

Debout les rats: guerra e fascismo no mural alegórico de Oswald de Andrade.

Nanci de Freitas¹

Resumo: O texto analisa o quadro *Debout les rats* da peça *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, que “encena” o apocalipse histórico que foi a Primeira Guerra Mundial. O roteiro cênico foi construído a partir de analogia com imagens da explosiva narrativa do Apocalipse de São João, transfiguradas em dimensão profana. O escritor utiliza as sequências visuais do texto bíblico como suporte para seu mural, acentuando o caráter de “imaginação pictórica” das palavras, sugerindo ao leitor/espectador o impacto da guerra. O ensaio dialoga com o pensamento de Eisenstein, Walter Benjamin e Peter Bürger, sobre a técnica de montagem e a alegoria, procedimentos próprios das vanguardas artísticas do início do século XX.

Palavras-chave: teatro de Oswald de Andrade, *O homem e o cavalo*, Apocalipse de São João, montagem, alegoria, fascismo

Debout les rats: war and fascism in Oswald de Andrade’s allegorical mural

Abstract: The text analyzes the painting *Debout les rats* from the play *O Homem e o Cavalo*, by Oswald de Andrade, which “stages” the historical apocalypse that was the First World War. The scenic script was constructed from an analogy with images from the explosive narrative of the Apocalypse of St. John, transfigured in an unholy dimension. The writer uses the visual sequences of the biblical text as support for his mural, accentuating the character of “pictorial imagination” of the words, suggesting to the reader/viewer the impact of the war. The essay dialogues with the thought of Eisenstein, Walter Benjamin and Peter Bürger, on the technique of editing and allegory, procedures proper to the artistic avant-garde of the early 20th century.

Keywords: *Oswald de Andrade theater, The man and the horse, Apocalypse of St. John, montage, allegory, fascism.*

1 Professora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, no Departamento de Linguagens Artísticas e no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES. Doutora em Poéticas do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Diretora, pesquisadora e coordenadora do Laboratório de Artes Cênicas e do projeto Mirateatro! Espaço de estudos e criação cênica, na UERJ. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail – ndefreitas@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7850-9788>. Lattes iD: <http://lattes.cnpq.br/9463190928135736>. Rio de Janeiro, Brasil

Debout les rats é o título de um quadro da peça *O homem e o cavalo*, de Oswald de Andrade, escrita em 1933 e publicada em 1934. A peça, que o escritor chamou de “espetáculo em nove quadros”, desenvolve uma narrativa épica de caráter satírico e iconoclasta, cujo enredo se organiza numa leitura da história ocidental e do domínio dos meios de produção pelo capitalismo até a chegada da revolução socialista. A imagem do cavalo é o instrumento da travessia, que alcança o avanço tecnológico da era da máquina, do cavalo motor e da grande indústria. Nesta narrativa, representada numa profusão de emblemas, alegorias e imagens, a construção de uma nova sociedade justa e igualitária passa pela crítica ao patriarcalismo, por meio da demonstração da falência da sociedade burguesa e da propriedade privada, sustentada pelo cristianismo e o casamento monogâmico.

A estrutura textual da peça *O homem e o cavalo*, tendendo ao episódico e ao esfacelamento das ações dramáticas, indica uma ruptura com as formas tradicionais do teatro, numa construção em quadros que faz uso de textos e gêneros teatrais diversos, reiterando o caráter antropofágico do escritor. Sem pretender dar forma a um “teatro total”, do tipo proposto pela síntese wagneriana¹, os amplos painéis configuram uma teatralidade pictórica que dá suporte à tensão formal entre os princípios da montagem e da monumentalização, lembrando, em certa medida, o muralismo mexicano, que entre nós influenciou, principalmente, a pintura de Portinari. Oswald experimentou esta tendência artística também no “romance mural”, no seu ciclo de romances, *Marco Zero*, nos anos 1940.²

É necessário lembrar que o ano de 1933, quando Oswald escreveu sua peça, marca também a ascensão de Hitler (por vias democráticas) como chanceler da Alemanha, reiterando o sentimento de revanchismo do país, que saíra como perdedor na Primeira Guerra Mundial. A ameaça fascista de destruição dos valores e instituições da civilização ocidental apontava no horizonte o perigo de uma nova guerra. No contexto político social brasileiro, após a Revolução de 30, surgiram diversas tendências políticas, dentre elas a Ação Integralista Nacional, em 1932, liderada por Plínio Sal-

1 Richard Wagner escreveu *A obra de arte do futuro*, em 1849, ensaio em que propõe o conceito de *Gesamtkunstwerk*, “obra de arte total”, uma síntese de elementos da música, poesia, arquitetura, teatro, dança e pintura, a ser alcançada na forma de drama universal. WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Tradução: José M. Justo. Lisboa: Editora Antígona, 2003.

2 Andrade, Oswald de. *Marco Zero I: a revolução melancólica*. São Paulo: Globo, 1991. *Marco Zero II: Chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.



Figura 1
David Alfaro Si-
queiros, *Birth of
Fascism*. Pintura,
75x 60 cm, 1936.

gado, movimento de características fascistas que mobilizou milhares de pessoas, de norte a sul, construindo o primeiro partido de massas do Brasil (Araújo, 1988, p.25). É nesse panorama que o poeta Oswald de Andrade, então ligado ao Partido Comunista, escreve a peça *O homem e o cavalo*, experimentando uma aproximação entre estética e política.

O primeiro quadro da peça *O homem e o cavalo* configura o entediante céu cristão liderado por São Pedro, onde cai uma aeronave interplanetária, dirigida pelo Professor Icar, paródia do mito grego Ícaro. Os habitantes parasitas do céu embarcam no dirigível e vão visitar a terra. Nesta viagem, estruturada por murais difusos e carnavalizados, que fazem alusão ao teatro de revista, destacam-se personagens históricas, literárias e míticas, tipos populares, massas corais, vozes anônimas e citações de universos variados, numa devoração crítica de instituições, mitos e paradigmas do mundo ocidental. Antes de participar da revolução e de alcançar o paraíso terrestre (numa paródia dos mistérios medievais, assim como fez Vladimir Maiakovski na peça *Mistério Bufo*³), as personagens se deparam com uma alegoria

3 *Mistério-Bufo* foi escrita em 1918 para o primeiro aniversário da Revolução Bolche-

da Primeira Guerra Mundial, figurada no hipódromo inglês, o *Epson Derby*, onde ocorre o desfile dos cavalos da história e da mitologia.

Debout les rats (De pé os ratos) é o título do 3º quadro: “A cena representa um local abandonado do Derby de Epsom, com paliçada ao fundo. Passagem para o campo de corridas. O palco liga-se à plateia”. O famoso hipódromo inglês (símbolo de *status quo* da alta sociedade inglesa, inaugurado em 1780) funciona como alegoria da sociedade liberal europeia, da qual a Inglaterra passaria a ser o centro hegemônico, atravessando o século XIX como a “oficina do mundo”. Daí o grande império britânico ser apresentado na peça de Oswald como o centro do mapa-múndi e as imagens apocalípticas da Primeira Guerra Mundial ser enquadradas no hipódromo. O estádio de corridas e o campo de batalha se justapõem no palco da montagem de ações e relatos, num misto de desfile de carnaval e parada militar, no qual se delineia a marcha fascista. São Pedro: “Vamos assistir. É um espetáculo empolgante. Há buracos na trincheira. Espia!”. E Icar: “prefiro trepar”. Os dois sobem na paliçada (Andrade, 1990: 46).

O quadro “encena” o apocalipse histórico que foi a Primeira Guerra Mundial e a ascensão do fascismo. A trincheira é uma alusão que indica a moldura do quadro, conduzindo nossa imaginação ao confronto dos dois sistemas de alianças, envolvendo de um lado as Potências Centrais, constituídas pela Alemanha e a Áustria-Hungria, e do outro lado a Tríplice Aliança, formada pela França, Inglaterra e Rússia. A “guerra de trincheiras”, caracterizada por fortificações defensivas na forma de linhas paralelas, baseada numa estratégia de exaustão total, se tornaram mais terríveis e traumáticas para a memória dos franceses e britânicos do que a Segunda Guerra Mundial, conforme diz Eric Hobsbawm. Número de baixas na Frente Ocidental: 1,6 milhão de franceses, 1,8 milhão de alemães, quase 800 mil britânicos e 116 mil americanos (Hobsbawm, 1995: p. 37). Como transformar em imagens teatrais um massacre sem precedentes na história da humanidade, realizado sob os auspícios de recursos tecnológicos explosivos, gás venenoso, canhões, submarinos e tanques? Diante do desafio de construir um painel com as dimensões de um tema épico como a guerra, Oswald monta o quadro numa estrutura na qual intercala pequenos episódios, acentuando o caráter de “imaginação pictórica” das palavras, de modo próximo ao que

vique. Maiakóvski, Vladimir. *Mistério-Bufo: um retrato heroico, épico e satírico da nossa época*. Tradução de Dmitri Beliaev. São Paulo: Musa Editora, 2001.

o cineasta russo Eisenstein denominou de “cinematismo”⁴, próprio de determinadas criações literárias.

São Pedro e Icar são tomados pela visão de um espetáculo monumental que invade o estádio, um desfile de cavalos e cavaleiros reacionários, referências a mitos culturais e históricos de nações envolvidas no conflito mundial, buscando provocar na recepção do leitor/espectador a “visualização” de um mural de grande impacto pictórico e sensorial. A tensão aumenta. A narrativa dos dois personagens é sincronizada com uma partitura sonora: “Tumultos. Relinchos. Cavalgadas. Aclamações”. São Pedro, trepado na paliçada: “Venha ver! Os cavalos estão chegando! São os cavalos mitológicos! Os cavalos da história e da fábula. O Poeta levantou a multidão e a conduz para a guerra. Que espetáculo!” (Andrade, 1990, p, 48).

A intensidade da narrativa oswaldiana lembra algumas das belas páginas do texto “Palavra e imagem”, do livro *O sentido do filme*, no qual Eisenstein procura demonstrar como a montagem é uma propriedade orgânica de todas as artes, instrumento de um processo de criação que só se completa diante dos sentidos do leitor/espectador. Um exemplo vem dos “versos cortados” de Maiakóvski: “Vácuo. Voa nas alturas./ Nas estrelas esculpindo seu caminho”.⁵ O poeta realiza cortes que resultam numa impactante montagem gráfica: “a articulação é feita não de acordo com os limites do verso, mas de acordo com os limites do plano”. O cineasta considerava excitante analisar o processo de composição dos clássicos, por pertencerem a períodos anteriores à montagem, como *O paraíso Perdido*, “uma escola de primeiro nível no ensino de montagem e relações audiovisuais” (Eisenstein, 1990b: 40-44).

As anotações de Leonardo Da Vinci para o projeto de uma pintura mural, em torno do tema do Dilúvio (obra que não chegaria a ser executada),⁶ são consideradas por Eisenstein como um roteiro de filmagem, pelo detalhamento dos aspectos audiovisuais da cena, indicando a relação entre

4 Eisenstein chamava “cinematismo” o fenômeno da montagem de imagens, próprio da percepção humana, antes de se constituir o nervo central da técnica cinematográfica. O ensaio “Dramaturgia da forma do filme”, incluído em *A forma do filme* (1990a), apresenta a teoria da montagem do cineasta.

5 Este poema de Maiakóvski, publicado na revista *LEF*, fora dedicado a Sergei Yesenin (1895-1925), pouco depois de seu suicídio, num hotel de Leningrado. Nota nº 37, p. 47, do ensaio “Palavra e imagem”, de Eisenstein.

6 Leonardo da Vinci. *Trattata della pittura*. Citado em *Leonardo da Vinci*, de A. Volinski. Moscou: 1923.

planos e o ajuste de escalas, com redução, aumento, close e cortes. Da Vinci descreve a devastação da natureza e dos animais: “que se veja o ar escuro, nebuloso, açoitado pelo ímpeto dos ventos contrários entrelaçados com a chuva incessante e o granizo”; “fragmentos de montanhas, arrancados pelas torrentes impiedosas” e rios transbordando sobre as planícies; “animais em tropel aterrorizados, cercados pela água, isolados sobre os altos picos das montanhas, apertados uns contra os outros”. O clímax da destruição se situa no centro do mural, com o desespero humano: “Alguns se atiravam das altas rochas,/ Outros se estrangulavam com as próprias mãos;/ Alguns agarravam os próprios filhos,/ E com grande violência os matavam de um só golpe;/ Alguns viravam suas armas contra eles mesmos, para ferir-se e morrer;/ outros, caindo de joelhos, entregavam-se a Deus” (Apud, Eisenstein, 1990b: 25). As imagens, estabelecidas por quem determina a montagem, são direcionadas pelo movimento dos olhos, como ocorre no cinema. Há também sugestões de sonorização para o mural, propondo recursos característicos das artes temporais: “o tumulto aterrador se ouve ressoando pelo ar sombrio, rasgado pela fúria do trovão e dos raios que ele cospe e que o atravessam céleres, levando destruição, derrubando tudo o que se atravessa em seu caminho” (Ibid.: 26).

Figura 2
Leonardo Da Vinci, *Estudo para Dilúvio*, desenho (Coleção Windsor), 1514.

Diferentemente dos aspectos realistas sugerido no projeto de Da Vinci, o quadro da peça *O homem e o cavalo* procura imprimir na imaginação do



leitor/espectador o impacto da guerra, com base em um processo de alegorização que opera com a colagem textual e a técnica de montagem. O “roteiro cênico” do quadro é elaborado numa forma de discurso paralelo à narrativa do *Apocalipse de São João*⁷, que expressa uma visão do fim dos tempos, interpretação cristã da história baseada na nova era esperada pela Ressurreição de Cristo. Oswald trabalha com fragmentos textuais, porém o que marca a composição são as sequências visuais, construídas por meio da montagem de imagens capturadas do texto bíblico, que ganham novo sentido no contexto da narrativa épica.

O prólogo da narrativa de São João trata de uma “revelação de Jesus Cristo, que lhe foi confiada por Deus para manifestar aos seus servos o que deve acontecer em breve. Ele, por sua vez, por intermédio de seu anjo, comunicou ao seu servo João, o qual atesta como Palavra de Deus e testemunho de Jesus Cristo o que viu” (Ap 1, 1-2, 1989). Na primeira parte, João descreve sua primeira visão: “Num domingo, fui arrebatado em êxtase, e ouvi, por trás de mim, voz forte como de trombeta, que dizia: ‘O que vês escreve-o num livro e manda-o às sete igrejas’ (...) ‘Escreve, pois o que viste, tanto as coisas atuais como as futuras’.” (Ap 1, 10-11. 19). Na segunda parte, João se depara com uma visão da corte celeste. Ele ouve uma voz que diz como uma trombeta: “Sobe aqui e mostrar-te-ei o que está para acontecer depois disso” (Ap 4, 1).

A abertura dos sete selos é a parte mais conhecida do *Apocalipse*. Diz o profeta: “Depois vi o Cordeiro abrir o primeiro selo, e ouvi um dos quatro animais clamar com voz de trovão: Vem!”. Dos quatro primeiros selos surgem os quatro cavalos do apocalipse simbolizando a destruição e a morte: os dois primeiros (o branco e o vermelho) representam a guerra e os outros dois (preto e verde) a fome e a peste.⁸ Oswald opera uma “transcontextualização” das imagens dos cavaleiros apocalípticos para as figuras do Cavalo de Tróia e do Cavalo Branco de Napoleão, dois mitos bélicos fantasmáticos que aparecem para anunciar as imagens que virão a seguir, na cena. Com a abertura do sexto selo, relata São João, explodiu um terremoto, escurecendo o sol e tingindo a lua de sangue, com uma multidão de todas as nações, línguas e tribos implorando por salvação.

7 O *Apocalipse de São João*, escrito entre os anos de 70 ou 90, é o último livro do *Novo Testamento*. São João utiliza imagens do *Antigo Testamento*, dos apocalipses apócrifos, dos mitos e lendas da Ásia Menor. Verbete “Apocalipse”, da autoria de Danièle Chauvin in *Dicionário de Mitos Literários* (1998: 52-63).

8 Ver as notas explicativas em *Bíblia Sagrada* (1989: 1561 e 1562).

Em *O homem e o cavalo*, diz Icar, diante das visões da guerra: “Mulheres e crianças ajoelham-se chorando. Ajoelham e choram homens provados em todas as batalhas da vida! Os que sempre esperam um Poeta-Soldado” (Andrade, 1990: 46). No *Apocalipse*, um ancião perguntou: “Esses, que estão revestidos de vestes brancas, quem são, e de onde vem?”. O profeta responde-lhe: “Esses são os sobreviventes da grande tribulação; lavaram as suas vestes e as alvejaram no sangue do Cordeiro” (Ap 7, 13-14). Na peça de Oswald, o Tratador de Cavalos entra no hipódromo e pergunta: “Quem são esses malucos! Esses camisolas que avançaram sobre os jóqueis, em plena disputa do Grande Prêmio e penetraram neles?!”, referindo-se ao Divo e ao Poeta-Soldado. São Pedro responde: “Trata-se de uma encarnação fascista... Eles aproveitaram-se da corrida de cavalos para cumprir os altos desígnios da providência”. Numa inversão iconoclasta, a purificação cristã, vinda do contato com o sangue do cordeiro, é transformada no ideal de pureza ariana, pelo qual o fascismo incita à guerra, na fala do Poeta-Soldado: “Eu prego a purificação pelo sangue!” (Andrade, 1990: 44-45).

O sétimo selo apresenta o clímax do *Apocalipse*, quando aparecem os sete anjos com sete trombetas. A cada toque, sucessivas catástrofes são lançadas no mundo: fogo e sangue queimam a terra; uma montanha cai no mar ardendo em fogo; a estrela de absinto despenca do céu; o sol, a lua e as estrelas obscurecem o dia. O quinto anjo toca a trombeta e de um poço enfumaçado saem gafanhotos, com o aspecto de “cavalos aparelhados para a guerra”: “Seus rostos eram como rostos de homem, seus cabelos como os de mulher, e seus dentes como os dentes do leão. Seus tórax pareciam envoltos em ferro, e o ruído de suas asas era como o ruído de carros de muitos cavalos, correndo para a guerra” (Ap 9, 7). A sexta trombeta abre alas para a “cavalaria infernal”, com duzentos milhões de soldados:

Eu vi os cavalos e os que os montavam: estes últimos eram couraçados de uma chama sulfurosa azul. Os cavalos tinham crina como uma juba de leão, e de suas narinas saíam fogo, fumaça e enxofre. E uma terça parte dos homens foi morta por esses três flagelos. Porque o poder nocivo dos cavalos estava também nas caudas; tinham cabeças como serpentes e causavam dano com elas (Ap 9, 16-19).

Em *O homem e o cavalo*, a Voz do Poeta-Soldado também conclama por três flagelos: “O mundo está preso aos laços da iniquidade! É preciso revolvê-lo até às entranhas. Pelo ferro, pelo fogo e pelos gases mortíferos!” (Andrade, 1990: p. 45). E São Pedro anuncia o desfile dos “cavalos da história e da fábula”. O espetáculo começa com uma “comissão de frente”, regida por Bucéfalo, que marcha contra o sol, seguido pelas Amazonas e pelos Centauros. Lá vem o Cavalo de Maomé e o burro de Sancho Pança, botando fogo pelas

narinas. E as mulas sem cabeça, as amantes dos padres; Ariel na garupa de Pedro, o Eremita e os três reis magos. Segue Nietzsche e Parsifal, que se reconciliaram na luta. E um moço chibante, Siegfried. “É o messias. O que deve vir”, diz Icar. Aclamações e vozes anunciam: “Pim-pão! Pim-pão! Pim-pão!”. Icar com entusiasmo: “Está no Cavalo Branco de Napoleão! É o Comandante!”. São Pedro: “Viva Dom Sebastião de Portugal!” (Ibid.: p. 48-49).

O desfile dos cavalos segue na narrativa de São Pedro e Icar, numa crescente tensão: “Gritos. Furiosas aclamações. Cornetas”. O cheiro de rato morto anuncia a chegada dos cavalos de Augias, os precursores da guerra química. E Macbeth cavalga Incitatus, seguido das feiticeiras videntes. E Sancho monta Rocinante: “é a pequena burguesia que tomou conta do cavalo idealista do D. Quixote. O fascismo!”, exclama São Pedro.⁹ A sequência dos cavalos é composta por uma espetacular “montagem de atrações”, numa variedade de planos e blocos à maneira de um desfile de carnaval, com a passagem de carros alegóricos, figuras míticas e bíblicas, literárias e históricas. Se os cavalos/gafanhotos do *Apocalipse* tinham seus tórax envoltos em ferro, as fúrias de Walpurgis¹⁰, “montando aspiradores elétricos”, são alegorias modernas compostas de imagens “maquínicas” e surrealistas.

Na narrativa de São João, o sétimo anjo toca a trombeta que anuncia o fim, abrindo-se o templo de Deus no céu, com “relâmpagos, vozes, trovões, terremotos, e forte saraiva”, para “julgar os mortos e exterminar os que corromperam a terra, concedendo a recompensa aos justos e servos de Deus” (Ap 11, 15-19). Passa-se, então à “Execução dos decretos do pequeno livro aberto”, palco do confronto entre “uma mulher vestida de sol” e o dragão vermelho, a primitiva serpente “com sete cabeças e dez chifres”. A mulher gritava com as dores do parto e o dragão espreitava para devorar a criança. Uma batalha foi travada por Miguel e seus anjos contra o Dragão Satanás e sua corte: “a mulher deu à luz um filho, aquele que deve reger todas as nações pagãs com cetro de ferro”. E recebendo asas de águia, voou para o deserto (Ap 12, 1-18).

Na peça de Oswald, podemos supor que o messias esperado e protegido pelos anjos, “aquele que deve reger todas as nações”, seja uma referência

9 Referência à peça *Macbeth*, de Shakespare, e a *Dom Quixote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes.

10 Referência às bruxas do episódio “Noite de Walpurgis”, na primeira parte do *Fausto*, de Goethe.

a Hitler. Ao final do desfile da cavalaria, faz-se “um grande silêncio” e São Pedro descreve: “No campo deserto e imenso, passa uma pobre mulher, curvada, procurando alguém...”. Icar: “É a mãe do soldado desconhecido!”. O “soldado desconhecido” tornou-se um dos símbolos da devastação da guerra: os desaparecidos, desmemoriados e doentes, perambulando pelas cidades. Muitos jovens soldados e nacionalistas retornaram da guerra res-sentidos, liberando sua brutalidade latente para a causa fascista, explica Eric Hobsbawm:

O chamado “soldado de linha de frente (frontsoldat)” iria desempenhar um papel importantíssimo na mitologia dos movimentos da direita radical – o próprio Hitler era um deles – e proporcionar um corpo substancial dos primeiros esquadrões de ultranacionalistas violentos, como os oficiais que mataram os líderes comunistas Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo no início de 1919, os squadristi italianos eram ex-soldados e freikorps alemães. Cinquenta e sete por cento dos primeiros fascistas italianos eram ex-soldados (Hobsbawm, 1995: p. 128).



Figura 3
Otto Dix, *Ofen-
siva de soldados
com máscara con-
tra gás*, gravura,
1924.

Na narrativa bíblica, surge outra figura ainda mais poderosa:

Vi, então, levantar-se do mar uma fera que tinha dez chifres e sete cabeças; sobre os chifres, dez diademas; e nas suas cabeças, nomes blasfematórios. Lançando blas-femas a Deus e aos santos, ela recebeu autoridade sobre todas as tribos, nações e línguas, tendo a multidão prostrada diante de si (Ap 13, 1-10).

No quadro *Debout les rats*, da peça *O homem e o cavalo*, em meio a “trote de cavalos, relinchos, retroar de bombas e relâmpagos”, São Pedro exclama: “Que será aquilo?”. Icar: “Um bicho enorme. Tem sete cabeças e dez cornos!”. São Pedro conclui: “Ajoelha-te! É a besta do Apocalipse. A mãe da guerra. Levanta o Santíssimo nas patas” (Andrade, 1990: p. 50).

Segue-se no *Apocalipse*, a execução das vinganças divinas contra as feras, com os sete anjos que vão despejar sobre a terra os sete últimos flagelos. Um dos anjos transporta o profeta, em espírito, até o deserto, para conceder-lhe a visão simbólica da Babilônia, “a grande meretriz” que será castigada:

Eu vi uma mulher, assentada em cima de uma fera escarlate, cheia de nomes blasfematórios, com sete cabeças e dez chifres. A mulher estava vestida de púrpura e escarlate, adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas. Tinha na mão uma taça de ouro, cheia de abominação e de imundície de sua prostituição. Na sua frente estava escrito um nome simbólico: ‘Babilônia, a grande, a mãe da prostituição e das abominações da terra’. Vi que a mulher estava ébria do sangue dos santos e do sangue dos mártires de Jesus; e esta visão encheu-me de espanto (Ap 17, 1-14).

A abominada Babilônia, na peça de Oswald, ganha aparência na figura da Valquíria, associação com as táticas de destruição em massa, a guerra química adotada pelos alemães na Primeira Guerra Mundial. Rubrica: “Ouve-se na distância a trompa heroica de Lohengrin. Uma Valquíria nua, mascarada contra gases asfixiantes, atravessa a plateia e o palco montando um cavalo de guerra, protegido também pela máscara” (1990: p. 51). A Valquíria, personagem de Wagner na ópera *Der Ring des Nibelungen*,¹¹ na mitologia germânica é a donzela guerreira que decide a consumação do destino, transportando os heróis mortos para o *Valhalla*.

Numa montagem auditiva, Job (referência ao *Livro de Jó*) comparece no meio do desfile, com discursos em *off*, no que pode ser considerado o clímax do quadro. Diz São Pedro: “É Job novo-rico. Está ao lado da alimária bíblica. Leviatã. Escuta. Ele pediu a palavra. Vai falar!” (Ibid. p. 49). A Voz de Job profere um discurso conservador: “Qualquer revolta é insensata. O homem nasceu para a desgraça como o pássaro para voar! (...) É preciso

11 *Walkürenritt* ou *Ritt der Walküren* (*Cavalgada das Valquírias*) é a denominação popular para o início do ato III da ópera *Die Walküre* (*A Valquíria*), a segunda das quatro óperas compostas por Richard Wagner em *Der Ring des Nibelungen* (*O anel dos nibelungos*). O tema principal da cavalgada, o *leitmotiv Walkürenritt*, foi escrito originalmente em 23 de julho de 1851 e completamente orquestrada no início de 1856.



Figura 4
Arthur Rackham,
Ride of the Valky-
ries in: The Ring
of the Niebelung.
Ilustração para
livro, 1910.

adorar o arbítrio. Achar bom tudo que acontece. O arbítrio possui Behe-
moth – Leviatã! *Dio a sempre raggione!*". Job é aclamado pela multidão:
"Be-he-moth – Le-vi-a-tã! Be-he-moth – Le-vi-a-tã!" (Ibid. p. 49-50).

No *Livro de Jó*, Deus desafia Jó, mostrando-lhe sua impotência diante da
criação divina, invocando a força bruta de Behemot e Leviatã. Behemot é
semelhante a um hipopótamo: "Levanta sua cauda como (um ramo) de
cedro,/ os nervos de suas coxas são entrelaçados;/ seus ossos são tubos
de bronze,/ sua estrutura é feita de barras de ferro" (Jó 40, 10-16). (Le-
viatã pode ser um monstro aquático, um crocodilo, dragão ou serpente.)
Deus lança um desafio a Jó:

Poderá tu fisgar Leviatã com um anzol,
E amarrar-lhe a língua com uma corda?
Serás capaz de passar um junco em suas ventas,
Ou de lhe furar a mandíbula com um gancho?
Ele te fará muitos rogos,
E te dirigirá palavras ternas?
Concluirá ele um pacto contigo,
A fim de que faças dele sempre teu escravo?

Mas, em seguida, vem uma ameaça: “Tenta por a mão nele./ Sempre te lembrarás disso, e não recomeçarás./ Tua esperança será lograda./ Bastaria seu aspecto para te arrasar” (Jó 40, 20-28).

Na cena oswaldiana, após o discurso de submissão, Job comanda uma marcha, entre gritos furiosos e cornetas: “Be-he-moth – Le-vi-a-tã! Be-he-moth – Le-vi-a-tã!”. São Pedro e Icar narram:

Icar – Desceu da tribuna. Vai puxando pelo queixo o monstro bíblico!
São Pedro: Eles conduzem para a guerra um grande carro. Credo! Os trabalhadores são forçados a atirar sob as rodas dele suas mulheres e filhas!
Icar – O desemprego e o pauperismo abrem alas... e recrutam as vítimas...
São Pedro – É o carro de Djaggernat?
Icar – Não! É o rolo compressor do capital! (Andrade, 1990: p. 50).

A aparição do monstro leviatã, associada à força do Estado capitalista, sugere o livro do filósofo inglês Thomas Hobbes, o *Leviatã*, de 1651. A obra discorre acerca do papel do Estado como sustentáculo das relações sociais. Hobbes defende a ideia de um Estado Moderno, organizado em torno de um “homem artificial”, dotado de força e poder para assegurar a paz e o desenvolvimento da sociedade, evitando o confronto entre os homens, já que a rivalidade e a competição não permitem que o pacto entre eles se dê de um modo natural.

A multidão assim unida numa só pessoa chama-se Estado, em latim civitas. Esta é a geração daquele grande Leviatã, ou antes – com toda reverência - daquele deus mortal, ao qual devemos, abaixo do Deus Imortal, nossa paz e defesa. Graças à autoridade que lhe é dada por cada indivíduo no Estado, é-lhe atribuído o uso de gigantesco poder e força que o terror assim inspirado o torna capaz de conformar as vontades de todos eles, no sentido da paz no seu próprio país, e da ajuda mútua contra os inimigos estrangeiros (Hobbes, 2003: p. 131).

A figura do leviatã é utilizada como um símbolo de luta dos povos europeus contra a intervenção da Igreja na esfera jurídica e política. O Estado/leviatã funde as figuras de um homem/máquina e de um deus mortal, atribuindo-

-lhe o estatuto de totalidade mítica, “composta por Deus, homem, animal e máquina”. Na peça de Oswald, a imagem do monstro bíblico, atrelado ao carro conduzido por Job, expressa a submissão humana à grande máquina, sugerindo o poder do Estado-Nação fascista e sua negação da luta de classes. O carro alegórico avança como um devastador “rolo compressor do capital”, arrastando a multidão para o caos: “O desemprego e o pauperismo abrem alas...”. A imagem bíblica é transposta para uma alegoria moderna, que nos faz lembrar, facilmente, dos nossos desfiles carnavalescos.

O mito do apocalipse se estrutura na fé em uma salvação futura, fora da História, numa ruptura radical entre a era atual marcada pelo mal (a Babilônia) e a que virá do triunfo de Deus (Jerusalém). Após o aniquilamento do mundo, projeta-se o futuro absoluto, onde serão realizados os propósitos divinos. Na peça de Oswald, o dualismo Babilônia-Jerusalém se configura no âmbito da História, na oposição entre fascismo e revolução. E não falta o julgamento para selar a ruptura entre as duas realidades, o que ocorre quando o tribunal revolucionário julga Cristo e o messianismo.

Como toda narrativa apocalíptica, o quadro *Debout les rats* se estrutura no plano da revelação. O profeta é inspirado por visões que terminam sempre com uma ordem divina: “vá”, “escreva”, “conte às nações”. A dupla São Pedro e Prof. Icar confere tensão à montagem de atrações que compõe o mural alegórico da guerra. Eles estão presentes em todas as cenas da peça, mas é apenas nesse quadro que as imagens visuais são relatadas, com eles se mantendo como observadores afastados da ação. A teatralidade se constrói por meio de imagens que se dão a ver pela força da narrativa épica dos dois visionários. Contudo, é o poeta/montador Oswald quem rege a cena, por meio das rubricas, pontuando as visões com grande tensão dramática. Uma partitura cênica indica efeitos sonoros, cheiros e explosões, que deverão atingir o espectador em suas sensações físicas, como propõe a “montagem de atrações” de Eisenstein:

Atração (do ponto de vista teatral) é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto (Eisenstein apud. Xavier, 1983, p. 189-90).¹²

12 O manifesto *Montagem de atrações* foi publicado no nº 3 da Revista LEF. No Brasil, está no livro, *A experiência do cinema: antologia*/ Ismail Xavier org. (1983).

Explosões sonoras dominam a cena: “Trote de cavalos. Relinchos. Clamores. Relâmpagos. Sons de tempestade”. Imagens tecnológicas fazem o reboar da guerra moderna: “Troar de bombas. Sereias. Canhões. Motores de avião. Ruídos de marcha”. O montador concentra sua força no poder audiovisual da narrativa, escrevendo para conceder a visão aos seus personagens, que a comunicam ao leitor/espectador. Como nos desfechos das tragédias gregas descritos por mensageiros, o impacto desse quadro está na força e na violência das imagens narradas. Cabe ao encenador, se for o caso, configurá-las em cena, como num desfile de carnaval, incorrendo a uma dupla enunciação – o narrado e o mostrado. A única imagem que salta do fluxo da narrativa e se materializa em cena é a última, a guerra química, que atravessa não apenas o campo visual dos dois personagens, mas invade a área da plateia. A imagem da guerra ganha uma dimensão de choque e força patética, como queria Eisenstein, ou de *gestus* social, à maneira do corte de Brecht, dando corpo à maior das ameaças, ao grande pesadelo que rondava toda uma geração e que precisava ser repudiado.

O poeta Oswald de Andrade se coloca na necessidade de denunciar o fascismo e o perigo da repetição de uma nova guerra mundial. E apesar do caráter ideológico dos conteúdos temáticos da peça *O homem e o cavalo*, na reiteração da revolução soviética, o processo de formalização dos quadros não se constitui na ordem de uma totalidade orgânica, tal como no âmbito figural das alegorias cristãs.

Alegoria: *allos* (outro) *agoureim* (falar na assembleia, falar em público, na praça), o que corresponde em linguagem metafórica: manifestar algo querendo fazer presente algo outro. Como modalidade de representação, apresenta um caráter de incompletude na organização das imagens, solicitando ao receptor para decifrar as mensagens através das lacunas. Utilizada desde a tradição greco-romana, a alegoria seria amplamente difundida na cultura medieval, tornando-se um instrumento de dominação da ideologia cristã, ao aproximar fatos inseridos na história sagrada com a experiência religiosa do presente. Essa síntese temporal e cultural seria reinterpretada segundo uma perspectiva de domínio da verdade, tendendo a alegoria a se transformar em *figura* universal. A crítica à alegoria fora deflagrada no Romantismo, sendo vista como uma caricatura pobre e mecânica. Os artistas românticos, valorizando as peculiaridades do mito, entenderam o símbolo como “o ponto culminante de um movimento orgânico de expressão” que, manifestando uma verdade de alcance geral, ofereceria, entretanto, uma experiência particular, sensível e intraduzível, para a qual não existiria a priori um referencial teórico definido (Xavier, 1984: 10-13).

Numa divergência crítica à concepção romântica, a modernidade, considera a alegoria como procedimento de conscientização da linguagem. Walter Benjamin recuperou a categoria como elemento chave para uma leitura da arte moderna, entendendo que ela não se constrói com a noção de verdade e sentido, e sim na descontinuidade da experiência e sua expressão não temporal. Ao contrário do símbolo, na representação alegórica não há coincidência entre significante e significado. Refletindo sobre o drama barroco, Walter Benjamin daria corpo ao conceito de ruína:

A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas (Benjamin, 1984: 200).

O drama barroco revelaria a Benjamin o modo de funcionamento da alegoria como um elemento deflagrador da dissociação entre homem e natureza, numa recusa da totalidade orgânica. A atitude experimental dos poetas barrocos, tendendo a acumular fragmentos sem objetivo rigoroso, se assemelharia à prática dos alquimistas: “O que a Antiguidade lhes legou são os elementos, com os quais, um a um, mesclam o novo todo. Ou antes, não há mescla, mas construção. Pois a visão perfeita desse ‘novo’ era a ruína” (Ibid.: p. 199-203).

A estética das ruínas, como depositário de cacos da história, figurações da decadência e do enigmático, iria funcionar na arte moderna como uma técnica de montagem que coleciona imagens, estilhaços e referências díspares. Os contrastes e as relações inusitadas representam as experiências do choque, da ruptura da arte com a tradição, no momento em que se evidencia a crise do mundo burguês.

As reflexões de Peter Bürger sobre a alegoria moderna partem dos estudos de Walter Benjamin, interessando-se em pensar como determinadas categorias artísticas podem assumir funções diferentes em outros contextos. Benjamin apresenta um esquema de quatro tópicos: o primeiro se refere ao aspecto fragmentário da alegoria; o segundo diz respeito ao sentido criado pela reunião dos fragmentos da realidade, em um contexto diferente do original; o terceiro aspecto está relacionado à melancolia, uma noção destinada ao fracasso: expressando o desencanto e o abandono dos símbolos vazios, o objeto fica como morto, fixado para a eternidade, tornando-se alegórico; o quarto tópico diz respeito ao plano da recepção, no qual o fragmento passa a representar a história como decadência, como paisagem petrificada (Bürger, 1993: p. 118-119).



Figura 5
Heartfield, John,
*Na Idade Média...
assim como no
Terceiro Reich*,
Fotomontagem,
1934.

Ao contrário daquela “desvalorização barroca do mundo em favor do além”, na arte de vanguarda o alegórico funcionaria como afirmação entusiasta do mesmo mundo, embora também possa ser uma expressão da angústia diante de uma estrutura social que restringe as possibilidades de ação dos indivíduos. Importa a Peter Bürger analisar a alegoria não em relação à interpretação de sentido, mas como procedimento de investigação das obras de arte vanguardistas enquanto produto artístico, artefato, entendendo a técnica de montagem na composição das obras como decorrência da alegoria e de seu caráter inorgânico, tanto em aspectos relacionados à produção quanto ao efeito estético. A montagem torna-se uma ferramenta que permite estabelecer determinados aspectos do conceito de alegoria. Os fragmentos ganham status de independência, podendo ser lidos em conjunto ou separados, afinal, “na obra de vanguarda só se pode

falar em sentido figurado de ‘totalidade da obra’, como soma da totalidade dos possíveis sentidos” (Bürger: 1993: p. 121- 122).

A alegoria, na visão de Ismail Xavier, adquire valor positivo na cultura brasileira nos momentos em que consegue esvaziar as representações totalizantes, como se deu no Cinema Novo, no Tropicalismo e nos processos de criação oswaldianos. Nesses movimentos, a alegoria articula-se como expressão metafórica da relação entre produção artística e contexto social, além de estratégia crítica e satírica de escamotear a censura. Algumas formas artísticas, ao esvaziar a ideia de síntese cultural, acabaram por afirmar um modo diferente de se entender como nação:

Ao subverter uma retórica ufanista de exaltação nacional, a alegoria é capaz desse esvaziamento crítico justamente porque expõe, lado a lado, as ruínas do “que poderia ter sido e não foi” (possibilidades irrealizadas próprias à condição periférica) e o lixo importado, sem desembaralhá-los. Com o mergulho obsessivo na impureza, internaliza as contradições próprias a um contexto de dominação neocolonial, torna escandalosos os contrastes (Xavier, 1984: p. 62).

Na peça *O homem e o cavalo*, uma obra de vanguarda, o processo de alegorização dos quadros não se constitui de forma orgânica, conjugando, intensamente, referências anacrônicas e imagens contrastantes. O roteiro cênico do quadro *Debout les rats* foi construído a partir de analogia com imagens da explosiva narrativa de São João, transfiguradas em dimensão profana. O suporte do quadro alude ao roteiro visual do *Apocalipse*, sobre o qual o montador cola diversos fragmentos de outros contextos, atribuindo-lhe outros sentidos. As últimas sequências do mural, associadas à abertura do sétimo selo, culminam com as imagens de maior impacto: “é a guerra em seu esplendor!”, diz São Pedro. Palavras de ordem do Poeta-Soldado: “*Heil! Heil! Duce!*”. Houve uma justaposição dos seguintes planos: a besta do apocalipse, a mulher que gera o messias e a guerra química na figura da Walquíria. Montagem que nos remete à imagem do fascismo, em sentido amplo, e à revelação do fantasma de Hitler.

A montagem tem papel fundamental na produção do 3º quadro da peça *O homem e o cavalo*, na inserção de materiais que lhe conferem caráter alegórico e inorgânico e o sentido que o montador lhe atribui. As personagens e alegorias que desfilam são imagens empoeiradas, ligadas a domínios culturais diversos, além de signos que se referem ao mundo burguês arruinado, numa perspectiva histórica em derrisão. Às figurações da Primeira Guerra Mundial se justapõem fantasmas e emblemas de civilizações em decadência, numa coleção de alegorias grotescas, conferindo tensão formal ao mural. As imagens petrificadas de ícones da cultura universal

transmitem pavor e estranhamento, despertando sensação de fracasso e morte. No entanto, a fantasia carnavalesca da narrativa oswaldiana se expande na vitalidade lúdica do teatro.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Editora Globo: Secretaria Estado da Cultura, 1990.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. *Totalitarismo e revolução: o Integralismo de Plínio Salgado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Bíblia Sagrada*. Tradução: Centro Bíblico Católico, versão dos Monges de Maredsous (Bélgica). Edição revista por Frei João José Pedreira de Castro, OFM. São Paulo: Editora Ave Maria, 1989.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução: Ernesto Sampaio. Lisboa: Ed. Vega, 1993.
- Dicionário de Mitos Literários*. Org. Pierre Brunel. Tradução: Carlos Sussekind [et. al.]. Brasília: Ed. da UNB; Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Zahar, 1990 a.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottoni. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Zahar, 1990 b.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã: ou matéria, forma e poder de um Estado Eclesiástico e Civil*. Tradução: Alex Marins. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2003.
- HOBBS, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- XAVIER, Ismail. "Alegoria, Modernidade, Nacionalismo". In: *Doze questões sobre cultura e arte*. (Col. Seminários). Rio de Janeiro: MEC/Secretaria de Cultura/FUNARTE, 1984.
- XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983 (Coleção Arte e cultura; v. nº 5).