

A PRESENÇA DO HOMOEROTISMO NA PEÇA O REI DA VELA, DE OSWALD DE ANDRADE

THE PRESENCE OF HOMOEROTICISM IN THE PLAY *THE CANDLE KING*, BY OSWALD DE ANDRADE

Roseli Bodnar

Universidade Federal do Tocantins (UFT),
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS)
roseliteratura@hotmail.com

Denis Sousa Cruz Jessika Villalon

Universidade Federal do Tocantins (UFT)
jessikaavillalon@gmail.com

Letícia da Silva Alves

Universidade Federal do Tocantins (UFT)
letisalves@gmail.com

Resumo: *Este artigo faz um estudo da representação de personagens na peça O rei da vela, de Oswald de Andrade. As personagens homoeróticas são recorrentes na história do teatro brasileiro, mas se percebe um aumento gradual de textos dramáticos e de espetáculos que têm como tema a problematização de gênero após o Modernismo teatral. O objetivo do trabalho é contribuir com a discussão contemporânea sobre a interseção entre os estudos literários (textos dramáticos) e os estudos de cultura (Queer theory). Com esse olhar pretende-se responder ao seguinte problema proposto: a representação de personagens homoeróticas na peça O rei da vela implica em escolhas estéticas e críticas do autor? Para o percurso teórico, propôs-se uma rápida incursão aos estudos da Queer Theory. Observou-se que, o autor ao construir a representação das personagens, tanto masculinas como femininas, faz uma rápida incursão a identidade de gênero, numa peça, absolutamente, vanguardista para a época.*

Palavras-chave: *Modernismo teatral; Representação de personagens; Queer theory.*

Abstract: *The article presents a study of the representation of characters in the play The Candle King, by Oswald de Andrade. The homoerotic characters are recurrent in the history of Brazilian drama, but the number dramatic texts and stage plays that have the problematization of gender as a theme gradually increased after Modernist drama. The aim of this work is to contribute to the contemporary discussion on the interseiosis between literary studies (dramatic texts) and studies of culture (Queer Theory). Based on this approach, the intention is to respond to the following question: Does the representation of homoerotic characters in the play The Candle King imply esthetic choices and critical thought of the author? For the theoretical approach, a brief investigation on the studies of Queer Theory was proposed. It was observed that the author, in creating the representation of the characters, both male and female, makes a brief incursion into gender identity in an avant-garde piece for the time.*

Keywords: *Modernist drama; Characters representation; Queer Theory.*

Introdução

A questão de gênero ainda se encontra em processo de construção e autodefinição no campo da pesquisa e da academia, pois ganha novos olhares e novas perspectivas de análise a cada ano. É um terreno de inquietação crítica (BONNICI, 2007, p. 224) que convoca diferentes falas, atrai olhares díspares, desafiando centrismos. A partir disso, neste artigo, faz-se apenas uma breve incursão pela *Queer theory*, sem a ambição de fazer um estudo aprofundado sobre esse tema e seus vários desdobramentos, pois fugiria ao proposto, ou seja, analisar especificamente a peça **O rei da vela**, de Oswald de Andrade à luz dos estudos homoeróticos.

No campo literário, a teoria homoerótica¹ interpreta os textos questionando e subvertendo as estruturas hegemônicas tradicionais do poder e da sexualidade. As personagens gays e lésbicas são recorrentes na história da literatura e nos espetáculos teatrais. Percebe-se um aumento tanto de textos dramáticos e não dramáticos com essa temática, sobretudo após o Modernismo literário.

O vocábulo terminológico homoerotismo² diz respeito à atração erótica e sexual entre indivíduos do mesmo sexo, especialmente quando representada na literatura, no teatro, nas artes visuais e quando é estudada na área acadêmica. Ou seja, a teoria homoerótica tenta entender o funcionamento do homoerotismo e do heteroerotismo no contexto das culturas e das identidades (YOUNGER, 2005, p. 80).

A teoria homoerótica busca ir além das teorias baseadas na oposição homens e mulheres, buscando aprofundar os estudos sobre minorias sexuais como os *gays*, as lésbicas e os transgêneros, dando maior atenção aos processos sociais que sexualizam a sociedade e os dividem em heterossexuais, homossexuais e bissexuais.

Na literatura brasileira, por exemplo, são diversos os autores e os períodos literários que possuem personagens homoeróticas ou tematizam o amor entre homens e entre mulheres, como: Bom Crioulo (1895), de Adolfo Caminha, considerado o primeiro romance homoerótico na história da literatura ocidental, além dos escritos de Raul Pompéia, Álvares de Azevedo, Olavo Bilac, Aluísio de Azevedo, Machado de Assis, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, João Silvério Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Oswald de Andrade.

A partir disso, o objetivo deste artigo é contribuir com a discussão contemporânea sobre a interseção entre a literatura e os estudos de gênero, confrontando os estudos literários (textos dramáticos) com os estudos de cultura (*Queer theory*). Com este recorte teórico e a partir deste olhar, pretende-se estudar as personagens homoeróticas na peça **O rei da vela**, de Oswald de Andrade. O artigo pretende responder ao seguinte problema proposto: a representação de personagens homoeróticas implica em escolhas estéticas e críticas do autor?

Estudos Culturais: *Queer theory*

Os estudos culturais se ocupam do estudo dos diferentes aspectos da cultura, dialogando com outros territórios do conhecimento como filosofia, etnografia, história, teoria da literatura etc. Origina-se no advento do pós-modernismo e nos debates sobre o multiculturalismo. Dedicam-se a um grande conjunto de questões desde os estudos pós-coloniais até os estudos de gênero. Atualmente, abarcam a discussão sobre a teoria do gênero e da sexualidade, na teoria feminista e nos estudos da *Queer theory*.

O termo *Queer theory* foi cunhado, em 1990, pela escritora e professora universitária, Teresa de Lauretis, italiana, radicada nos Estados Unidos. Professora de História da Consciência, na Universidade da Califórnia. A estudiosa não concordava com o uso de expressões como “gay”, “lesbian” ou ainda, “gay and lesbian”. Ela explica que “chegou-se ao termo Teoria *Queer* num esforço para evitar todas as distinções sutis em nossos protocolos discursivos, para não aderir a qualquer dos termos dados, para não assumir suas responsabilidades ideológicas, mas, ao contrário, para transgredi-los e transcendê-los ou, no mínimo, para problematizá-los” (LAURETIS, 1991, p. v).

De fato, Lauretis (1991) assinala que a teoria homoerótica é uma teoria sobre gênero e defende que a orientação sexual e a identidade sexual ou de gênero dos indivíduos são construídos socialmente e que, portanto, não existem papéis sexuais biologicamente inscritos na natureza humana, e sim formas socialmente variáveis de desempenhar um ou vários papéis sexuais. Logicamente, isso não significa que o gênero é uma escolha ou um papel que você veste. Todos os indivíduos são marcados pelo gênero e a identidade surge no interior e como matriz das relações de gênero.

1 A teoria homoerótica (em inglês *queer theory*, cunhada por Teresa de Lauretis quando publicou o artigo “*Queer theory: lesbian and gay sexualities*” na Revista *Differences*, em 1992) é um desenvolvimento da crítica do gênero e, mais especificamente, da crítica lésbica e *gay* (BONNICI, 2007, p. 224).

2 Em língua inglesa, este vocábulo é usado como *gay studies*, *lesbian studies* e *queer theory*. Carlos Ceia: s.v. “Homoerotismo”, *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL), coord. de Carlos Ceia, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 17-10-2017.

Assim como o feminismo e versões dos estudos étnicos anteriormente, a teoria *Queer* obtém energia intelectual de sua ligação com os movimentos sociais e os discursos de minorias. De acordo, com Jonathan Culler (1999, p. 126) a *Queer Theory* foi adotada recentemente pela vanguarda dos “estudos *gays*”, cujo trabalho na teoria cultural se vincula aos movimentos políticos para a liberação dos “*gays*”. O termo “*queer*”³ é usado para ressignificar um termo pejorativo e insultuoso proclamado contra os homossexuais. A força do insulto “*bicha*” reside no fato de repetir ofensas ou interpelações gritadas no passado por comunidades homofóbicas ao longo do tempo. Este é um coro imaginário que vitupera o sujeito homossexual, por meio do aviltamento. Por isso, a aposta de ressignificar este termo é político. Busca-se pelo uso generalizado e teórico que este termo possa ganhar uma nova roupagem e outro sentido. Neste viés, o uso da palavra “*queer*” num caráter histórico cria a possibilidade de uma luta política.

A teórica chave para abordar essa questão é a filósofa norte-americana Judith Butler que discute a temática de gênero e da sexualidade em suas obras, sempre alcançando grande repercussão nos estudos literários e nos estudos culturais.

Há um livro que apresenta ao leitor os conceitos de Butler, intitulado **Judith Butler e a Teoria Queer**⁴, publicado em 2012, escrito pela professora e filósofa Sara Salih, da Universidade de Kent, em Canterbury. A escritora apresenta didaticamente as ideias-chave para adentrar na teoria, como sujeito, gênero, sexo, linguagem, psique. O livro é muito rico, especialmente pelas indicações de leituras complementares.

A teoria *queer* não constitui um campo unificado, mas algo polimorfo. A teoria utiliza o marginal e o perverso para analisar a construção cultural do centro: a normatividade heterossexual. Assim sendo, esta teoria tornou-se um espaço de questionamento não somente da construção cultural da sexualidade, mas da própria cultura, já que é baseada ainda numa negação das relações homoeróticas.

Rumo ao modernismo: o teatro oswaldiano no Brasil

A arte dramática transformou-se ao longo dos tempos, o que torna imprescindível acercar-se de seu panorama em “constante transformação”, bem como buscar os elementos e/ou questões que atravessam ou estão entremeadas ao texto teatral, como, por exemplo, as questões de gênero.

A estudiosa Marie-Claude Hubert abordando as mudanças e transformações do teatro no século XX, diz que

o teatro europeu transformou-se mais no século XX do que desde a Renascença. As mudanças se deram graças a autores dramáticos, ora graças aos diretores. São sempre recíprocas, no teatro, as influências entre a escrita dramática e as condições de representação (...) (HUBERT, 2013, p. 222).

A autora marca o século XX com profundas mudanças na concepção de teatro, em especial ao repensar o conceito de *mimesis*, já que o teatro não propõe mais uma reprodução exata e verossímil do real. O aparecimento da fotografia, do cinema e das artes integradas, impulsionou um novo olhar para as artes dramáticas, em que a natureza da ilusão teatral se modificou profundamente. Obviamente, que muitas influências observadas no teatro moderno brasileiro, vieram do teatro europeu. No caso da peça em estudo, a inovação veio via texto, pois se percebe o vanguardismo tanto em sua construção como na temática.

No Brasil, o impulso modernizador veio com a Semana de Arte Moderna, datada de 1922. Esta trouxe uma convergência entre diversas linguagens artísticas e fez muitas provocações estéticas.

João Roberto de Faria refletindo sobre o evento e as mudanças que ofereceram estímulo às experimentações artísticas, diz

Em uma de suas linhas de frente, o movimento acentuou as inquietações internacionalistas, como decorrência do contato direto com as vanguardas europeias do pós-guerra, as quais

3 Gíria utilizada na comunidade gay e fora dela e significa “*bicha* ou *viado*”.

4 Vide referências.

exerceram forte impacto sobre o pensamento conceitual no campo das artes plásticas e da literatura, embora reflexos sejam encontráveis igualmente na arquitetura, no estuário, nas artes decorativas e, sem dúvida alguma, no teatro (FARIA, 2013, p. 21).

No Brasil, o teatro nas primeiras décadas do século XX, mantinha certa distância das propostas vanguardistas da Europa, já que tinha um apelo mais “comercial” e era o gosto do público da época, alguns gêneros como o teatro de *bulevar* e o teatro musicado. Essas condições comerciais e econômicas que ditaram as regras do que se produzia, isso fez com que o teatro retardasse a incorporação das proposições da Semana de Arte Moderna, bem ao contrário de outras linguagens artísticas, que com rapidez, as incorporaram.

Apesar da demora, a geração modernista revelou preocupação com os rumos do teatro. Escritores como Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade escreveram diversos artigos que refletiam sobre o cenário teatral da época.

Uma das figuras mais importantes da Semana de Arte Moderna foi Oswald de Andrade (1890-1954). Nasceu em São Paulo, em 1890, filho de uma família abastada. Possui uma rica biografia com uma intensa vida social e artística, também se dedicou a política, militando no Partido Comunista. Conviveu com grandes escritores e artistas e foi um conquistador amoroso implacável e incorrigível, casou-se cinco vezes, primeiro com Kamiá, mãe de seu primeiro filho, Nonê, nascido em 1914; em 1917, passou a viver com Maria de Lourdes Olzani (ou Deise); Em 1926, casa-se com Tarsila do Amaral; em 1929, apaixona-se pela escritora comunista Patrícia Galvão (Pagu), neste período foi pai de Rudá, seu segundo filho; em 1936, casou-se com a poeta Julieta Bárbara; em 1944, contraiu seu casamento derradeiro, com Maria Antonieta D'Aikmin, com quem permaneceu até a morte, ocorrida em 22 de outubro de 1954.

Oswald de Andrade escreveu a peça **O Rei da vela**, em 1933, publicou em 1937, mas somente foi levada à cena em 1967. A peça possui três atos, com longas rubricas no início de cada ato e a ação gira em torno da personagem Abelardo I, novo rico paulistano e representante da burguesia ascendente que deseja ganhar *status* social e legitimidade casando-se com Heloísa de Lesbos, filha de uma família tradicional, porém falida, em virtude da crise do café⁵. O pai de Heloísa, Coronel Belarmino, é o patriarca da família, a qual dá mostras de uma moralidade corrompida e de uma sexualidade “desviante”.

Ao refletir sobre a estética da peça, Sábato Magaldi assevera que

São inúmeras as razões para se atribuir a **O rei da Vela** o papel fundador de uma nova dramaturgia no Brasil: escrito em 1933 e publicado em 1937, junto com **A morta (O homem e o cavalo)** conheceu a primeira edição em 1934), o texto representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país; a paródia substitui a ficção construtiva e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas; em lugar do culto reverente ao passado, privilegia-se o gosto demolidor de todos os valores; renega-se conscientemente o tradicionalismo cênico, para admitir a importância estética da descompostura (MAGALDI apud ANDRADE, 2003, p. 7 e 8).

Nas palavras de Sábato Magaldi, observa-se que a peça é considerada o primeiro texto modernista para teatro. Para ser lida, urge levar em conta o período histórico e o aspecto ideológico do escritor. A peça avança na estrutura do texto, na quebra da quarta parede, na escolha da temática, no uso da linguagem coloquial e na representação das personagens homoeróticas.

5 A década de 1930 foi marcada por profundas mudanças no cenário nacional. A crise internacional de 1929 exerceu um devastador efeito na economia brasileira, pois reduziu a demanda internacional pelo café brasileiro, fazendo despencar os preços, isso impossibilitou ao governo brasileiro tomar empréstimos externos para absorver os estoques excedentes, devido ao forte impacto da crise e do colapso do mercado financeiro internacional.

A presença de personagens homoeróticas na peça *O rei da vela*

As considerações anteriores ressaltam o vanguardismo de Oswald de Andrade e o quanto ele avançou na elaboração estética, na escolha temática, ao parodiar a crise de 1929/1930 e pela presença de personagens homoeróticas em seu texto dramático.

Percebe-se um viés crítico do dramaturgo, pois essa família burguesa é um microcosmo, de um macrocosmo que representa a sociedade da época, com suas taras e compulsões, mascaradas pelo falso pudor e pelo cinismo moral.

Essa não era uma novidade na época, pois havia outras obras e outros autores que tematizavam o amor homoerótico e as relações de gênero, mas o que chama atenção é a construção de uma galeria de personagens homoeróticas, que vão sendo apresentadas uma a uma, ao longo da peça.

Essa galeria compõe-se pela família do Coronel Belarmino, cada qual com seu gênero e sua tara, a começar por Heloísa de Lesbos, nome que alude ao termo lésbica⁶. Nota-se que esses “desvios” e a construção de identidade homoerótica de Heloísa, concebem-na como bissexual “[...] vestida de homem, entra como a manhã lá de fora...” (ANDRADE, 2003, p. 54) e, igualmente, na passagem que descreve o caso amoroso com Mr. Jones, “[...] mas o americano que eu saiba aprecia o tipo másculo de Heloísa. Mister Jones é lésbico!” (ANDRADE, 2003, p. 75). Heloísa traveste-se com roupas masculinas, porém mantém um noivado que assemelha-se a uma relação comercial ou um negócio com Abelardo e um caso amoroso com Mister Jones, que na peça representa o capital estrangeiro.

No segundo ato as relações humanas são permeadas por discursos relativos ao erótico e ao discurso amoroso. Toma-se como exemplo a rubrica inicial, que diz:

Uma ilha tropical, na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada ao fundo em comunicação com a areia. [...] Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas. Como o pano fechado, ouve-se um toque vivo de corneta. A cena conserva-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima. Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa e o americano. Saem pela direita. Depois, Totó Frutado-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, d. Poloca e João dos Divãs [...] (ANDRADE, 2003, p. 63).

As personagens representam tipos sociais e são nomeadas sarcasticamente com nomes dúbios ou em alusão paródica. O dramaturgo na peça repensa a identidade de gênero e a representação sexual, colocando-os justamente na galeria de personagens ricos, com um claro retrato da vida burguesa, da ostentação do poder aquisitivo, das relações interpessoais pautadas pelas trocas eróticas e comerciais.

Observa-se que na peça impera a voz de um sujeito sexual dominante, ou seja, Abelardo I, alcançada pela posição econômica “o diabo é o homem mais encantador do mundo. O homem da vela [...] de Heloísa” (ANDRADE, 2003, p. 78). É relevante o fato de Abelardo I possuir identidade sexual heterossexual, pois a heteronormatividade está colocada como centro e estabelece uma relação de poder. É ele que “joga” com as personagens femininas, estabelecendo conversas galantes e picantes, em que abertamente revela seu desejo pela futura sogra e pela tia de Heloísa. Observa-se que ela não se importa com os deslizamentos amorosos do futuro noivo, “Outro flerte! Ontem era a mamãe! Hoje tia Poloca. Quantos chifres você me põe por hora, Abelardo?” (ANDRADE, 2003, p.

⁶ Esse termo deriva da interpretação dos poemas de Safo, poeta nascida na ilha homônima e cuja poesia tinha grande apelo emocional e erótico dirigido a outras mulheres.

74). Em seguida, Heloísa põe, em dúvida, implicitamente, a heterossexualidade de Abelardo I, ao dizer “contanto que você não me engane com o Totó” (ANDRADE, 2003, p. 74).

Pela fala de Heloísa temos uma descrição da falência financeira paterna e dos filhos.

[...] meu pai era o Coronel Belarmino que tinha sete fazendas, aquela casa suntuosa de Higienópolis [...] ações, automóveis [...] duas filhas viciadas, dois filhos tarados [...] ficou morando na nossa casinha da Penha e indo à missa pedir a Deus a solução que os governantes não deram [...] (ANDRADE, 2003, p. 62).

Normalmente, na literatura brasileira tem-se as representações homoeróticas em grupos menos favorecidos ou excluídos da heteronormatividade. Na peça, ocorre o contrário, ela está nas altas rodas sociais, fazendo parte das relações sociais. A falência financeira se entrelaça a decadência moral da família que passa a viver de aparência financeira e mora, e das migalhas ofertadas por Abelardo.

Outra representação e/ou construção de identidade marcante no texto, é de Totó Frutado-Conde, o irmão depressivo de Heloísa, que rouba o amante da irmã, “Aparece à direita, com uma vara de pescar e um saco de bombons na mão, absorto e pesaroso – Eu sou uma fracassada” (ANDRADE, 2003, p. 69). E, o leitor, fica sabendo o motivo do estado depressivo de Totó, por sua mãe, que lamenta ao dizer “[...] ah, coitado. Depois que ele brigou com o Godofredo está outro... magro...enfasiado...” (ANDRADE, 2003, p. 70). Em outra passagem do texto Totó e Abelardo I conversam e o primeiro expõe suas frustrações ao dizer “[...] foi um caso muito sério, depois de tanta dedicação minha! Três anos! Foi muito sério!” (ANDRADE, 2003, p. 84). Ainda, Totó “E onde fica a educação, seu Abelardo? Onde ficam as convenções, os preconceitos sociais, as diferenças de origem e de classe [...] tudo isso que torna o mundo delicioso. (*Geme*) Me trair com uma mulher do Mangue!” (ANDRADE, 2003, p. 84).

No entanto, é a personagem Joana, chamada de João dos Divãs que faz um apanhado dos “gêneros em trânsito” na peça, ao falar sobre Totó, ela diz “da outra vez também, lá em São Paulo, ele tinha brigado com o Godofredo. Ficou doente de tristeza! E mesmo assim me tomou o Miguelão! Bandido!” (ANDRADE, 2003, p. 75). Também, comenta as preferências sexuais do americano, Mister Jones, ao dizer “o americano gosta de chofer...” (ANDRADE, 2003, p. 75).

Na peça oswaldiana são apresentados os “desvios” morais, em clara crítica a sociedade da época, a qual o dramaturgo parodiou. Por exemplo, Dona Cesarina e Dona Poloca, respectivamente, mãe e tia de Heloísa, se encantam e cedem às investidas amorosas de Abelardo I. No primeiro caso, temos um jogo de caça e de caçador entre Dona Cesarina e Abelardo I. Pelos diálogos travados entre os dois, nota-se que Abelardo I seduz a sogra “Meus galanteios são sinceros [...] senhora minha futura sogra [...] quem manda se vestir assim, com esse maiô de jararaca! Qual o santo que resiste? Olhe, é sério, sério demais!” (ANDRADE, 2003, p. 68). Dona Cesarina responde ao galanteio “O senhor sabe que eu não posso beber champanhe. Outra noite, quando dançamos aquele foxtrote [...] começou com aquelas graças e aquela imoralidade”. A senhora responde aos galanteios com um discurso de caráter duvidoso e hipócrita, sobre religiosidade e moral, ao dizer “o senhor não sabe que Deus não quer que a gente diga as coisas que não sente? Que é pecado mortal cobiçar a mulher do próximo? Vai pro inferno [...] (ANDRADE, 2003, p. 68).

Na peça, Dona Polocinha⁷ é uma velha virgem que cogita passar uma noite de amor com o futuro marido da sobrinha. Pode-se ver essa intenção no diálogo quando Abelardo diz “Deixe-lhe beijar os pés! Santinha! O maiô pelo menos! (Levanta-se) Pois olhe, há de ser comigo...Tomaremos nós dois sozinhos a lancha. Sulcaremos a baía. Jantaremos no Rio num grande restaurante. Mas à noite...à noite...” e Dona Poloca responde “Uma noite de amor! Nesta idade! E Abelardo, retruca “A

7 Quanto à Dona Poloca, o nome pode ser uma referência a “polaca”, pois esse termo surgiu depois que muitas famílias de judeus pobres da Europa, que ainda sofriam com as primeiras ondas antisemitas, entregavam suas filhas para se casarem com homens ricos e prósperos. Na verdade, eram traficantes de pessoas que acabavam entregando as moças para serem escravas sexuais em diferentes lugares do mundo. Chegando ao Brasil, essas prostitutas judias ficaram conhecidas como “polacas”.

primeira!...Diga que aceita... (ANDRADE, 2003, p. 81)

Em outro, trecho da peça, em uma conversa entre D. Poloca e Abelardo, ele diz que ela é “um personagem do gracioso Wilde” e ele “um personagem de Freud!” (ANDRADE, 2003, p. 72). Ainda, dando seqüência ao diálogo Abelardo afirma que é vítima do complexo de Édipo, ao dizer, “Não conhece o Complexo de Édipo? É o meu caso” (ANDRADE, 2003, p. 72).

Pode-se encontrar na peça uma insinuação sobre a condição de ex-prostituta, de uma mulher agora casada, que chega para visitar a ilha. Ao saber da visita Dona Poloca diz, “Aquela polaca aqui? Cinzas!” e João responde “Polaca não, titia, po-lo-ne-sa! Muito distinta! O Décio foi vítima da própria ignorância em geografia. Casou com ela errado” (ANDRADE, 2003, p. 80).

Considerações finais

Oswald de Andrade se utiliza da paródia como fio condutor da peça, retratando um mundo às avessas, tanto pela desmistificação do casal símbolo do amor, Abelardo e Heloísa, quanto pela sugestão de analogia entre a Ilha de Paquetá, paradisíaca e tropical, na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, com a retratada no romance **A Moreninha** (1843), de Joaquim Manuel de Macedo.

Quanto à galeria de personagens, a peça apresenta um painel de personagens tanto heterossexuais como homoeróticas e até mesmo transgêneros. Retrata um cenário brasileiro em clara decadência econômica e moral, compondo personagens que convivem e se relacionam entre si, movidos pelo interesse financeiro. Não há amor, tampouco relacionamentos familiares e amizades legítimas, ao contrário, temos Heloísa em franca camaradagem sexual com o americano, este por sua vez, encanta-se pelo chofer. Temos, ainda, Totó Fruta-do-Conde em flerte com o americano; e Abelardo, tentando seduzir a futura sogra e a tia.

Pode-se, observar na peça a representação de grupos específicos como os heterossexuais, a saber, Abelardo I e Abelardo II, Dona Poloquinha, Perdigoto, Coronel Belarmino e Dona Cesarina; o transgênero Joana ou João dos Divãs e o homoerótico Totó Fruta-do-Conde; os bissexuais Heloísa e Mr. Jones; convivendo em harmonia e que tencionam as relações de poder e de trocas. No entanto, estabelece-se o heterossexual como centro financeiro e econômico. Abelardo I é um caçador nato, nada lhe escapa, desde a paquera com a secretária até a tentativa de sedução das mulheres mais velhas da família.

Vale ressaltar, que o dramaturgo retrata personagens homoeróticas, sem marginalizá-las e sem fazer uso de clichês. Ao retratar os tipos homoeróticos, o dramaturgo dá voz e desmascara a hipocrisia social e o cinismo da sociedade da época.

Os estudos *Queer* vêm acercando-se de muitas e importantes discussões críticas, tanto em suas especificidades como nas pluralidades. Assim, a peça estudada (a)presenta e (re)presenta as personagens, a partir do olhar da diversidade e multiplicidade sexual promulgada pelos estudos queer.

Referências

ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

BONNICI, Thomas (org.). **Teoria e crítica literária feminista. Conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

FARIA, João Roberto. **História do Teatro Brasileiro**. Vol. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins, Fontes, 2013.

LAURETIS, Teresa de. **Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities**. Differences: A journal of feminist cultural studies, Durham NC, v. 3, n° 2, p. iii-xviii, 1991.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução e notas de Guacira Lopes Louro. Belo

Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

YOUNGER, John Grimes. **Sex in the ancient world from A to Z**. London; New York: Routledge, 2005.

Recebido em 13 de novembro de 2017.

Aceito em 11 de dezembro de 2017.