

O REI DA VELA: REFLEXÃO SOCIAL E INOVAÇÃO NO TEATRO BRASILEIRO ENTRE AS DÉCADAS DE 1920 E 1930

MORONARI, Joyce Galon da Silva¹

RESUMO: A partir de pesquisadores que defendem a importância do contexto histórico para a interpretação de obras e fundamentado na crítica da dramaturgia de Oswald de Andrade, este artigo propõe uma leitura sucinta da peça *O rei da vela* (1933), em diálogo com os problemas enfrentados na época de sua criação, dentro do panorama do teatro brasileiro nas décadas de 1920 e 1930, já sob a perspectiva modernista. Para essa análise, foram consideradas técnicas de compreensão de peças propostas por estudiosos do texto dramático, destacando alguns elementos estéticos da obra, como a paródia e a sátira. Além de explorar esses aspectos estéticos, a pesquisa sublinha a relevância seminal da obra como uma inovação no teatro brasileiro e seu impacto na reflexão sobre as contradições e desigualdades da sociedade da época.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo; Dramaturgia de Oswald de Andrade; *O rei da vela*.

THE CANDLE KING: SOCIAL REFLECTION AND INNOVATION IN BRAZILIAN THEATER BETWEEN THE 1920S AND 1930S

ABSTRACT: Based on researchers who advocate the importance of historical context for interpreting works and grounded in the critique of Oswald de Andrade's dramaturgy, this article proposes a concise reading of the play *O rei da vela* (1933), in dialogue with the issues faced at the time of its creation, within the landscape of Brazilian theater in the 1920s and 1930s, already from a modernist perspective. For this analysis, techniques for understanding plays proposed by scholars of dramatic texts were considered, highlighting some aesthetic elements of the work, such as parody and satire. In addition to

¹ Doutoranda em Letras - Estudos Literários - pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Mestra em Letras pelo Instituto Federal do Espírito Santo (IFES).
E-mail: <galonjoyce@yahoo.com.br>; Orcid: <<https://orcid.org/0000-0001-8920-4250>>.

exploring these aesthetic aspects, the research underscores the seminal relevance of the work as an innovation in Brazilian theater and its impact on reflecting the contradictions and inequalities of society at the time.

KEYWORDS: Modernism; Oswald de Andrade's Dramaturgy; The Candle King.

INTRODUÇÃO

No início do século XX, novas correntes de pensamento desafiaram os paradigmas estabelecidos, provocando mudanças significativas em diversas áreas, incluindo a literatura, tanto no Brasil quanto em várias partes do mundo. Níncia Teixeira (2016) argumenta que, além das consequências diretas da Primeira Guerra Mundial, fatores como a industrialização, a urbanização e o surgimento de novas classes sociais — notadamente a burguesia e o proletariado —, assim como os avanços na indústria do entretenimento e da comunicação, foram fundamentais para o processo de modernização da sociedade. Essas transformações suscitaram uma demanda por novas formas de expressão artística que superassem as tradições e regras existentes. Nesse contexto dinâmico, a dramaturgia de Oswald de Andrade se destaca como um objeto central de análise, evidenciando a intersecção entre literatura e as transformações sociais da época.

A obra de Oswald de Andrade é marcada por sua audácia e pela exploração de temas que desafiam as convenções tradicionais, resultando em um teatro que não se limita a entreter, mas que também denuncia as estruturas do sistema sócio-político. Este estudo concentra-se no teatro brasileiro das décadas de 1920 e 1930, especialmente na peça *O rei da vela* (1933).

O primeiro tópico aborda a relação entre história e literatura, destacando a importância da história para a compreensão das obras literárias. Essa discussão é fundamentada em estudos de autores como Roger Chartier (1990), Sandra Pesavento (1995, 2003), Valdeci Borges (2010), Maria Lúcia Ribeiro (1997), Castello Branco (2011) e Antonio Candido (1995).

O segundo tópico apresenta um estudo sobre Oswald de Andrade em seu contexto histórico, explorando o teatro que produziu e seus aspectos ideológicos. Para tanto, são referenciados autores como Antonio Candido (2004), Maria Augusta Fonseca (2008), Carlos Gardin (1995), José João Cury (2003), Sábato Magaldi (2004), Rafael Bôas (2009) e Elen de Medeiros (2008).

No terceiro tópico, são discutidas técnicas de análise e compreensão de peças teatrais, fundamentadas nas orientações de David Ball (2014) e João das Neves (1987), que nortearam a leitura da peça.

Por fim, o quarto tópico apresenta a leitura de *O rei da vela*, fundamentada no cenário histórico da época e em textos de críticos do teatro oswaldiano como Sábado Magaldi (1997, 2004), Maria Lúcia Ribeiro (1997), José João Cury (2003), Afonso Ávila (1975) e Roseli Bodnar, Denis Villalon e Letícia Alves (2017). Nesta seção, as técnicas discutidas no tópico anterior contribuem para nortear a leitura, incluindo a identificação dos aspectos fundamentais da peça, a análise das ações e conflitos, a segmentação das cenas e a seleção de trechos essenciais para a interpretação da trama.

LITERATURA E A HISTÓRIA: O CONTEXTO DA PEÇA *O REI DA VELA*

A literatura, ao contrário da história, possibilita reflexões sobre situações sociais e condições humanas a partir da ficção, permitindo que os autores recontam essas experiências com base na realidade cotidiana ou no maravilhoso e fantástico, conforme ressalta Coelho (1997). É uma maneira de interpretar e representar o mundo e o tempo, em diálogo constante com a realidade. Nas palavras de Borges (2010, p. 99);

[...] ela é uma reflexão sobre o que existe e projeção do que poderá vir a existir; registra e interpreta o presente, reconstrói o passado e inventa o futuro por meio de uma narrativa pautada no critério de ser verossímil, da estética clássica, ou nas notações da realidade para produzir uma ilusão de real. Como tal é uma prova, um registro, uma leitura das dimensões da experiência social e da invenção desse social [...].

Candido (1995) compartilha dessa ideia ao afirmar que a Literatura desenvolve em nós a sensibilidade, nos tornando pessoas mais compreensivas, reflexivas e críticas, abertas a novos olhares e possibilidades diante da nossa condição humana. A leitura literária, assim, promove a reflexão sobre o mundo ao abrir nossos horizontes e ampliar nossos conhecimentos.

O diálogo entre história e literatura, segundo Pesavento (1995), se desenvolveu de maneira significativa no Brasil a partir dos anos 1990, suscitando intensos debates sobre os limites entre essas áreas e as fronteiras entre realidade e ficção. Pesavento (2003) observa que o espaço da história é regido pelo vínculo a ser estabelecido com seu objeto, visando chegar a uma verdade sobre o passado, o que a distingue da literatura: “A história [...] busca uma verdade

sobre o passado” (PESAVENTO, 2003, p. 82). Borges (2010) complementa essa discussão ao colocar a história “como processo social e como disciplina, e a literatura, como uma forma de expressão artística da sociedade possuidora de historicidade” (BORGES, 2010, p. 94).

Para a análise da literatura, o pesquisador precisa observar como o autor do texto literário “[...] alia as regras de escrita, as restrições, os critérios e as convenções, o estético e o criativo à elaboração de suas reflexões sobre a realidade que o cerca e aquela que representa” (BORGES, 2010, p. 102). Os temas e as questões abordadas no texto devem ser problematizados e relacionados à dimensão temporal, buscando entender o texto como campo de tensões e contradições. Borges (2010) acrescenta que investigar a literatura requer reflexões e problematização sobre ela, e há a necessidade de historicizá-la, inserindo-a no movimento da sociedade e investigando suas redes de interlocução social.

A peça *O rei da vela* é indissociável da crise política do Brasil de 1930 (econômica, política, social, estética) e da crise mundial de 1929. Sob o governo de Getúlio Vargas, a sociedade da época, impregnada por valores conservadores, foi impactada pelos valores modernistas. Poucos anos depois, em 1937, com o regime do Estado Novo de Vargas, que pregava um grande nacionalismo, centralização do poder e anticomunismo, o espaço para a manifestação da arte parecia ainda mais censurado, o que pode ter sido um dificultador para encenar a peça, na qual fazia-se presente um grande teor satírico e sexual dos valores estabelecidos. Com um viés marxista e de maneira muito contundente, Oswald expõe na obra a decadência dos latifundiários em São Paulo e traça brilhantemente uma perspectiva crítica a respeito dos conceitos de família e propriedade. As relações familiares e sociais são representadas de modo a revelar a hipocrisia predominante e o interesse pelo dinheiro.

Possivelmente, analisando os anos passados e o contexto da época, a encenação tardia da peça pode ter se dado pelo fato de que, na década de 30, o teatro não era tão desenvolvido para atender às inovações da dramaturgia escrita por Oswald, uma vez que, naquela época, o teatro brasileiro mantinha-se “preso” às tradições/dinâmicas do século XIX. Além disso, a censura política do Estado Novo, regime ditatorial presidido por Vargas, também pode estar ligada a essa recusa. De acordo com Castello Branco (2011), “Procópio Ferreira [...] procurado para encenar *O rei da vela*, recusou-se [...]. Procópio, que tinha influência junto ao governo, não quis se indispor com o poder de então, ou mesmo desafiá-lo” (p. 19-20), visto que o texto de Oswald se tratava de um manifesto e uma sátira social, revelando a luta de classes, em oposição ao regime dominante. *O rei da vela* rompe paradigmas da estética burguesa em um

período de convulsão social – à iminência do Estado Novo (1937-1943), que vedava liberdades individuais.

A peça reflete a participação de Oswald de Andrade na Semana de Arte Moderna e no movimento antropofágico. Conforme afirma Ribeiro (1997), seu teatro inaugura uma arquitetura cênica inédita no Brasil. Mesmo que a imposição do Estado Novo e outros fatores, como a precariedade do teatro e a falta de público, tenham impedido a plena realização da dramaturgia de Oswald no palco, e que não possamos identificar uma influência direta de sua obra em outros autores, é inegável que *O rei da vela* possui diversas características modernas.

Conforme Cury (2003), *O rei da vela* é cronologicamente sua primeira grande incursão teatral acabada, o primeiro momento dialético na dinâmica ideológica do autor. É a constatação da realidade brasileira, burguesa, criadora do modo capitalista de produção e do antagonismo entre duas classes formadas historicamente: a burguesia e o proletariado, que nos faz refletir sobre as lutas de classes, fruto das relações de produção e de trocas; isto é, das relações econômicas pelas quais passava o Brasil. A peça deflagra, por um discurso bufo, irônico, carnavalesco e parodístico, um teatro altamente transgressor e político.

OSWALD DE ANDRADE: HUMOR TRANSGRESSOR E INOVAÇÃO DO TEATRO

Oswald de Andrade estiliza de forma cômica um fato sério, lançando mão da paródia e da sátira como principais recursos. Candido (2004) argumenta sobre a importância do humor no modernismo do Brasil, ao discorrer sobre o assunto no texto *Os dois Oswalds em Recortes*. Para o crítico, nenhum dos modernistas de 1922, mais do que Oswald, usou o “claro riso” como ingrediente libertador, que nele foi também condição de excelência, pois, sempre que punha de lado o humor, como em *Marco Zero*, de Oswald rebelde e criador desprendia-se um surpreendente Oswald sentimental, bem menos certo (CANDIDO, 2004, p.41). Para Candido (2004) o humor é o responsável pela tensão que existe nas obras de Oswald, atribuindo essa característica como um dos elementos que trazem força ao seu texto. Tanto que, quando o humor não aparece em sua obra, ela passa a ter uma vertente mais sentimental do que crítica, segundo o crítico. Essa reflexão foi fundamental para a leitura da peça, pois o humor no tom satírico é o elemento enriquecedor em suas criações.

Oswald é comumente lido como um intelectual ativo, engajado, contraditório, crítico-irônico, que, além de analisar a sociedade, ansiava por transformá-la. Essa tentativa consciente de produzir, fazer parte da arte e submeter-se como fruto do processo de constituição da cultura

brasileira é formidável. Nesse sentido, Candido (2004) afirma que não é possível estudar a obra de Oswald desvinculada de sua vida. Uma vez que suas peças são carregadas de sátiras, é possível considerar que o escritor vislumbrou no teatro a possibilidade de fazer dessas obras um meio pelo qual poderia cumprir sua função intelectual naquele momento, comprometido com a ideologia marxista. Cury (2003), ao refletir sobre as peças de Oswald, aponta o discurso oswaldiano como uma absorção e transformação de outros textos, encarados como textos que o escritor lê, entre os quais se insere a Bíblia, Maiakóvski, Marx, Engels, Kropotkin, etc.

Para Gardin (1995, p. 50), Oswald almejava uma nova função para o teatro: “Queria tirar-lhe o caráter elitista e devolver-lhe o cunho de comunicador de massa. Ansiava por um teatro para estádios.” No entanto, é pertinente questionar o uso do termo "elitista" no contexto da década de 1930, quando o teatro já se consolidara como uma forma de entretenimento popular, especialmente com o surgimento de gêneros como a comédia de costumes e a revista, que atraíam públicos de diversas classes sociais. Essa afirmação de Gardin, embora questionável, reflete a preocupação de Oswald em utilizar o teatro como uma ferramenta para provocar reflexão e promover mudanças sociais. Sua visão busca ampliar o alcance do teatro como um veículo de comunicação direto e acessível, engajando as massas em questões sociais relevantes.

Adicionalmente, Fonseca (2008) destaca a insatisfação de Oswald com o estado do teatro em sua época, evidenciando sua busca por uma transformação na expressão teatral nacional. No entanto, é possível inferir que ele tenha reconsiderado sua afirmação exagerada sobre a inexistência de um teatro nacional, pois este existia, ainda que não da forma que ele e autores da época desejavam. Essa reflexão é evidenciada pelo fato de que, em provas tipográficas, Oswald decidiu suprimir o seguinte trecho em *O rei da vela*:

O Teatro brasileiro ensaia-se mais na literatura que na cena. Quarenta milhões de nacionais não produziram sequer um ator. Somos quarenta milhões de atores. O brasileiro representa uma civilização que não tem. Por isso talvez nosso drama não possua ainda uma expressão de palco. Ao primeiro que sair da vida para a cena, dedico esta peça (FONSECA, 2008, p.256).

No trecho recuperado, Oswald manifesta seu descontentamento com o teatro brasileiro ao sublinhar que muitas apresentações eram importadas e que a produção teatral carecia de uma identidade genuína. Ele ironiza a famosa dedicatória de Machado de Assis, evidenciando a discrepância entre o potencial da população e a autenticidade das expressões



culturais no palco. É importante ressaltar, entretanto, que, conforme Elen de Medeiros (2008), a modernização do teatro brasileiro não se limita à encenação de *Vestido de noiva* (1943), de Nelson Rodrigues, considerado por muitos críticos um marco do teatro nacional. Essa modernização resulta, na verdade, de uma série de tentativas anteriores de renovação da cena, incluindo *O rei da vela* de Oswald de Andrade, que não foi encenada na época.

É interessante notar que, antes de Oswald de Andrade produzir suas principais peças, incluindo *O rei da vela*, ele já havia explorado a dramaturgia com *Mon coeur balance* e *Leur âme* (1916), escritas em francês em colaboração com Guilherme de Almeida. Essas obras abordam, entre outros temas, a complexidade da alma feminina e a dificuldade masculina em compreendê-la.

Mon coeur balance é composta por quatro atos e apresenta Marcelle, uma jovem delicada disputada por Gustave e Lucien, amigos de longa data. Ao longo da peça, Marcelle nunca decide a quem entregará seu coração e, ao final, opta por seguir sozinha, deixando ambos desconsolados. Em *Leur âme*, Natália, uma mulher de personalidade forte, é esposa de George, mas mantém um caso com Gaston, que exige exclusividade e ameaça suicídio se tiver que dividir seu amor. No terceiro ato, Natália foge com um caixeiro viajante, abandonando os dois homens desolados, sem sentir culpa ou arrependimento, assim como ocorre com Marcelle em *Mon coeur balance*.

A traição em *Leur âme* desafia as normas morais do início do século XX, ao confrontar a representação da mulher como zeladora da família, que não tinha permissão para expressar seus desejos e, muito menos, solicitar a separação do marido. Bussato (2003) explica que:

Na sociedade burguesa, a mulher era vista como um capital simbólico, e seu papel era estar ao lado do marido. O casamento era uma meta a atingir e enquanto instituição sagrada era indissolúvel, e a única forma de legitimar a união do homem com a mulher. Separar-se significava passar para o lado das perdas (...). Passar para o outro lado significava ser qualificada de prostituta ou louca, – condição que na época estava muito associada à sexualidade – e conseqüentemente, uma excluída da sociedade. (BUSSATO, 2003, p.229).

Assim, ao longo das duas peças, as mulheres são retratadas de forma profunda e crítica ao casamento e à sociedade da época. Dessa forma, esperava-se que *O rei da vela* também apresentasse personagens revolucionárias, semelhantes a Marcelle, desafiando os estereótipos sociais com sua temática inovadora no teatro.



PERSPECTIVAS DE ANÁLISE DRAMÁTICA: BALL E NEVES

Neste capítulo, exploraremos algumas das técnicas de análise do texto dramático propostas por David Ball (2014) e João das Neves (1987), que se revelam interessantes para a leitura da peça escolhida para estudo. Ball (2014), em seu livro *Para trás e para frente*, oferece técnicas de leitura que podem ser utilizadas para uma interpretação coerente no teatro, mesmo que não exista interpretação única e "correta" de uma obra literária. O autor enfatiza a necessidade de compreender a mecânica e os valores da peça no texto antes de encená-la, pois a falta de clareza para o diretor pode se traduzir em confusão para o público. Segundo Ball, o teatro é um acordo entre artistas, técnicos e texto, e é essencial compreender esse acordo:

[...]comece por entender-lhe a mecânica e os valores. Se não estiverem bem claros para você, todos os seus esforços se perderão, pois, não há como torná-los claros a um público. Teatro é um acordo, uma combinação de artistas e de técnicos, e de um texto. Você não pode entrar em combinação com aquilo que não entende (BALL, 2014, p. 18).

Ao definir as tarefas para alcançar o domínio dessa técnica, o dramaturgo aponta como a primeira delas encontrar ação por ação, ou seja, descobrir o evento primeiro de cada ação, que ele nomeia como “evento detonador”, e, então, o segundo, que nomeia como “monte”. Para cada ação são necessários um evento detonador e um monte que levam a uma nova ação. Conforme Ball (2014, p. 27), “[...] um evento é algo que acontece. Quando um evento causa ou permite outro evento, os dois eventos juntos formam uma nova ação. As ações são os tijolos fundamentais na construção de uma peça”. Ou seja,

[...] Na análise do texto, a ação é uma entidade muito especial. A ação ocorre, quando acontece algo que fez com que, ou permite que, uma outra coisa aconteça. A ação são “duas coisas acontecendo”; uma conduzindo a outra. [...]. Eu solto meu lápis (metade de uma ação); ele cai no chão (outra metade da ação). Juntos, esses dois eventos relacionados constituem uma ação (BALL, 2014, p. 25-26).

Segundo Ball (2014), a análise é ainda mais eficaz quando feita de trás pra frente, buscando compreender o último acontecimento do espetáculo e qual foi o acontecimento anterior que o ocasionou diretamente, em seguida, a partir dessa ação, é importante fazer o mesmo processo para o próximo fato e assim até chegar ao início do texto dramaturgico.

Para uma melhor compreensão de seu método de análise da peça, o autor nos apresenta, por conseguinte, dois conceitos importantes: “estase e intrusão”. “Estase” refere-se

ao momento em que a situação nos é apresentada no início da peça, permitindo que conheçamos um mundo em estado de imutabilidade, caracterizado por um equilíbrio que resulta em falta de movimento. Em consequência, “intrusão” é o evento que rompe essa situação estática, funcionando como um impulso para o desenrolar da trama. Nas palavras de Ball (2014, p. 42-43):

A intrusão que segue a uma estase é um evento que causa outro evento, portanto ação. Uma personagem ou personagens tenta(m) acomodar as coisas. Você sai correndo de seu quarto para salvar a vida, depois de eu ter gritado “Fogo”! Lear, tentando estabelecer nova estase, expulsa a recalcitrante Cordélia e divide seu reino entre Goneril e Regan, de modo que ele possa, tal como deseja, viver feliz, a partir de então.

Portanto, a estase dramática ocorre nos momentos em que as coisas permaneceriam imóveis, inalteráveis, se algo não surgisse e acontecesse. A intrusão é justamente o que surge como obstáculo, impulsionando a partir desse ponto uma nova condução da peça. Ball (2014, p. 45) finaliza essa ideia com a seguinte orientação:

Procure a estase inicial da peça; depois a intrusão; a seguir, distinga as forças que dirigem a peça, da intrusão à estase final – no fim da peça. As peças não caminham a esmo, ao acaso. Nem as forças irresistíveis. A força desencadeada de uma peça é suficiente para guiá-la, do começo ao fim do espetáculo. Ela não permitirá os desvios.

Assim, essas forças conflitantes movem a peça. Não há choque de algum fato contra outro, afirma Ball (2014). Mas, sim, uma “[...] especial modalidade de interação, profundamente arraigada e inalienável no comportamento humano, autêntico como o da vida real e sua natureza [...]” (p. 47-48). Segundo o crítico, quanto mais interessante a peça, maior a motivação e mais significativos os obstáculos. Para ele, esse conflito – motivação versus obstáculos – é a força que impulsiona toda a ação.

João das Neves (1987) propõe exercícios práticos de análise do texto dramático, envolvendo diferentes perspectivas, como as dos diretores e atores. A partir da fábula, o autor identifica aspectos essenciais, secundários e descartáveis na trama. Ele destaca que entender a estrutura do texto é fundamental, inclusive para a recriação de um espetáculo. Utilizando três textos modernos — *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, *Os fuzis da senhora Carrar*, de

Bertolt Brecht, e *O último carro*, de sua autoria —, Neves explica seu método de análise e interpretação.

Conforme Neves (1987), a análise textual deve desmembrar o texto em seus elementos essenciais, como dramas, contradições e personagens principais e secundários, culminando em um entendimento coletivo obtido pela combinação desses componentes. Ele ressalta a necessidade de integrar a prática teatral nesse processo, onde as conclusões e dúvidas são testadas imediatamente, oferecendo tanto respostas quanto novos questionamentos (Neves, 1987, p. 17). Neves exemplifica seu método ao abordar os textos selecionados, utilizando diversas abordagens para construir uma narrativa coesa da ação dramática, ajustando-a conforme as contradições emergem e a narrativa evolui. Neves (1987) também considera a ação como algo essencial no teatro, quando define a ação dramática como o conflito que é contínuo entre as personagens, indispensável até mesmo para que sejam desvendadas as contradições, isto é, que elas possam existir na peça. Quando não há conflito significa que falta na peça o elemento essencial, que é a ação dramática, e sem ela não existe o “drama”, palavra que inclusive significa agir ou fazer, como enfatiza o autor. O texto teatral se assemelha a uma longa sequência de justaposição de ações dramáticas, onde cada uma delas é resultado da ação dramática anterior e a mola que impulsiona a próxima ação.

O REI DA VELA: REPRESENTAÇÃO DOS MECANISMOS DE PODER E EXPLORAÇÃO NO BRASIL DE 1933

Historicizar *O rei da vela* é essencial, pois enriquece a análise das falas e ações das personagens, que revelam as tensões sociais e econômicas presentes na trama. A crítica à sociedade da época feita por Oswald de Andrade se torna ainda mais incisiva quando ligada aos eventos históricos, aprofundando a interpretação da obra e destacando sua relevância social.

Escrita em 1933, depois da crise mundial de 1929, da Revolução de 1930 e da Revolução Constitucionalista de 1932, *O rei da vela*, de acordo com Magaldi (2004 p. 66), representa a “análise furiosa de Oswald perante a realidade brasileira e as classes dominantes a que pertencia por origem e cujos reveses tornaram tão agudo o seu conhecimento dos problemas”. A crise financeira que afetou Oswald e o levou a buscar recursos em escritórios de agiotas se revela uma fonte rica de informações para a produção dramaturgica e estética de seu texto. Os elementos cenográficos que ele destacou em suas rubricas, possivelmente relacionados à sua vivência, são incorporados de maneira exemplar à obra. Embora a produção

literária transcenda evidentemente sua experiência pessoal, é inegável que ela oferece, com veracidade e sem falsas sutilezas, uma análise dos mecanismos que fundamentam a situação socioeconômica do país, conforme exposto na peça, sem omitir nenhum detalhe. Segundo Magaldi (2004), essa característica representa a primeira virtude admirável de *O rei da vela*.

Mesmo que a peça tenha sido encenada apenas em 1967, Magaldi (1997) argumenta que, cronologicamente, Oswald é o autor dos primeiros textos dramáticos modernos no Brasil. No entanto, ele não provocou a modernização do teatro brasileiro, uma vez que suas peças não chegaram a ser encenadas no seu contexto de escrita. Em relação à produção do texto, o crítico observa que as três peças de Oswald—*O rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*—tornaram-se irrepresentáveis não apenas do ponto de vista estético e dos recursos cenográficos disponíveis na época, mas também por razões morais e políticas:

Procópio Ferreira testemunhou que não poderia levar *O rei da vela*, 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, ano em que se reuniram num volume essa obra e a *Morta* (*O Homem e o Cavalo* teve publicação em 1934), não toleraria a audácia ideológica da dramaturgia oswaldiana. (MAGALDI, 1997, p. 296).

Assim, sem subir ao palco, *O rei da vela* não pôde se concretizar em cena naquele contexto. E é muito intrigante notar que, quando montada em 1967, trinta anos após sua edição, a peça possuía a mesma força explosiva de quando foi produzida.

A composição da obra se desdobra em três tempos distintos, porém perfeitamente integrados. Com um forte caráter intertextual, configura-se como um verdadeiro mosaico de citações de indivíduos, obras, modismos, posturas e imagens. Contudo, nada ali é mera reprodução; Oswald tinha plena consciência de suas escolhas, conforme destaca Ribeiro (1997).

As técnicas abordadas no capítulo anterior estruturam e orientam a leitura desses tempos. Um dos aspectos essenciais da trama é a crítica ao capitalismo e à exploração das relações sociais. A partir dos diálogos e ações das personagens, a essência gira em torno da desumanização promovida pelo sistema, o que orienta a seleção de cenas exemplares. As passagens mais significativas são escolhidas com base em suas contribuições à construção do argumento central. Por exemplo, o diálogo entre Abelardo I e o Cliente ilustra a dinâmica de poder entre agiota e devedor, revelando a moralidade distorcida que permeia essas relações. Essas cenas-chave evidenciam a hipocrisia e a brutalidade do capitalismo.



Ademais, as ações das personagens e os conflitos estabelecidos são examinados para compreender como cada interação ilustra a luta de classes. A manipulação dos devedores por Abelardo I, que se coloca como superior enquanto se vê como um "lacaio" do capital estrangeiro, exemplifica essa dualidade. Os conflitos refletem as tensões sociais e econômicas do Brasil da época. A técnica da "estase", que envolve a construção de momentos de tensão ou crise, é fundamental para alcançar o clímax das interações. A situação do Cliente, que implora por ajuda, representa essa "estase", onde a tensão entre a necessidade e a opressão é palpável. Por outro lado, a "intrusão", referindo-se à interrupção de uma situação esperada, ocorre quando Mr. Jones aparece, desestabilizando o poder de Abelardo I e iluminando a crítica de Oswald à hierarquia econômica e social.

Seguindo essa linha de análise, prossegue-se com a leitura de cada ato da peça, a partir da seleção de cenas:

Ato I: O escritório do capital e a exploração das relações

O primeiro ato se desenrola no escritório de Abelardo & Abelardo, onde o cenário combina elementos realistas e sugestivos típicos de escritórios de agiotes. Detalhes simbólicos, como um mostruário de velas de diferentes tamanhos e cores, uma jaula onde os devedores ficam amontoados (quase como bichos/feras), e um prontuário em gavetas que categoriza os clientes com rótulos como Malandros, Impontuais, Prontos, Protestados, Penhoras, Liquidações, Suicídios e Tangas (no sentido de falidos), ajudam a construir uma atmosfera opressiva e reveladora das dinâmicas sociais em jogo.

Oswald designou como Abelardo II o companheiro de escritório de Abelardo I, uma vez que, exercendo as mesmas funções e atuando como engrenagens do sistema capitalista que valoriza o poder e o dinheiro—tão criticados por Oswald na peça—não há razão para que tenham nomes distintos. Essa escolha também enfatiza a igualdade entre eles, retratando-os como meros objetos, e não sujeitos, do processo em que estão inseridos.

Logo nas falas iniciais de Abelardo I e Abelardo II, a caracterização de um Brasil capitalista, com nuances coloniais, se estabelece. Neste ato, apresenta-se a problemática central da peça e o reconhecimento do caráter de Abelardo I. Além de operar uma firma de agiotagem que cobra juros abusivos e trata seus clientes como animais, ele também fabrica e vende velas. Assim, lucra tanto com as empresas e fábricas em falência, cujos proprietários são obrigados a

solicitar empréstimos a juros altíssimos em seu escritório, quanto com as velas destinadas a momentos fúnebres. Em suma, ele se beneficia da crise e da morte.

Por meio de seu relacionamento com outras personagens, especialmente os clientes, Abelardo I se revela como um explorador. Cury (2003) argumenta que, nesta primeira cena, constrói-se todo o universo de um processo econômico caracterizado pela acumulação crescente de capital através da exploração: o uso do dinheiro com o objetivo explícito de gerar ainda mais riqueza, enquanto outros—neste caso, o proletariado espoliado e expropriado—perdem dinheiro e se endividam cada vez mais. Essa acumulação por meio da taxa de juros, retratada na primeira cena (transcrita abaixo), é típica dos momentos de crise econômica, como a que o Brasil enfrentava durante a Segunda República, após a crise de 1929:

ABELARDO II – Pois não! O seu nome?

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

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 reclamando 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? (...)

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 a usura...

ABELARDO I (Interrompendo, brutal.) — Ah! meu amigo. Utilize-se dessa coisa imoral e iníqua. Se fala de lei de usura, estamos com as negociações rotas... Saia daqui! (OSWALD, 1973 p. 65 e 66).

Ao final do diálogo, menciona-se a Lei da Usura, promulgada em 1933, o mesmo ano da escrita da peça. Essa lei visava regulamentar a cobrança de taxas de juros em transações financeiras, considerando crime qualquer prática que ocultasse a verdadeira taxa ou fraudes que submetessem o devedor a encargos superiores aos estipulados no contrato.

O cliente, por um momento, demonstra conhecimento da lei e faz uma ameaça indireta ao lembrar da Lei da Usura. Contudo, ele parece esquecer que solicitou um empréstimo de forma ilegal, através da agiotagem. A lei favorecia quem detinha poder, fama e dinheiro, como Abelardo I, que, apesar de infringir a legislação ao prestar um serviço ilegal, se sentia seguro em sua posição. Mesmo após o cliente expor seus problemas financeiros e pessoais, Abelardo I não se mostra disposto a negociar, irritando-se e condenando-o, inclusive à morte:

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...

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. (p. 67).

Após expulsar o cliente, Abelardo I diz a Abelardo II que não é necessário permitir a entrada de mais ninguém, pois a cena já é suficiente para que o público os reconheça:

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... (p. 68).

Esse diálogo é fundamental para apresentar a peça de maneira clara e concisa. Segundo Magaldi (2004), Oswald utiliza, nesta e em várias outras falas, a técnica do “distanciamento” ou “estranhamento” com dois propósitos: simplificar e resumir a mensagem que deseja transmitir ao público, evitando a fadiga causada por cenas repetitivas, e impedir a adesão ilusória do espectador. Essa abordagem estimula a capacidade crítica da plateia, que analisa a cena de forma reflexiva, guiada pelo convite à meditação proposto por Abelardo I.



Os diálogos que se seguem, ainda no primeiro ato, mantêm um tom de conversa e são sustentados pelas “doses” cômicas de Oswald:

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 farra... quando o pão sobra... Mas quando o pão falta, uma sai pela porta e a outra voa pela janela... (p. 68).

Imbuído de conceitos marxistas, Oswald de Andrade questiona as estruturas sociais, incluindo a família, frequentemente vistas como pilares de ordem e estabilidade. Ele desafia as normas convencionais em sua obra, expondo contradições e fragilidades nas relações familiares e sociais, revelando as desigualdades e injustiças:

ABELARDO I — Coisas que se compreendem e relevam 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? (p. 68).

Nessa cena, ironiza-se e critica-se a busca da burguesia ascendente por status social através da aristocratização por meio do matrimônio. Esse tema será discutido mais tarde, na década de 60, na peça *Os ossos do Barão* (1963), de Jorge Andrade. Abelardo II observa que a prosperidade só vem à custa de muita desgraça, enquanto Abelardo I defende que essa é a única forma de garantir os interesses de seus depositantes: explorar o outro lado para conseguir oferecer juros menores que os bancos.

Quando Abelardo I chama os devedores de desonestos, anunciando que não fará mais negócios e que fechará o escritório, que ele mesmo denomina de “bagunça”, os devedores imploram por sua piedade. Entre eles estão uma mulher, uma francesa, um russo branco, um turco, e outros, representando os imigrantes que, ao viver em São Paulo, perderam seus bens e se submeteram à agiotagem em busca de crédito.

No momento em que o padre telefona e os Abelardos discutem sobre suas reais intenções, Abelardo I pergunta a Abelardo II se ele é socialista, e a resposta é imediata:

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 atrasados começa logo assim...

Entrando num acordo com a propriedade... (p. 74).

Abelardo II se identifica como socialista, mas revela, de forma desinibida, seu desejo de suceder Abelardo I. Na época, muitos comunistas viam os socialistas como oportunistas que se tornavam aliados dos proprietários, se necessário. Esse oportunismo será mais evidenciado no desfecho da peça.

Quando a Secretária entra em cena e é galanteada por Abelardo I, ela se declara noiva e fiel, tentando evitar a situação constrangedora. No entanto, ele, de maneira abusiva, ignora sua justificativa e a assedia, ameaçando não permitir mais vales na empresa. Essa cena representa uma crítica contundente à tradicional e lamentável tentativa de “conquista” da empregada pelo patrão, por meio de assédio, algo que era comum e não era considerado crime na época.

A Secretária sai de cena chamando Abelardo I de ganhão e esbarrando com Heloísa de Lesbos, que chega vestida "de homem". A mistura de gêneros na peça é, sem dúvida, intencional, como explica Ávila:

A confusão dos sexos não é casual. Estando em crise a economia burguesa, não poderiam deixar de estar noções morais correlatas, como a virgindade e o pudor, criadas para garantir a sucessão patrimonial legítima através da herança (AVILAR, 1975, p.147).



A fala "Dizem que a Heloísa é de Lesbos" sugere que ela pode ser lésbica, mas a peça não apresenta nenhuma confirmação dessa informação. A única pista sobre sua sexualidade é seu nome e seu hábito de se vestir "de homem" ou "de Marlene", possivelmente uma alusão a Marlene Dietrich, ícone da moda e do cinema que popularizou trajes masculinos como o smoking. Abelardo I se surpreende com a chegada de Heloísa durante o expediente, e ela responde prontamente:

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! (p. 77).

Nessa cena, e em várias outras, é evidente a crítica ao capitalismo, sustentado pela exploração e pela busca desenfreada de dinheiro a qualquer custo. Heloísa, sem qualquer romantismo ilusório, não mascara que o casamento com Abelardo não passa de um negócio, diferentemente do que muitas mulheres da época pensavam ou fingiam pensar. Ela tem consciência de que esse arranjo traria vantagens tanto para ele, interessado no prestígio da família, quanto para ela, que provém de uma família arruinada financeiramente e precisa de recursos. Como afirma Magaldi (2004), as personagens, incluindo Heloísa, expressam seu próprio subconsciente, livre de camadas repressoras. O negócio matrimonial que unirá Abelardo e Heloísa também pode ser interpretado como uma paródia do grande amor idealizado da Idade Média.

Quanto à cena que envolve os diálogos entre Abelardo I, Heloísa e o intelectual Pinote, são apresentados diversos questionamentos sobre a produção artística, funcionando como uma espécie de sondagem. O objetivo é desvendar a posição política de Pinote e determinar de que lado ele se encontra, talvez por suspeitas de que sua arte possa ter um viés combativo em prol de uma militância. Nesse contexto, Pinote tenta se preservar por meio da neutralidade, uma postura que não interessa aos poderosos. Abelardo I afirma que “ou se serve os de baixo” ou “então francamente os de cima”. Para ele, biografias neutras não têm valor, pois os poderosos

precisam, na verdade, de lacaios. Abelardo I se revela rude, desprovido de qualquer mistificação; na verdade, ele é a própria representação da mistificação, como argumenta Magaldi (2004).

Em um diálogo com Heloísa, Abelardo I a acusa ironicamente, representando aqueles que fingem desconhecer a engrenagem do capitalismo e a sociedade em que vivem. Ele revela a dura realidade do regime capitalista ao afirmar que “os fortes comem os fracos”, refletindo uma concorrência injusta:

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 regime 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 arranhacéus 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... (p. 84).

Nessa cena, fica claro que Abelardo I teme apenas os ingleses e americanos, ou seja, os países que detêm maior poder e simbolizam mais fortemente o capitalismo. Ele se reconhece como um mero feitor do capital estrangeiro, e no final do primeiro ato, com a entrada do verdadeiro rei, Mr. Jones, um americano que representa esse capital, o poder de Abelardo I se esvai, desmistificando sua posição.

Ato II: Uma crítica da aristocracia e do ascendente capital

O segundo ato se desenrola na ilha de Guanabara, onde a família de Heloísa de Lesbos simboliza a degenerescência da aristocracia, evocando a pintura dos Doze Césares, com a sogra, Cesarina, servindo como uma referência clara a esse quadro. Segundo Ávila, Oswald critica os padrões morais da época, sugerindo que “as próprias fronteiras biológicas se achassem abolidas” (1975, p. 147).

O coronel Belarmino, pai de Heloísa, representa o latifundiário que perdeu tudo com a queima do café. Seus filhos incluem Heloísa, Joana (chamada de João dos Divãs), que se identifica comolésbica, e Totó Fruta-do-Conde, um homossexual que lamenta a traição de seu amante. Perdigoto, um bêbado perdulário, revela ser um fascista organizador de milícias. Dona Poloca, irmã de Belarmino, é a última fortaleza da aristocracia e se torna um alvo de Abelardo, atraído pela promessa de uma viagem a Petrópolis.

Conforme Ribeiro (1997), o segundo ato apresenta uma intensa paródia e uma sátira vigorosa. A ação se desenrola de forma fragmentada, refletindo as complexidades da sociedade. No fundo, há uma trama que sustenta o poder e mantém o “status” – o grande negócio burguês. Oswald ironiza o “universo” do aristocrata decadente em sua relação com a burguesia em ascensão, retratando uma classe ociosa que sobrevive à custa da burguesia capitalista, servil ao imperialismo americano, como observa Cury (2003).

A liberdade nas palavras e ações relacionadas à sexualidade não apenas questiona, mas também desafia os privilégios masculinos advindos do patriarcado. Embora Oswald tenha veiculado certos preconceitos de seu tempo e identidade, é importante ressaltar, em consonância com Bodnar, Villalon e Alves (2017), que o dramaturgo retrata personagens homoeróticas sem marginalizá-las e sem recorrer a clichês. Essa representação, ao enfatizar a diversidade e multiplicidade sexual, amplia as vozes femininas e homoeróticas na peça, utilizando essa abordagem para expor a hipocrisia e o cinismo da sociedade da época.

Essa crítica se torna ainda mais pertinente ao considerar os preconceitos que moldavam as dinâmicas de poder. A obra, portanto, não apenas satiriza, mas convida à reflexão sobre as complexidades da condição humana em um mundo em transformação.

Conforme Cury (2003, p. 55), “o segundo ato se faz mais pela dinâmica interna, provocada pelo modo de vida da burguesia ociosa, motor de qualquer crise social.” Essa dinâmica revela tensões e interações entre os personagens, que lidam com suas realidades em um cenário de decadência:



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. (p. 105).

A ironia emerge do conteúdo ideológico da peça, que é intensificada pela escolha das palavras. “É uma sátira que revela indignação contra o vício ou revolta contra os males da vida social ou cultural”, como afirma Cury (2003, p. 56). No início do ato, já se observa uma grande ironia ao ser apresentada como solução para os problemas uma sobremesa importada feita de uma fruta, ainda que não nativa, tipicamente brasileira (Banana Real):

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 — Ê Banana Real! (p. 89).

Dona Poloca evidencia a decadência das famílias tidas como “reais” e suas alianças com burgueses na tentativa de manutenção do status social. Segundo a visão de Dona Poloca, essas alianças não têm grande prestígio, pois há um claro desprezo aos burgueses por parte dos membros de famílias aristocráticas:

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. (p. 94).

A figura do Americano é bastante caricata. Por ser uma pessoa rica, um banqueiro financiador de guerras, ele remete à ideia de que a solução para os problemas econômicos está no armamento e na criação de conflitos. O segundo ato, portanto, se passa numa ilha de Guanabara, onde aporta a caravela de Abelardo I, que, segundo Ribeiro (1997), Oswald (1973, p. 20) chama de “frente única sexual”, o negócio burguês que, como negação do ócio, ocorre durante um piquenique.



Ato III: A sucessão da exploração como manutenção do sistema

No terceiro ato, ocorre a sucessão de Abelardo I por Abelardo II, revelando finalmente a justificativa para a presença de ambos os personagens na peça. Embora se apresentem como diferentes a princípio, ambos se igualam na lógica da exploração capitalista e na submissão ao estrangeiro. Neste ato, a posição antissocialista de Abelardo II é completamente desmascarada; ele, que se mostrava socialista no primeiro ato, acaba por usurpar os bens de Abelardo I, que, vendo-se sem saída, comete suicídio.

O regime permanece inalterado, sucedendo um Abelardo ao outro, enquanto Heloísa se mantém ao lado de Abelardo II. O desfecho da trama, repleto de ironia, contrasta com as ações que Abelardo II havia condenado nas cenas anteriores, exceto no momento em que ele se entrega, expondo seu desejo de suceder a Abelardo I. Esse desejo é palpável, especialmente quando Abelardo II diz, “a minha vida começa!”, após a morte de seu antecessor.

A peça termina com a morte de Abelardo I, mas a narrativa sugere que sempre haverá outro Abelardo para amparar Heloísa e sustentar a engrenagem do sistema opressor. As palavras de Cury (2003, p. 61) ressoam fortemente: “na sociedade capitalista, o matrimônio depende de fatores econômicos de modo que não só a mulher tem seu preço, como também o homem, embora não segundo suas qualidades pessoais, mas sim conforme a importância de seus bens.”

No desfecho, reconhece-se uma luta de classes, evidenciada pela voz do corifeu dos devedores, que denuncia a exploração e a miséria sob o imperialismo. Oswald, por meio da paródia do cão de fila Jujuba, mascote do regimento, que renuncia ao privilégio em favor da fidelidade à sua classe e à sua fome, alerta os espectadores sobre a necessidade de uma consciência de classe. Ao final, a cena se enche de contrastes, com os personagens do Segundo Ato desfilando sem prestar atenção ao cadáver, celebrando um novo começo enquanto a miséria persiste ao seu redor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar *O rei da vela*, “mergulhamos” no universo provocador de Oswald de Andrade, que critica, de forma implacável, as “engrenagens” do capitalismo selvagem e as desigualdades sociais do Brasil nas décadas de 1920 e 1930. Através da meticulosa construção de personagens caricatos como Abelardo I, que simboliza a agiotagem e o lucro com a crise alheia, Oswald expõe as entranhas de um sistema econômico baseado na exploração desenfreada. No primeiro

ato, o escritório de Abelardo & Abelardo é apresentado como um microcosmo da ganância capitalista, onde os clientes são tratados como mercadorias descartáveis. A crítica ao sistema é intensificada pela ironia e pelo distanciamento estilístico, convidando o espectador à reflexão crítica sobre a sociedade.

No segundo ato, a narrativa se expande para a ilha de Guanabara, satirizando a aristocracia em decadência e sua dependência do capital estrangeiro para manter privilégios. Oswald desmascara as ilusões da classe dominante e revela as falsas alianças entre elites decadentes e uma burguesia emergente, perpetuando um ciclo de opressão e exploração. A relevância contemporânea de *O rei da vela* reside não apenas na crítica atemporal à ganância e à hipocrisia social, mas também na antecipação de questões ainda debatidas sobre justiça social e poder econômico.

Ao conectar dinâmicas retratadas na peça com eventos históricos e políticos de sua época, Oswald constrói uma análise penetrante do Brasil em transição, confrontando suas estruturas coloniais e desigualdades profundas. Assim, *O rei da vela* não é apenas uma crítica teatral, mas um manifesto artístico que desafia o público a questionar as bases de seu próprio tempo e a considerar alternativas mais justas e humanas para o futuro. Reconhecendo a riqueza da obra de Oswald de Andrade, esta análise focou em diálogos e cenas selecionados, sem esgotar os detalhes significativos que merecem futuras investigações.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. *Obras Completas*. VII Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BALL, David. *Para trás e para frente*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BÔAS, Rafael Litivin Villas. *Teatro Político e Questão Agrária 1955-1965: contradições, avanços e impasses, de um momento decisivo*. Tese de Doutorado, UnB, 2009.
- BODNAR, Roseli; VILLALON, Denis Sousa Cruz Jessika; ALVES, Leticia da Silva. A Presença do Homoerotismo na Peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. In: *Revista Humanidades e Inovação*, Palmas, v. 4, ed. 6, p. 141-148, 2017.
- BORGES, Valdeci. Rezende. História e literatura: algumas considerações. In: *Revista de Teoria da História*, v. ano 1, p. 94-109, 2010.

- BUSSATO, Cléo. Um olhar sobre o feminino na dramaturgia brasileira do início do século XX. In: *Revista Letras*, Curitiba, no. 60, p. 223-245, jul./dez. 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos* – edição revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- _____. *Os dois Oswalds e Oswald, Oswald, Oswald em Recortes*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- CASTELLO BRANCO, Carlos Mateus da Costa. *Dimensão política do teatro de Oswald de Andrade ou o reduto de um intelectual marginalizado na década de 30*. 114 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2011.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. RJ: Bertrand, 1990.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria – análise – didática*. São Paulo: Ática, 1997.
- CURY, José João. *O Teatro de Oswald de Andrade: ideologia. Intertextualidade e Escritura*. São Paulo: Editora Anna Blume, 2003.
- FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- _____. *Oswald de Andrade: biografia*. 2.ed. São Paulo: Editora Globo, 2007.
- GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. Annablume. São Paulo, 1995.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3ed. São Paulo, Global, 1997.
- _____. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global Editora, 2004.
- MEDEIROS, E. O teatro brasileiro e a tentativa de modernização. In: *Terra Roxa e Outras Terras*, v. 14, p. 36-54, 2008.
- NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. São Paulo: NACEN, 1987.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- _____. Relação entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (século XIX e XX). In: *Revista anos 90*. Porto Alegre, nº 4, dez. de 1995. p.115 – 127.
- RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Oswald de Andrade: um teatro por fazer*. 1. ed. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1997. v. 1500. 193p.
- TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. A representação feminina em *Vestida de preto* de Mário de Andrade. In: *Revista da ANPOLL (Online)*, v. 1, p. 87-95, 2016.