça, passaram a morar em conventos e trocaram cartas até o fim da vida, tornando-se um símbolo do que conhecemos por amor romântico por séculos. Ora, em *O Rei da Vela*, o casal que carrega estes nomes é, na verdade completamente despido de amor. Até mesmo uma atração sexual é inexistente entre os dois, mesmo que expressem seus desejos por várias outras personagens na peça. Heloísa tem envolvimento com o banqueiro americano e há rumores de uma lesbiandade sua, que motiva a sua alcunha, ao passo que Abelardo dá investidas em suas secretárias, clientes e até mesmo em sua sogra e na tia de Heloísa.

Em *O Rei da Vela*, família e propriedade andam sempre juntas. Há em uma das cenas do primeiro ato, uma conversa entre Abelardo I e II em que se discute o conceito de família e Abelardo I afirma que só há dez ao todo em São Paulo. Ao ser questionado, responde: “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.” (Andrade, 1999, p. 41). Desta forma, a família de Heloísa é demarcada como uma das elites da cidade de São Paulo. Dona Cesarina passou a fazer parte desta elite através do matrimônio, assim como Abelardo I planeja fazer, e os demais são parte desta elite através de uma relação direta de sangue.

É conveniente ressaltar isto pois, ao haver investidas sexuais de Abelardo I em sua sogra, dona Cesarina, sempre há uma resposta positiva, um gracejo e uma vontade por conta dela. Ao passo que dona Poloca, nobre através de sangue só responde positivamente quando ela e Abelardo estão à sós. Dona Poloca representa esse aspecto mais rígido da aristocracia decadente que precisa do dinheiro, mas que não deseja se misturar às classes mais baixas. Ao ser questionada na ilha pelo amante se nunca se envolveu com um plebeu, ela responde: “Em segredo. Mas nunca em público como essa desfrutável que Deus me deu por cunhada!” (Andrade, 1999, p.65); e ressalta: “O senhor é um burguês! Eu uma fidalga que teve a honra de beijar as mãos de Sua Alteza a Princesa Isabel, ouviu?” (Andrade, 1999, p. 65). Ao ceder aos seus desejos, mesmo que às escondidas, contrai a alcunha de dona Polaquinha, uma palavra da época para prostituta, meretriz. O nome pejorativo era muito utilizado visto que mulheres europeias, sobretudo mulheres pobres de pequenas aldeias foram traficadas em larga escala para o Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX como parte da política de embranquecimento da população e que foram deixadas sem muitas alternativas senão recorrer à prostituição. (Pinto, 2021).

Há ainda um dado interessante sobre a família de Heloísa como um todo: eles representam estas famílias da elite brasileira, sustentada pela exploração alheia desde o Brasil Colônia, cheia de imagens que se repetem e adquirem leves variações ao longo das décadas. O coronel Belarmino tinha várias fazendas repletas dos resquícios da escravidão. É nesta família que os Abelardos querem entrar, é esta propriedade que querem herdar. Até mesmo o casamento como um negócio é uma imitação do que já foi feito à exaustão até este momento, a diferença é que iria passar de uma classe para a outra. Ao dar a mão de Heloísa para Abelardo II, Abelardo I aconselha o sócio:

Abelardo II – Eu sempre defendi a tradição... e a moral...

Abelardo I – E defende também a casa feudal! Se salvares a fazenda das unhas 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 que resiste! Mais do que eu...” (Andrade, 1999, p. 86)

Para a família de Heloísa, que sempre viveu no luxo dos salões atapetados, este casamento é uma chance de retorno ao estado anterior. Heloísa lista ao noivo uma série de bens que seu pai possuía, que inclui “sete fazendas, aquela casa suntuosa em Higienópolis... ações , automóveis” (Andrade, 1999, p.56). O novo capítulo da família inclui também uma ilha tropical particular, festas e a garantia de nunca haver de trabalhar.

Suicidas e Suicidados

Os clientes do escritório de usura são diversos em idade, gênero, nacionalidade e ocupações, mas todos têm uma coisa em comum: foram assaltados pela pobreza e pela crise. A primeira cena com um deles revela um homem que, quando foi pela primeira vez ao escritório Abelardo & Abelardo, era então dono de fazenda em 1929, mas que estava pagando juros até 1933, ano em que se passa a peça (Andrade, 1999, p. 37-38). Depois de perder sua fazenda, trabalhou na construção de uma estrada de ferro. Há um trecho em que este cliente comenta sua situação atual, muito mais grave do que era quando ele primeiro fez o empréstimo:

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. [...] Às vezes não temos o que comer em casa. [...] Tenho procurado emprego por toda parte. Só tenho recebido não enormes. Do tamanho do céu! Agora, aprendi escrituração, estou fazendo umas escritas, uns biscates. Hei de arribar. Quero ver se adiantam para lhe pagar” (Andrade, 1999, p.39)

Ao depararem-se com dívidas enormes e juros tão abusivos que pagariam duas ou três vezes o valor solicitado em empréstimo, essas pessoas faziam o possível e o impossível para não serem protestadas. Diante da falta de recursos, mesmo após muitos anos pagando o valor acordado, muitas acabavam por suicidar-se. Outras, no entanto, eram brutalmente assassinadas a mando dos Abelardos, como é dito na primeira cena do primeiro ato: “Dê ordens para executá-lo! Rua! Vamos! Fuzile-o. É o sistema da casa.” (Andrade, 1999, p. 40).

Os clientes são descritos na peça como apinhados dentro de uma jaula, de onde são eventualmente retirados por um Abelardo II bastante caricato, usando bigodes, chicote e uma roupa de domador de feras de circo. São tratados como animais. Os suicídios também são tão frequentes que, na própria caracterização do cenário do escritório, há um enorme arquivo com gavetas destinadas a classificar os clientes em: “MALANDROS - IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS - [...] PENHORAS - LIQUIDAÇÕES - SUICÍDIOS - TANGAS” (Andrade, 1999, p. 37). Seus bens eram penhorados até que não restasse mais nada, nem mesmo instrumentos de trabalho que possibilitassem o pagamento futuro da dívida. O próprio Abelardo II, socialista, mas muito convenientemente adaptado ao seu ofício, reconhece que eles só prosperavam às custas de muita desgraça.

Havia também, nesse período, uma ameaça ao negócio dos Abelardos: a lei da usura, que proibia o empréstimo de dinheiro a taxas abusivas. Ela era, é claro, vista com muita desaprovação pelos dois, mas não era suficiente para impedir que o negócio continuasse operando. Muito era dito pelos usurários sobre os clientes: eram xingados de “grande besta”, bandidos, miseráveis, motivos da ruína do país (Andrade, 1999, p. 44), além de serem chamados de prole e gentilha. Assim, eram também animalizados e ignorados. Essa generalização acontecia diversas vezes, apesar de constituírem um grupo bastante heterogêneo, cuja única característica em comum era a condição financeira e o desespero por sobreviver. Nesse sentido, não apenas a pobreza os predava, mas também a própria ganância e a falta de escrúpulos de seus algozes homônimos.

Considerações Finais

O Rei da Vela é, inegavelmente, um grande marco na produção cultural nacional por vários motivos. Um deles são as críticas ferrenhas às contradições presentes na sociedade brasileira desde os tempos coloniais até a modernidade. Outro motivo é o primor com que trabalha alegorias da exploração econômica. A peça tem também um histórico de oposição a períodos ditatoriais brasileiros, seja durante seu período de elaboração e publicação, seja pelo momento histórico de sua primeira montagem pelo Teatro Oficina, o Brasil de 1967. O trabalho de Oswald de Andrade foi devorado por tantos outros ao longo de quase cem anos e, mesmo assim, chega à atualidade de uma maneira ainda muito familiar, muito retratante da realidade vigente.

Servindo como um dos pilares do Tropicalismo dos anos 1960 e 1970, a antropofagia oswaldiana tornou-se um mote definidor da maneira como artistas tratariam as relações entre

cultura e política, como afirma Favareto (2000, p. 30). O texto da peça apresentava um tom agressivo e cômico deliberadamente construído, não apenas para confrontar, mas também para evidenciar os absurdos denunciados pela obra. A leitura de *O Rei da Vela* é um convite para pensar as origens de estruturas profundamente arcaicas do país e atentar para a maneira como elas se reinventam e têm a pretensão de perdurar. Um Oswald “casaca de ferro da Revolução Proletária” (Andrade, 2022, p. 17) chama, de tempos em tempos, os enjaulados a lutar contra o sistema da casa.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. Rio de Janeiro: O Globo, 1999.
- ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**, São Paulo: Companhia das Letras, 2022
- BORRALHO, Maria Luisa Malato. **O Mito de Abelardo e Heloísa na poesia de setecentos**. In: Revista da Faculdade de Letras - Línguas e Literaturas. Editora da Universidade de Porto: Porto. 19a ed. 2012. p. 267-286.
- CABALA, Frederico. **As voltas de O rei da vela no teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Alameda, 2025. E-book.
- CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. **História do teatro brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues**. Rio de Janeiro : Ed. da UERJ, 1996.
- CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. **O Rei da Vela: A Carnavalização das Esquerdas**. In: Teatro experimental (1967/1968): Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. São Paulo, 2012. 256p. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.27.2012.tde-08032013-143628>.
- COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. Annablume Editora, 2008.
- FAVARETO, Celso Fernando. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. Cotia: Ateliê Editora, 2000. 3a ed.
- GARDIN, Carlos. **O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação**. Annablume. São Paulo, 1995. 2a ed.
- MACIEL, Stéfany Solari. **“Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim!”: O rei da vela, de Oswald de Andrade e as rupturas estéticas no teatro nos períodos ditatoriais brasileiros**. Dissertação em Letras: Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2023.
- MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 1997.

- MAGALDI, Sábato. **Teatro de Ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: Global Editora, 2004.
- MARTINS, Fernanda de Miranda. **O Modernismo teatral de Oswald de Andrade: uma análise da peça O “Rei da Vela”**. 2008. Dissertação em Letras. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/11792>.
- PIGNATARI, Décio. Informação Linguagem Comunicação. São Paulo: Cultrix, 1981. 2a ed.
- PINTO, Rui Cavallin. **A prostituta e a polaquinha**. Academia Paranaense de Letras, 2021. Disponível em: <https://academiaparanaensedeletras.com.br/portfolio/a-prostituta-e-a-polaquinha/> (Acesso em 05 jun 2026).
- PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.224, 225.
- REI DA VELA, O. Direção de José Celso Martinez Correia e Noilton Nunes. São Paulo: Embrafilme, 1982.