

# Arte e Letteratura

# Amplitude e variedade do modo de escrever realista

BERTOLT BRECHT (1898-1956)

**N**OS ÚLTIMOS TEMPOS, leitores da revista *Das Wort* – certamente em virtude de alguns ensaios que enfocaram em especial um determinado estilo realista, o do romance burguês – manifestaram a preocupação de esta revista estar querendo designar ao realismo na literatura um espaço demasiado estreito. Pode ser que se tenham prescrito para o modo de escrever realista, em um punhado de considerações, características demasiadamente formais; com isso, mais de um leitor chegou a pensar que se queria dizer o seguinte: um livro só estaria escrito de maneira realista se fosse *escrito como os romances realistas burgueses do século passado*.

Evidentemente não é isso o que se quer dizer. O estilo realista só pode ser distinguido do não-realista na medida em que é confrontado com a própria realidade da qual trata. Não há aí formalidades especiais a serem consideradas. Talvez seja benéfico apresentar aqui ao leitor um escritor do passado que escrevia de maneira diversa da dos romancistas burgueses e, contudo, deve ser chamado de grande realista: trata-se do grande poeta revolucionário inglês P.B. Shelley. Caso a sua grandiosa balada *O cortejo mascarado da anarquia*, escrita imediatamente após a sangrenta repressão das agitações em Manchester (1819) pela burguesia, não corresponda às descrições costumeiras do estilo realista, então teremos de tomar providências para que a descrição mesma do estilo realista seja modificada, ampliada, aperfeiçoada. Shelley descreve como um terrível cortejo vai se movimentando de Manchester a Londres (1):

## II

*I met Murder on the way –*

*He had a mask like Castlereagh –*

*Very smooth he looked, yet grim;*

*Seven blood-hounds followed him.*

No caminho encontrei Assassínio. Usava máscara de Castlereagh (2) – parecia muito liso mas tenebroso. Sete cães ferozes o acompanhavam.

III

*All were fat; and well they might  
Be in admirable plight,  
For one by one, and two by two,  
He tossed them human hearts to chew  
Wich from his wide cloak he drew.*

Não era de admirar, pois, que fossem tão gordos e tivessem tão boa forma. Um a um, dois a dois, de suas mãos recebiam corações humanos que, de sob seu amplo manto, ele retirava para serem devorados.

IV

*Next came Fraud, and he had on,  
Like Eldon, an ermined gown;  
His big tears, for the wept well,  
Turned to mill-stone as they fell.*

Em seguida vinha Embuste; vestia, como Eldon (3), uma toga ornada de arminho; suas copiosas lágrimas (ele sabia chorar...) transformavam-se, ao cair, em pedras de moinho.

V

*And the little children, who  
Round his feet played to and fro,  
Thinking every tear a gem,  
Had their brains knocked out by them.*

E a seus pés as criancinhas (4) que por ali brincavam, pensando que cada uma das lágrimas fosse pedra preciosa, tiveram os seus cérebros destruídos por elas.

VI

*Clothed with the Bible, as with light,  
And the shadows of the night,  
Like Sidmouth, next, Hypocrisy  
On a crocodile rode by.*

Em seguida Hipocrisia, como Sidmouth (5) envolto na Bíblia, como se iluminado com as trevas da noite, passou montado em um crocodilo.

VII

*And many more Destructions played  
In this ghastly masquerade,  
All disguised, even to the eyes,  
Like Bishops, lawyers, peers or spies.*

E muitas outras Devastações folgavam neste espectral baile de máscaras, todas disfarçadas, da cabeça aos pés, de Bispos, advogados, pares do Reino ou espões.

VIII

*Last came Anarchy: he rode  
On a white horse, splashed with blood;  
He was pale even to the lips,  
Like Death in the Apocalypse.*

Por último chegou Anarquia, montado em um cavalo branco, salpicado de sangue, mortalmente pálido, como a Morte no Apocalipse.

IX

*And he wore a kingly crown;  
And in his grasp a sceptre shone;  
On his brow this mark I saw –  
“I AM GOD, AND KING, AND LAW!”*

Usava coroa real; nas mãos brilhava o Cetro; na testa vi essas palavras – “EU SOU DEUS, E REI, E LEI!”

X

*With a pace stately and fast,  
Over English land he passed.  
Trampling to a mire of blood  
The adoring multitude.*

Com passo rápido e imponente o solo inglês transpôs, transformando em polpa sangrenta a multidão que o adorava.

XI

*And a mighty troop around,  
With their trampling shook the ground,  
Waving each a bloody sword,  
For the service of their Lord.*

E o poderoso exército com marcha pesada sacudia o chão; cada soldado brandindo a espada sangrenta a serviço de seu Senhor.

XII

*And with glorious triumph, they  
Rode through England, proud and gay,  
Drunk as with intoxication  
Of the wine of desolation.*

E em gloriosa marcha triunfal, a Inglaterra atravessaram, cheios de orgulho e alegria como se bêbados do vinho da devastação.

XIII

*O'er field and towns, from sea to sea,  
Passed the Pageant swift and free,  
Tearing up, and trampling down;  
Till they came to London town.*

Pelos campos e cidades, de um a outro mar, livre e veloz vinha o cortejo, tudo destruindo e arrasando, até chegar à cidade de Londres.

XIV

*And each dweller, panic-stricken,  
Felt his heart with terror sicken  
Hearing the tempestuous cry  
Of the triumph of Anarchy.*

E cada um de seus habitantes, apavorado, sentiu o coração apertado de medo, ao ouvir o impetuoso grito de triunfo de Anarquia.

XV

*For with pomp to meet him came,  
Clothed in arms like blood and flame,  
The hired murderers, who did sing  
“Thou art God, and Law, and King.*

Pois com grande pompa vieram encontrá-lo, equipados com armas de sangue e fogo, os assassinos de aluguel, cantando em altos brados: “Tu és Deus, e Lei, e Rei.

XVI

*We have waited, weak and lone  
For thy coming, Mighty One!  
Our purses are empty, our swords are cold,  
Give us glory, and blood, and gold”.*

Esperamos, fracos e solitários, pela tua vinda, ó Poderoso! Nossas bolsas estão vazias, nossas espadas frias, dá-nos glória, e sangue, e ouro.”

XVII

*Lawyers and priests, a motley crowd,  
To the earth their pale brows bowed;  
Like a bad prayer not over loud,  
Whispering – “Thou art Law and God.” –*

Advogados e sacerdotes, uma multidão variegada, inclinaram ao chão as testas pálidas, sussurrando, uma prece ruim, não muito alto: “Tu és Lei e Deus.”

XVIII

*Then all cried with one accord,  
“Thou art King, and God, and Lord;  
Anarchy, to thee we bow,  
Be thy name made holy now!”*

Então todos, como se de comum acordo, exclamavam: “Tu és Rei, e Deus, e Senhor; Anarquia, diante de ti nos curvamos; sagrado seja teu nome de hoje em diante!”

XIX

*And Anarchy, the Skeleton,  
Bowed and grinned to every one,  
As well as if his education  
Had cost ten millions to the nation.*

E Anarquia, o Esqueleto, inclinou-se e lançou a todos um sorriso malicioso, para mostrar que sua formação havia custado dez milhões à nação.

XX

*For he knew the Palaces  
Of our Kings were rightly his;  
His the sceptre, crown, and globe,  
And the gold-inwoven robe.*

Pois sabia que os Palácios dos Reis eram, de direito, seus; seus o cetro, a coroa, e a esfera, e o manto de fios de ouro.

\* \* \*

Assim, acompanhamos o cortejo de anarquia rumo a Londres, vemos grandes imagens simbólicas e sabemos a cada verso que a realidade se expressou. Aqui não apenas o assassinio foi chamado pelo nome certo, mas também o que se denominava tranqüilidade e ordem foi desmascarado como anarquia e crime. E esse modo de escrever *simbolista* de forma alguma impede Shelley de tornar-se bem concreto. O seu vôo não se levanta para muito acima da superfície terrestre. Sua balada fala então da liberdade, e isto se dá da seguinte maneira:

XXXVIII

*Rise like Lions after slumber  
In unvanquishable number,  
Shake your chains to earth like dew  
Which in sleep had fallen on you –  
Ye are many – they are few.*

Em número invencível erguei-vos, Leões após o sono. Lançai por terra os grilhões quais gotas de orvalho sobre vós caídas durante o sono – sois muitos – eles são poucos.

XXXIX

*What is Freedom? – ye can tell  
That which slavery is, too well –  
For its very name has grown  
To an echo of your own.*

O que é a Liberdade? – Podeis dizer muito bem o que é a escravidão – pois o seu nome passou a ser um eco do vosso.

XL

*Tis to work and have such pay  
As just keeps life from day to day  
In yours limbs, as in a cell  
For the tyrants' use to dwell,*

É trabalhar e receber salário apenas suficiente para manter a vida de dia a dia, como numa cela, para uso do tirano.

XLI

*So that ye for them are made  
Loom, and plough, and sword, and spade,  
With or without your own will bent  
To their defence and nourishment.*

E assim, querendo ou não trabalhar para sua defesa e sustento, sois dele tear, e arado, e espada, e pá.

XLII

*Tis to see your children weak  
With their mothers pine and peak,  
When the winter winds are bleak, –  
They are dying whilst I speak.*

É ver vossos enfraquecidos filhos de mães que definham quando sopram, gélidos, os ventos do inverno – nesse mesmo instante em que vos falo, estão morrendo.

### XLIII

*Tis to hunger for such diet*

*As the rich man in his riot*

*Casts to the fat dogs that lie*

*Surfeiting beneath his eye.*

É cobiçar a comida que o rico, em suas orgias, lança aos cães gordos que jazem, empanturrados, a seus pés.

\*\*\*

Há muito o que aprender com Balzac – desde que já se tenha aprendido muito. Mas a escritores como Shelley há que se designar, na grande escola dos realistas, um lugar ainda mais visível do que a Balzac, já que, mais do que este, ele possibilita a abstração, e não é um inimigo das classes baixas, mas um amigo.

Pode-se ver com Shelley que o modo de escrever realista não significa a renúncia à fantasia nem ao autêntico virtuosismo artístico. Também não há nada que impeça os realistas Cervantes e Swift de fazer com que cavaleiros lutem com moinhos de vento e que cavalos constituam estados. Não o conceito de estreiteza, mas o de amplitude combina com o realismo. A própria realidade é ampla, multifacetada, contraditória; a história cria e refuta modelos. O esteta pode querer, por exemplo, encarcerar a moral da história nos acon-

## Brecht e o realismo

A INTENSA POLÊMICA a respeito do conceito de *realismo*, travada entre escritores e intelectuais alemães nos anos 30, tem como pano de fundo a ascensão do nacional-socialismo e a conseqüente experiência do exílio. O breve texto de Bertolt Brecht aqui reproduzido dá testemunho de seu empenho teórico em apresentar uma concepção de realismo alternativa à desenvolvida por Georg Lukács em ensaios publicados sobretudo em duas revistas literárias editadas em Moscou: *Das Wort* (A Palavra), publicada mensalmente de 1936 a 1939 sob a direção de Lion Feuchtwanger, Willi Bredel e do próprio Brecht, e a *Internationale Literatur*, dirigida pelo antigo expressionista Johannes R. Becher, que em 1954 se tornaria ministro da cultura da República Democrática Alemã. Neste órgão, Lukács publica em 1936 o seu famoso e polêmico ensaio *Narrar ou descrever*, que Brecht, pouco depois, comenta criticamente em suas *Observações sobre um ensaio*. Uma das objeções feitas neste comentário diz respeito à relevância que Lukács, estabelecendo como *modelo* os grandes heróis de Balzac e Tolstói, atribui ao *indivíduo* (o que poderia desembocar, na visão brechtiana, num individualismo semelhante ao explicitado por André Gide em seu livro *Retour de l'URSS*, em que acusa a inexistência de *indivíduos* na sociedade soviética). Em outros textos, Brecht explicita sua discordância das concepções estéticas lukacsianas de maneira mais específica: em *Notas sobre o estilo realista*, por exemplo, a discussão de procedimentos narrativos depreciados por Lukács – fluxo de consciência, multiperspectivismo, montagem, estranhamento – busca apontar para os limites de um conceito de realismo preso em demasia a algumas teses de Engels e Lenin sobre a *herança realista*.

tecimentos e vetar ao poeta a manifestação de juízos. Mas o *Grimmelshausen* (6) não permite que se lhe proibam o ato moralizante e a abstração – nem Dickens, nem Balzac. Tolstoi pode favorecer a empatia do leitor; Voltaire a dificulta. Balzac constrói com tensão, de maneira rica em conflitos; Hasek (7) constrói sem tensão e com conflitos mínimos. Não são as formas exteriores que fazem o realista. E também não há uma profilaxia infalível: virtuosismo artístico em pleno frescor pode desembocar em esteticismo fétido, fantasia florescente em brincadeiras estéreis no mundo da lua, o que acontece freqüentemente num mesmo escritor; nem por isso podemos fazer advertências quanto a virtuosismo artístico e fantasia. O realismo degenera assim em naturalismo mecânico, repetidas vezes, nos realistas mais significativos. O conselho: “escrevam como Shelley!”, seria absurdo; também o seria aconselhar: “escrevam como Balzac!”. Os assim aconselhados expressar-se-iam aqui em imagens tomadas à vida de pessoas mortas, especulariam acolá com reações psíquicas que não mais se desencadeiam. Mas se nós percebermos de quantas maneiras variadas a realidade pode ser descrita, então perceberemos que realismo não é uma questão formal. Nada é tão ruim quanto, na apresentação de modelos formais, apresentar *demasiado poucos* modelos. É perigoso atar o grande conceito *realismo* a um punhado de nomes, por mais famosos que possam ser, e sacralizar um punhado de formas como o único método criativo possível, ainda que possam ser formas úteis. A respeito

O ensejo imediato para o presente texto, escrito em 1938, pode ter sido uma condenação, proferida pouco antes por Lukács na *Internationale Literatur*, de certos dramas de Brecht como *formalistas*. No entanto, Brecht, num comentário posterior, reitera o sentido positivo de sua polêmica com o teórico marxista húngaro, argumentando que um conceito de realismo mais amplo, generoso e, portanto, mais “realista”, apenas fortaleceria a posição dos escritores e intelectuais engajados na luta contra o fascismo.

A admiração de Brecht pela balada de Shelley *The mask of anarchy*, que estrutura suas considerações sobre “amplitude e variedade do modo de escrever realista”, manifestou-se em mais de uma ocasião. O longo poema *O cortejo anacrônico ou Liberdade e democracy*, composto em 41 estrofes que narram a entrada – tão triunfal quanto hipócrita – de valores norte-americanos na Alemanha arruinada pela guerra, segue intencionalmente os passos da composição de Shelley. Afinidades com esta, entretanto, já revelava a balada expressionista *Lenda do soldado morto*, que Brecht escreve em 1918: em imagens grotescas narra-se um cortejo desvairado em torno de um soldado já morto, que é desenterrado por ordem do *kaiser* e, em avançado estado de decomposição, conduzido de volta ao *front*.

Por fim, valeria citar ainda esta nota que Brecht registra em 1938 sob o impacto da balada *The mask of anarchy*: “Como é terrível ler poemas de Shelley (para não falar dos cantos camponeses egípcios de três mil anos atrás), denunciando opressão e exploração. Será que nós seremos lidos também assim, ainda sob opressão e exploração, dizendo as pessoas: ‘Já naquele tempo...?’”

\* *Marcus V. Mazzari* é professor de teoria literária na Universidade de São Paulo.

de formas literárias deve-se consultar a realidade, não a estética, nem mesmo a do realismo. A verdade pode ser silenciada de muitas maneiras e pode ser dita de muitas maneiras. Nós derivamos a nossa estética, assim como a nossa ética, a partir das necessidades de nossa luta.

## Notas

- 1 A tradução em prosa é de Munira H. Mutran, do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP. O poema *The mask of Anarchy. Written on the occasion of the Massacre at Manchester*, escrito por Percy Bysshe Shelley em 1819 e publicado em 1832, foi inspirado na indignação do poeta pelo massacre de Manchester, a 16 de agosto de 1819 (o chamado Massacre de Peterloo), em que a multidão apenas clamou por reformas parlamentares.
- 2 Robert Stewart Castlereagh, marquês de Londonderry: político conservador, conduziu a partir de 1812, como ministro das relações exteriores, a política inglesa frente a Napoleão I.
- 3 John Scott Earl of Eldon, lorde-chanceler de 1801 a 1827, opôs-se às reformas do direito penal, às reformas do parlamento e à emancipação dos católicos.
- 4 Possível alusão ao processo judicial em que Eldon determinou que Shelley perdesse a guarda sobre seus filhos.
- 5 Trata-se de lorde Henry Addington, ministro do interior britânico de 1813 a 1821, e responsável enquanto tal pela segurança interna do país.
- 6 Hans Jakob Christoffel von Grimmshausen (1622-1676), escritor barroco alemão. Os inúmeros episódios – alguns de cunho fantástico – narrados em seu romance *O aventureiro Simplicius Simplicissimus* (1669) constituem um amplo painel da Guerra dos Trinta Anos. Uma personagem secundária deste romance (mas protagonista de uma narrativa posterior de Grimmshausen), a “andarilha Courage”, foi aproveitada por Brecht na peça *Mãe Coragem e seus filhos* (1939).
- 7 Jaroslav Hasek (1883-1923), escritor tcheco, conhecido sobretudo pelo seu romance humorístico-satírico *As aventuras do bravo soldado Schweik* (1921-1923), ambientado na Primeira Guerra Mundial. Brecht adaptou a obra de Hasek em sua peça *Schweik na Segunda Guerra Mundial* (1944).

Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. O original em alemão – *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise* – encontra-se à disposição do leitor no IEA-USP para eventual consulta.