



Fraturas da metrópole: objetividade e crise do romance em Berlin Alexanderplatz

Gabriela Siqueira Bitencourt

Série: Produção Acadêmica Premiada

Gabriela Siqueira Bitencourt

Fraturas da metrópole:
objetividade e crise do romance em Berlin Alexanderplatz



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

São Paulo 2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Reitor: Prof. dr. João Grandino Rodas

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor: Prof. dr. Sérgio França Adorno de Abreu
Vice-Diretor: Prof. dr. João Roberto Gomes de Faria

SERVIÇO DE EDITORAÇÃO E DISTRIBUIÇÃO
Helena Rodrigues MTb/SP 28840
Diagramação: Priscila Tioma

Catálogo na Publicação (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Bitencourt, Gabriela Siqueira.
B624f Fraturas da metrópole [recurso eletrônico] : objetividade e crise do
romance em Berlin Alexanderplatz / Gabriela Siqueira Bitencourt. --
São Paulo : FFLCH/USP, 2013.
1.375 KB. -- (Produção Acadêmica Premiada)

Originalmente apresentado como Dissertação (Mestrado) – Faculdade
de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
2010.

ISBN 978-85-7506-222-7

1. Literatura alemã (História e crítica). 2. Romance (Teoria). 3.
Literatura comparada (Aspectos econômicos). I. Döblin, Alfred, 1878-
1957. II. Título. III. Série.

CDD 830.9

Essa pesquisa contou com o importante apoio de uma bolsa de estudos da
CNPq no período de outubro de 2008 e abril de 2010.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Jorge de Almeida, pela generosidade e autonomia que me concedeu. Por me ensinar, acima de tudo, que a crítica exige seriedade, rigor e dedicação. Obrigada.

À professora Celeste Ribeiro de Souza, pela leitura atenta do exame de qualificação e pelas boas dicas. Agradeço também ao professor Helmut Galle, pelas aulas da graduação e primeira matéria do mestrado, pela participação no exame de qualificação e pelas dúvidas que sempre esteve disposto a esclarecer.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP, especialmente ao Luiz Mattos. Exemplo de boa vontade e dedicação, o Luiz é unanimidade entre todos que o conhecem.

À minha família moderna: à minha mãe, Milu, figura que conjuga luta e independência a um carinho inabalável; meu espelho hoje e sempre. A meu pai e Zizou, pelo apoio de todos os dias e por me mostrarem que o trabalho de uma vida só se faz com paixão. À minha querida avó Daisy, afeto das minhas primeiras lembranças e companheira de todos meus passos. A meu avô D'Ávila, pela serenidade e paciência de seus olhos luminosos. Aos queridos vô Celso e tio Paulo. À doce memória de Teresinha D'Ávila e Hamilton Siqueira. Aos meus tios e primos de Silvianópolis. À tia Silvia e Elise. A meus irmãos: Bruno e Dessa, Victor e Caro, Caetano e Nina, e Isadora (minha melhor amiga).

Ao Arnaldo Gomes, amigo que, experiente pesquisador internauta, conseguiu-me textos valiosos. Também à Ellen, pelo Lesebuch que me arranhou de primeira mão, e ao Luciano Gatti, pelo livro que trouxe de Berlim. Ao Camilo Schaden, primo querido, pela ajuda nas traduções. Também à Marina Schaden, por ter me presenteado com um livro dos Gebrüder Grimm quando eu era ainda criança e por, assim, ter me apresentado à língua e literatura alemãs.

A todos os bons amigos da Tempo Filmes, principalmente à Ana Márcia, Dona Elizete, meu primo Igor, Ana Paula, Sandra, Juliana, Márcia, Henrique, Dado e à bicharada toda.

Aos meus rosados, pelo teto divido e a convivência tranquila: Monique Hulshof; Georgia e Rodrigo; Peterson; Érico, Luiza e Grão; Rafaela e Taylor (grande companheiro das empreitadas domésticas e amigo pra vida toda); meus queridos Luca e Elisa; aos bons amigos Sara, Marcos e Andrés; ao Ricardo Crissiuma e Maria Carlotto (querida companheira de cantoria, agradeço pela leitura e pelas sugestões).

Aos amigos do grupo de Estética, especialmente ao Anderson Gonçalves e ao Pedro Mantovani, interlocutor brechtiano e comentador da qualificação.

Ao grupo de estudos do professor Jorge, por lerem o livro, discutirem a narrativa, pelas boas ideias. Agradeço principalmente ao Leandro Pasini, sempre ótima companhia nas mais disparatadas discussões e por ter se tornado quase um irmão mais velho.

Aos amigos do grupo negativo de estudos dialéticos: ao Bruno Carvalho, amigo das boas risadas e caipirinhas sem gelo. Ao “de Marias, Fábio” (que nem é do grupo, mas é como se fosse), por comer toda a soja lá de casa e contar a história do cachorro solto pela Vila Indiana. Amigo que o Rio de Janeiro me emprestou e que, eu sei, estará sempre

por perto. Ao Caio Vasconcellos, porque me fez aguentar suas loucuras de fim de mestrado, sempre com boas piadas e uma dose de reclamação. É como se fosse meu amigo desde sempre, e torço para que seja assim.

Ao Ton Lopes e à Alice Ricci pelo samba do Bexiga, pelo papo jogado fora e pela camaradagem de sempre (e por terem indicado um importante livro sobre Benjamin...). À Mariana Maíra Marquez e ao César Takemoto, companhia em todas as peças de Sampa, agradeço pelas ótimas conversas e esclarecedoras brigas à mesa do bar. À Márcia Fernandes e Aline, pela acolhida e pelo carinho.

Às minhas amigas: Mariana Freitas, cheia de coragem e força para superar o mundo inteiro. À Débora, Fernanda, Gaby, Marina e Sofia: com carinho, agradeço pela constância do afeto partilhado. À Elisandra Pedro, que está nessa narrativa desde o princípio e que me ajudou tanto, sempre. À Claire Parot, pela caminhada que começamos juntas. À Eliane, amiga doce e querida, sempre atenciosa e pronta a ajudar: obrigada pela leitura, pelos comentários fundamentais sobre o texto e pelo apoio imprescindível nesta etapa final. À Simone Miketen, pela memória que nossa amizade preserva.

Ao Daniel Garroux, que dividiu comigo as horas mais inquietas. Pelo companheirismo e dedicação incansáveis, sem os quais esta dissertação de mestrado nem de longe seria a mesma. Por desejarmos juntos apenas o (im)possível e o (in)alcançável.

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
I. Os lugares metafísicos.....	17
II. Épica e modernidade na teoria estética de Alfred Döblin.....	35
III. Um narrador sem qualidades: estrutura e narrativa.....	61
IV. Objetividade e aparência.....	96
V. Vertigem do moderno.....	107
Conclusão.....	129
Referências bibliográficas.....	138

APRESENTAÇÃO

Berlin Alexanderplatz, publicado em 1929 após três anos de elaboração, marcou a carreira literária de Döblin, tendo se consagrado como sua obra mais importante. Apesar da vasta produção literária do autor, que teve início no ano de 1896 e durou mais de setenta anos, este é seu livro mais conhecido, principalmente no Brasil, onde é sua única obra traduzida. Há uma longa discussão acerca da elaboração do romance, pois esta foi marcada por sucessivas publicações de trechos que deveriam fazer parte do livro. O manuscrito do romance preservado no *Deutsches Literaturarchiv in Marbach am Neckar*, provavelmente o manuscrito original, que ficou conhecido como “Marbacher Manuskript”, possui as colagens de anúncios, jornais, romances e cartas, mas é bastante distinto da versão definitiva do romance, impressa em livro (cuja “prova” [*Vorabdruck*] não foi preservada). Faltam no manuscrito, por exemplo, algumas das passagens sobre a cidade e, dos muitos esboços de prólogo que ali se encontram, nenhum foi utilizado, apenas alguns poucos trechos dos dois esboços mais completos foram aproveitados para sua versão definitiva. Ademais, longas passagens foram riscadas da impressão final, embora ao menos uma delas, “Ein Junge von 14 Jahren”, tenha sido publicada no *Frankfurter Zeitung*, no dia 9 de julho de 1929. A primeira publicação de excertos do livro ocorreu no *Die Literarische Welt*, em 10 de agosto de 1928, e seu título era “Schlacht und Viehhof”. No mesmo ano, também foram publicados excertos do livro na *Die Neue Rundschau*, sob o título “Berlin Alexanderplatz. Erzählungen”. Se o primeiro texto ainda representa um estágio inicial da elaboração do romance (talvez se trate de uma versão anterior ao *Marbacher Manuskript*), o segundo é bastante similar ao trecho final do Livro I do romance impresso. A publicação da versão reduzida do livro no *Frankfurter Zeitung*, em 1929, era a quarta impressão em periódicos e já bastante semelhante à versão final, apresentando inclusive a formulação definitiva do prólogo. A divisão em nove livros, presente no primeiro manuscrito, foi reduzida para três livros, provavelmente por conta da concisão necessária à publicação do romance no periódico¹.

Ainda em 1929, o romance foi lançado em forma de livro. Embora tenha sido um sucesso de vendas, a recepção se dividiu entre duras críticas e elogios exaltados. A figuração de prostitutas, traficantes e gigolôs, que havia ganhado espaço em um dos jornais mais importantes da Alemanha, gerou um debate que extrapolou a esfera dos estudos especializados e foi animado por críticas tão severas quanto ingênuas². Pouco tempo após

¹ Para mais informações sobre o manuscrito, PRANGEL, Matthias [Hrsg.] *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. Também: MÜLLER-SALGET, Klaus. *Alfred Döblin: Werk und Entwicklung*. Bonn: Bouvier, 1972. p. 290 -293.

² “Recebemos cartas de senhoras e senhores de respeito, que nos diziam não agüentar mais, e suplicavam que pensássemos nos jovens, que têm acesso ao jornal. (...) Há leitores que pediram encarecidamente para que pensássemos nos estrangeiros, pois não devíamos lhes passar tal perspectiva da sociedade alemã.” “Wir haben Briefe, von ernsten Frauen und Männern gelesen, die uns erklärten, sie könnten nicht mehr mit, und uns beschwören, doch an die Jugend zu denken, die doch die Zeitung in die Hand bekommen (...)Es kommen Leser, die uns bitten, doch auf das Ausland Rücksicht zu nehmen, dem man solche Einblicke in deutsches Leben nicht geben dürfte”. KASACK, Hermann, Mosaik. Briefe zu Döblins Alexan-

a publicação da última parte do romance, a redação do jornal *Frankfurter Zeitung* se viu obrigada a defender a obra na mesma edição em que reproduzia a carta de um leitor anônimo, aliviado com o fim de um romance, no qual figuravam “a lama e as camadas mais desprezíveis da sociedade”. Cheias de ingenuidade e risível pudor, tais cartas provocaram réplicas, que pediram trélicas, e o debate intenso sem dúvida colaborou para o êxito editorial de *Berlin Alexanderplatz*. O próprio Döblin menciona o debate em uma conferência sobre o livro em Zurique:

A crítica em parte enalteceu muito o livro, em parte enalteceu-o um pouco ou o depreciou, em parte não o enalteceu em nada e o depreciou furiosamente. Todos têm razão. Peço especialmente àqueles que depreciaram o livro e continuam a fazê-lo que sintam apreço por mim, pois mereço [tanto a depreciação quanto o apreço]³.

Se no momento que se segue à publicação sua projeção é imediata e os debates, tanto sobre as inovações formais (exemplos) quanto sobre o tema⁴, são constantes, a questão se arrefece durante os anos de exílio (iniciado em 1933) e as muitas obras posteriores não alcançam o êxito de vendas e crítica comparáveis ao de *Berlin Alexanderplatz*.

Em 1967, dez anos após a morte de Döblin, Günter Grass apresentou uma palestra intitulada “Über meinen Lehrer Döblin” [Sobre meu professor Döblin], curiosamente, mas também estrategicamente, não sobre o romance mais conhecido do autor. Seu comentário sobre a importância de Döblin se articula em torno de *Wallenstein*, narrativa cujo tema é a Guerra dos Trinta Anos, espécie de contraponto ao texto de Schiller e revisão da figura do notório general. A partir de então, estudos importantes como o de Volker Klotz, Klaus Müller-Salget, Gabriele Sander, Fritz Martini e David Dollenmayer, entre outros, recuperam a importância do conjunto de sua obra, reabilitando os estudos döblinianos na crítica literária. Certamente ainda há uma enorme parcela de suas obras obscurecida por essa recuperação tardia. Mesmo o importante *Wadzecks Kampf mit der Dampfturbine*, tão elogiado por Bertolt Brecht, permanece em larga medida esquecido.

derplatz. In: PRANGEL, Matthias [Hrsg.] *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*, p. 60 (Tradução nossa).

³ DÖBLIN, Alfred. Meu livro “Berlin Alexanderplatz” [1932]. *Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 525.

⁴ “Nós dois, Brecht e eu [Fritz Sternberg], havíamos lido o romance [BA] muitas vezes. Nele, muitos elementos nos agradaram; mas com um ponto não concordamos. No livro de Döblin o lugar do lumpenproletariado foi assumido pelas prostitutas e seus gigolôs. Não contestamos que tais camadas desempenhem o papel que Döblin lhes concedeu. Não em Alexanderplatz e nem em Berlin. Döblin esquecera os trabalhadores, e isso nos pareceu essencial, porque o romance alemão, e sobretudo, Thoman Mann, sempre esqueceram dos operários.”/ “Wir beide, Brecht und ich, hatten den Roman [BA] mehrfach gelesen. Vieles gefiel uns daran; aber wir waren in einem Punkt nicht einverstanden. In Döblins Buch nahm das Lumpenproletariat den entscheidenden Platz ein, Huren und ihre Zuhälter. Wir bestritten nicht, daß diese Schichten eine Rolle spielten, die ihnen Döblin gab. Nicht am Alexanderplatz und nicht in Berlin. Döblin hatte die Arbeiter vergessen, und das schien uns deshalb so wesentlich, weil der deutsche Roman und vor allem auch Thomas Mann immer die industriellen Arbeiter vergessen hatte”. In: SANDER Gabriele. *Döblin. Berlin Alexanderplatz*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1998. p. 115. [Tradução nossa].

No Brasil, a produção teórica que discutia a obra de Döblin ocorreu de maneira irregular. A primeira tese escrita sobre o autor e o romance *Berlin Alexanderplatz* parece ter sido de Élcio Cornelsen⁵, *Elementos do pensamento filosófico-religioso de Alfred Döblin e seu reflexo no romance "Berlin Alexanderplatz"*⁶, embora já tivessem sido publicados alguns artigos e ensaios sobre o autor em revistas, como o de Anatol Rosenfeld, o primeiro sobre Döblin no Brasil, intitulado "A confusão de Babel: Alfred Döblin"⁷. Cornelsen investigou nos textos teóricos de Döblin suas filiações religiosas, a transformação de sua perspectiva teórica e seu aproveitamento no romance *Berlin Alexanderplatz*. Seu estudo nos ajudou a compreender uma série de elementos carregados de significação dentro da obra, que se vinculavam a importantes problemas formais do romance como gênero.

Em 2000, Janice Romanello escreveu a tese de doutorado *A poética de Alfred Döblin e a manifestação do grotesco em "Die Ermordung einer Butterblume" e em "Berlin Alexanderplatz"*⁸. A tese é interessante na medida em que procura examinar um dos contos mais conhecidos de Döblin, "Die Ermordung einer Butterblume" (ainda sem tradução no Brasil), a partir de uma categoria fundamental ao movimento expressionista, o "grotesco", explicitando assim a importante relação entre Döblin e o expressionismo. Ao estender sua investigação ao romance *Berlin Alexanderplatz*, Romanello demonstra como traços do jovem Döblin, ligados ao expressionismo, na verdade persistem durante boa parte do percurso artístico do autor. Também a tese de doutorado de Alceu João Gregory, *O romance "O tigre azul" como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*, não só prestou o enorme serviço de traduzir uma série de ensaios inéditos de Döblin no Brasil, como também realizou a análise de um romance que infelizmente ainda não tem tradução para o Brasil, *Der Blaue Tiger*, segunda parte da trilogia *Amazonas*.

Por fim, Daniel Bonomo, em 2007, defendeu sua dissertação de mestrado *Colocutores em Trânsito. Os tontos movimentos dos romances "Grande Sertão: Veredas" e "Berlin Alexanderplatz"*⁹, na qual realiza um confronto entre o romance aqui estudado e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, procurando observar não apenas a proximidade entre o percurso tortuoso das duas personagens, como também desvelar aquilo que as distancia.

Essa dissertação de mestrado procura, dialogando com a vasta fortuna crítica do romance, apresentar uma leitura sobre a configuração narrativa de *Berlin Alexanderplatz*.

⁵ Estamos nos referindo às teses publicadas no Brasil. George Sperber, formado pela Universidade de São Paulo, já havia, em 1975, defendido a tese *Wegweiser im Amazonas. Studien zur Rezeption, zu den Quellen und zur Textkritik der Südamerika-Trilogie Alfred Döblins*. (Roteiro do Amazonas. Estudos sobre a recepção, as fontes e a crítica textual da trilogia sul-americana de Alfred Döblin). Contudo, ela foi pesquisada e defendida na Alemanha, na Ludwig-Maximilians-Universität, sob orientação de Prof. Dr. Helmut Mottek e Prof. Dr. Klaus Kanzog.

⁶ CORNELSEN, Élcio. *Elementos do pensamento filosófico-religioso de Alfred Döblin e seu reflexo no romance Berlin Alexanderplatz*. 1995. Dissertação (Mestrado em Literatura Alemã) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

⁷ ROSENFELD, Anatol. "A confusão de Babel: Alfred Döblin". In: *Letras Germanicas*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, Unicamp, 1993, p. 165-171

⁸ ROMANELLO, Janice de Fátima Belther. *A poética de Alfred Döblin e a manifestação do grotesco em Die Ermordung einer Butterblume e em Berlin Alexanderplatz*. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Alemã), Universidade de São Paulo: São Paulo, 2000.

⁹ BONOMO, Daniel R. *Colocutores em trânsito: os tontos movimentos dos romances "Grande Sertão: Veredas" e "Berlin Alexanderplatz"*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Alemã). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

Com enfoque na estrutura narrativa, a investigação examina como é formalizada a presença da metrópole que dá título ao romance, e o que isso implica para o gênero. Embora a profusa literatura sobre o tema tenha sondado a fundo a fatura do livro, esta sempre se abre a outras interpretações. Nessa medida, a análise aqui empreendida estudará as tensões presentes no livro, arriscando algumas hipóteses interpretativas.

O primeiro capítulo apresenta uma breve aproximação sobre a predominância da metrópole no título do livro, em contraposição ao lugar concedido à história da personagem que ocupa seu subtítulo. Para essa discussão, é feita uma digressão acerca da paulatina incorporação da temática urbana no gênero do romance, recuperando comentários que discutem esse desenvolvimento, bem como os resultados que isso impõe à própria forma. Para compreender o estágio dessa incorporação na malha narrativa de *Berlin Alexanderplatz*, tentei distinguir duas figuras – uma distinção bastante sutil – que compõem a instância narrativa do romance. A primeira, grosso modo, responsável pela introdução da metrópole no texto; a segunda, por sua vez, seria a voz do narrador autoral que acompanha o trajeto de Biberkopf. A segunda parte deste capítulo se deterá sobre o prólogo, em que o narrador autoral, a “segunda figura narrativa”, expõe a fábula do romance. A análise dos recursos utilizados, por um lado, mostra qual a especificidade dessa configuração e, por outro, destaca seu vínculo com um modelo tradicional do gênero.

A ressonância que essa escolha encontra na tradição leva ao segundo capítulo desta dissertação. Döblin possui uma extensa produção teórica composta por uma constelação de problemas que remetem a um mesmo eixo: qual a forma que a narrativa deve ter na modernidade? A discussão empreendida por Döblin, contudo, não representava algo inaudito, mas encontrava eco em um vivo debate de sua época, além de estar embebida em uma tradição crítica, como será demonstrado por um breve percurso investigativo sobre a discussão acerca da forma do romance e sua relação com a épica. Essas questões que Döblin se colocava fazem parte, portanto, do contexto em que é escrito *Berlin Alexanderplatz* e dos problemas que o livro teve de enfrentar no momento em que foi elaborado. Dessa forma, a exposição do segundo capítulo tem por objetivo iluminar elementos de que o livro está impregnado, como o tema da *exemplaridade* da personagem principal ou a amplitude dos recursos formais e estilos utilizados.

O terceiro capítulo parte da análise do narrador do prólogo e da discussão sobre os problemas teóricos que Döblin desenvolveu para examinar a composição da metrópole dentro do romance. Esse capítulo, dividido em três partes, retoma a divisão da instância narrativa para perscrutar a “primeira figura” do narrador e a forma como Berlim ganha espaço no romance. Na primeira parte, é investigada a inserção parcial da cidade no Livro I, que retém em seu centro a personagem de Biberkopf. A segunda parte mostra qual é a (des)organização narrativa que se instaura quando a metrópole passa a ocupar o núcleo da representação. Por fim, a última parte discute qual o conceito capaz de designar a organização dos fragmentos que criam uma metrópole literária.

O quarto capítulo procura contextualizar o livro não mais em relação a um debate teórico específico do romance, mas em seu próprio tempo, no diálogo que entabula com o movimento artístico da *Neue Sachlichkeit*. Quanto mais próximo do fim dos anos de 1920, mais hegemônico esse movimento artístico se tornou e o romance de Döblin, publicado em 1929, foi associado a ele diretamente, não unicamente pela coincidência temporal, mas pelos recursos utilizados no romance. Isso é significativo na medida em que as frequentes críticas endereçadas ao movimento eram em certa medida análogas

àquelas dirigidas ao romance. Essa aproximação mostra, mais uma vez, como o romance dialogava diretamente com as questões de seu tempo.

O quinto e último capítulo procura compreender como se articula a estrutura geral do livro, formada pelo que defini como “duas figuras narrativas”. Partindo da análise de alguns segmentos expressivos da narrativa, o que se pretende demonstrar é que sua presença no interior do romance suspende a “história de Biberkopf”, rompendo a causalidade e temporalidade próprias da “trama”. Nesse sentido, a interpretação tenta compreender qual é a relação que estabelece o nexo entre as partes heterogêneas do romance e o que significa a descontinuidade instaurada na narrativa.

Por fim, na conclusão, é discutido o desfecho do romance. Há uma indeterminação na sua constituição que o tornou alvo de inúmeras críticas desde a publicação de *Berlin Alexanderplatz*. A interpretação do que representa o retorno de Biberkopf à cidade, como auxiliar de porteiro, é tecida não apenas a partir daquilo que é enunciado pelo narrador, mas principalmente à luz da interpretação formal levada a cabo nos capítulos anteriores. O resultado desse percurso enxerga na fatura do livro uma tentativa de enfrentamento da chamada “crise do romance”, conservando elementos da tradição ao mesmo tempo em que os problematiza.

Essa dissertação de mestrado pretende, enfim, vincular a investigação da forma do livro a uma reflexão sobre as implicações da inserção da metrópole como matéria narrativa, contrapondo o romance aos problemas e debates de sua própria época. *Berlin Alexanderplatz* compõe formalmente as reflexões tematizadas e, por isso, é um campo fértil para repensar as possibilidades do gênero. É instigante enfrentar uma obra arriscada e tantas vezes comentada, que, como disse Grass sobre *Wallenstein*, ainda “os inquietará; tomará seus sonhos; será um trago difícil, de sabor desagradável; é duro de digerir, indigesto. Transformará seu leitor. Previna-se contra Döblin todo aquele que baste a si mesmo”¹⁰.

* * *

¹⁰ GRASS, Günter. Über meinen Lehrer Döblin. In: DÖBLIN, Alfred. *Das Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. p. 34 (Tradução nossa).

NOTA SOBRE A TRADUÇÃO UTILIZADA E SOBRE AS TRADUÇÕES REALIZADAS

A tradução que escolhi para apresentar as citações em português do livro *Berlin Alexanderplatz* é a publicada em setembro de 2009, pela editora Martins Fontes e traduzida por Irene Aron. A escolha por essa edição, em detrimento daquela de 1995, de tradução de Lya Luft pela editora Rocco, trouxe alguns problemas.

Certamente, a tradução da editora Rocco, a primeira edição brasileira do livro, conta com alguns problemas de adaptação que são justificados não só pela novidade da empreitada quanto pela dificuldade que a própria obra oferece: repleta de gírias e oscilando continuamente entre diferentes registros discursivos, o romance demanda do tradutor um trabalho nada fácil. É compreensível, nessa medida, que a tradutora tenha optado por não adaptar o dialeto berlinense para um campo linguístico brasileiro que fosse similar; talvez o resultado ficasse bastante aquém do desejado.

A esperada tradução de Irene Aron resolve a maioria desses problemas¹¹, apresenta mais de adequação à linguagem oral, atualizando alguns dos vocábulos escolhidos, e recorrendo ao uso de palavrões, quando necessário. Sua tradução possui ótimos achados e, para evitar a confusão entre duas referências similares nas notas de rodapé, optei por utilizar unicamente a última edição.

Da vasta produção teórica de Döblin, alguns ensaios foram traduzidos por Celeste H. M. R. Souza e Alceu João Gregory, na tese de doutorado de *O romance “O tigre azul” como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. Quando estes ensaios forem citados, apenas a tradução apresentada na tese de Gregory será utilizada, sem que o texto original seja copiado. No caso dos textos teóricos de Döblin sem tradução para o português, a tradução será sempre de minha autoria e virá acompanhada do trecho original.

¹¹ Sobre a tradução de Irene Aron, ver: CORNELSEN, Élcio. Franz Biberkopf está de volta. *Pan-daemonium germanicum*, São Paulo, n. 14, 2009.2, p. 250-256.

I. OS LUGARES METAFÍSICOS

*Nenhum rosto é tão surrealista
quanto o rosto verdadeiro de uma cidade.*¹²

Quem já frequentou as páginas de *Paysan de Paris*¹³, escrito por Louis Aragon entre os anos de 1924 e 1925, pode ter percebido como a constituição da figura do narrador determina, em larga medida, o efeito da representação da grande cidade que era a Paris da década de 1920. Seu narrador-protagonista, *flâneur* herdeiro da poesia de Baudelaire, habita as ruínas dos “locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los”¹⁴, afeito a uma nostalgia em relação aos objetos cotidianos que se tornaram antiquados. Se um fenômeno característico na vida das grandes cidades é o “embotamento frente à distinção das coisas”¹⁵, o narrador do livro parece buscar algo que supere esta sua condição, certa essência capaz de configurar uma “mitologia moderna” – tensionando os fios de sua ambígua relação com a metrópole, que festeja a modernidade, procurando, entretanto, sua superação¹⁶. O narrador de Aragon, como *flâneur*, é figura peculiar que se destaca na densa multidão da metrópole (diferença marcada no próprio título: *paysan*, isto é, um “camponês”), e é por essa singularidade que, ao atravessar as galerias decadentes, ele é capaz de observar a significativa inclinação dos objetos, que assinalam na temporalidade do novo, do mundo da mercadoria, um espaço carregado de esquecimento, “*ces plages de l'inconnu*”¹⁷.

Dois anos mais tarde, é outro o trajeto que Alfred Döblin traça nos canteiros de obras de sua Berlim em descontínua reconstrução, desdobrando a perspectiva pela qual pretende transmitir as “situações elementares da existência do ser humano”¹⁸ em dois vértices ficcionais: uma instância narrativa complexa, que se reconfigura continuamente no decorrer da história, ora na posição de um narrador convencional, onisciente e mais próximo do leitor do que do mundo ficcional, ora orquestrando a polifonia dissonante

¹² BENJAMIN, Walter. Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 26.

¹³ Aqui não se pretende uma análise da obra de Louis Aragon, mas apenas uma aproximação, como procedimento heurístico, para mostrar como há diferenças paradigmáticas na representação do espaço urbano em textos historicamente tão próximos.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989, Vol. II, p. 25.

¹⁵ SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 5, out. 2005.

¹⁶ WALKER, Ian. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Inter-war Paris*. Manchester: Manchester University Press, 2002. p. 114.

¹⁷ ARAGON. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2007. p. 20.

¹⁸ DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica. In: GREGORY, J. A. *O romance o tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 342.

da cidade; e uma personagem elaborada como anti-herói¹⁹, um certo Franz Biberkopf. O romance tem seu início quando, após cumprir uma pena de quatro anos pelo assassinato de sua ex-namorada, a prostituta Ida, Franz deixa a prisão de Tegel e reencontra em Berlim não a enigmática cidade do *Paysan de Paris*, mas a vertiginosa e ameaçadora configuração coletiva e anônima que não comporta a contemplação visionária, esquecida de si mesma, do *flâneur* de Aragon²⁰.

Os dois livros possuem como “elementos centrais” – explicitados, aliás, em seus próprios títulos – o nome de um espaço geográfico e a identificação de um indivíduo (camponês – Paris e Berlin/Alexanderplatz – Franz Biberkopf). Já dissemos que os dois romances configuram perspectivas bastante diversas, as quais determinam nas obras a constituição objetiva tanto do espaço quanto do sujeito. Seus títulos apresentam a relação entre esses dois elementos com sinais trocados, já que Paris é um predicado do *paysan*, e em *Berlin Alexanderplatz*, os nomes da metrópole e de sua praça dão o título ao romance, e à personagem – hipoteticamente, principal – é reservado apenas o subtítulo. O *flâneur* se configura como quem, embora desejoso da entrega à multidão, é uma individualidade que se opõe a ela (a multidão não é composta por *flâneurs*²¹); o camponês de Paris representa justamente essa individualidade destacada que ocupa o cerne do título do romance. A metrópole acena para ele, o *flâneur*, as ressonâncias dos “dados mortos”²², que ele recupera pela rememoração. Se Döblin “inverte” esses sinais, cabe investigar como se constitui, no romance, tanto a metrópole quanto a personagem, inclusive a relação entre ambas; relação esta que, pela própria interversão do título, é carregada de tensão.

Deixando de lado o livro de Aragon, que serviu aqui ao propósito de relativizar o que poderia ser tomado como uma representação “fidedigna” e “unívoca” da metrópole, é importante pensar como ocorre a relação entre cidade, metrópole e estrutura narrativa. Em seu ensaio “Complexidade urbana e enredo romanescos”, Steven Johnson começa com a sempre retomada citação de Engels²³ sobre a construção do espaço urbano em Manchester. Tendo como base de investigação os romances de Dickens, *A educação sentimental*, de Flaubert, *Mrs. Dalloway*, de Woolf e *Nadja*, de Breton, Johnson discute quais os problemas da transformação do espaço urbano para a forma do romance e como essa representação encontrou mudanças nos quatro autores em questão. O problema colocado para o romance, frente à transformação do espaço urbano pelo adensamento da população, era como codificar em narrativa os novos campos da experiência.

O problema era grave porque a forma do romance havia se especializado em apresentar a multiplicidade dos destinos individuais ou a vida de famílias interligadas. (...) A experiência da metrópole ou da vida industrial era um

¹⁹ “O modo anti-heróico [...] implica a presença negativa do modelo subvertido ou ausente”. (BROMBERT, Victor H. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura europeia, 1830-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 14).

²⁰ De resto, Benjamin já apontara a dependência do pleno desenvolvimento da *flânerie* à história da urbanização parisiense. (Ver BENJAMIN, Walter. *Flâneur. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. II, p. 34).

²¹ “No fundo, o indivíduo só pode flunar se, como tal, já se afasta da norma.” BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Charles Baudelaire*, p. 122.

²² BENJAMIN, Walter. *Flâneur*, cap.186.

²³ ENGELS, F. *A condição da classe operária na Inglaterra*. São Paulo: Global, 1986.

desafio para a estrutura do romance tradicional (...) porque a própria cidade se tornava protagonista ativa, personagem dotado de todas as nuances e potencialidades mutáveis de um herói literário.²⁴

Cada um dos autores estudados por Johnson responde com formulações distintas e, segundo o autor deixa perceber, a de Flaubert seria a mais bem lograda. Se Dickens consegue incorporar a cidade pela casualidade de encontros que ocorrem em suas ruas, estes são sempre determinantes para o enredo e a resolução dos dramas intersubjetivos ocorre sempre em ambientes privados, ou seja, a casualidade é ainda regida pela necessidade do enredo; já em Flaubert, o acaso não apresenta nenhum elo na “cadeia de associações” do romance, mas apenas um encontro acidental que irá provocar “um segmento inteiro da história, embora nada obrigue a esse desenvolvimento”²⁵. Já romances como *Mrs. Dalloway* e *Nadja* rompem a representatividade que o acaso possuía na obra de Flaubert. Nos dois romances, os encontros fortuitos geram desenvolvimentos que giram em falso, sem conseguir superar sua autorreferência; se em *Nadja* o acaso sugere alguma referência, ela é, como sinal misterioso, vedada à compreensão objetiva do leitor. Os encontros, portanto

são cadeias de associações sem segredos anteriores [como havia em Dickens], e que não acionam nada [como ocorria em Flaubert], a não ser sua própria carga momentânea, como num universo onírico onde mesmo os eventos mais espetaculares não têm nenhuma consequência²⁶.

Cabe perguntar, entretanto, se os romances de Woolf e Breton não respondem, coerentemente, a outra necessidade histórica. O desenvolvimento do acaso pode gerar uma ordem²⁷ no momento histórico em que Flaubert escreve sua *A educação sentimental*. Será que passado esse momento ainda seria possível restaurar o acaso como agente das vidas individuais ou do que restaria delas? Se o livro de Döblin recria essa tensão, colocando a metrópole, contudo, em primeiro plano, e a vida de Biberkopf em segundo, qual o papel dos encontros casuais promovidos pela circulação – de pessoas, de mercadorias; o primeiro como equivalente do segundo – na cidade?

Klaus R. Scherpe adota outra perspectiva para pensar as diferenças na incorporação do espaço urbano em sua complexidade no interior da forma narrativa. Em “Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins ‘Berlin Alexanderplatz’”²⁸, o autor parte da ideia de um desenvolvimento da representação lite-

²⁴ JOHNSON, Steven. “Complexidade urbana e enredo romanesco”. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 867.

²⁵ JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco, p. 878.

²⁶ JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco, p. 885.

²⁷ “Uma ordem que nasce do acaso: Flaubert”. JOHNSON, Steven. Complexidade urbana e enredo romanesco, p. 877.

²⁸ [Da cidade narrada à narrativa da cidade. O discurso da metrópole em Berlin Alexanderplatz de Alfred Döblin] SCHERPE, Klaus R. Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins “Berlin Alexanderplatz”. In: FOHRMANN, Jürgen; MÜLLER, Harro [Hrsg]. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. p. 418-437.

rária do espaço urbano, que resultaria em dois modelos distintos: um romance sobre a cidade de um romance da metrópole. Os romances sobre cidades teriam a tendência de gravitar em torno da oposição entre campo e cidade – típica do século XVII e XIX. Há um discurso moralizante que determina esses polos em que a individualidade enfrenta a ameaça de dissolução (cidade) ou encontra a purificação (campo). Esse modelo pode ser facilmente apreendido, por exemplo, no romance brasileiro de José de Alencar. Em *Lucíola*, a personagem principal, que dá o título do livro, é uma prostituta que vive na cidade a aniquilação de sua verdadeira individualidade. Em seu esforço de regeneração, é no campo que ela procura o espaço da pureza reencontrada.

Esse primeiro momento, em que a cidade desorganiza os espaços delimitados do mundo agrário²⁹, exige ainda a possibilidade de restituição, na narrativa, do espaço campestre. Publicado em 1910, o livro *Os cadernos de Malte Laurids Brigge*, de Rainer Maria Rilke, pode ser visto como a narrativa de um momento avançado de transição, em que o desejo de contrapor um espaço de ordem à vida da cidade é latente durante todo o texto. O impasse residiria no fato de que a oposição à cidade não se pode mais realizar no espaço do campo, da sociedade agrária. Ela tampouco pode ocorrer no espaço reencenado da memória da infância de Malte, pois ali já começa a se delinear a transição social que se manifesta em sua idade adulta pela derrocada da condição social de sua família.

E pensar que eu também poderia ter sido um poeta assim, se tivesse podido morar em algum lugar, qualquer lugar do mundo, numa dessas incontáveis casas de campo fechadas com as quais ninguém se importa. Bastar-me-ia um quarto apenas (o quarto claro do sótão). Ali eu viveria com meus objetos antigos, retratos de família, livros. (...) Teria escrito muito, pois teria muitos pensamentos e lembrança de muitas coisas.

Mas tudo foi diferente, e Deus saberá por quê. Meus velhos móveis apodrecem num depósito em que os coloquei, e eu mesmo, sim, meu Deus, eu mesmo não tenho um teto sobre mim, e chove dentro dos meus olhos³⁰.

O livro de Rilke caminha, na dissolução dos traços narrativos, para a dissolução do sujeito na deformação e autonomia do mundo dos objetos³¹, por não reencontrar o espaço da recuperação da individualidade, perdido na fantasmagoria da imagem de seu avô, que sobrevive na indeterminação da memória³². Nessa medida, o romance criaria

²⁹ “Então *Os cadernos...* são o primeiro exemplo da impossibilidade de trabalhar a realidade e a experiência da metrópole na forma do romance tradicional.”. BECKER, Sabina. *Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadt-wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert: Röhrig, 1993. p. 12 (Tradução nossa).

³⁰ RILKE, Rainer Maria. *Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2008. p. 38.

³¹ Se a progressiva dominação da metrópole no âmbito da narrativa pode resultar em um problema à centralidade do indivíduo como sujeito que conduz a dispersão da matéria à ordem, então não é de se estranhar que o drama seja, em larga medida, avesso a essa apresentação do espaço urbano. (Ver KLOTZ, Volker. *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Carl Hanser, 1969. p. 13).

³² “A contraposição é clara: à angustiante fragmentação do moderno se opõe a coerência do antigo; à morte ‘imprópria’ das multidões anônimas na metrópole corresponde a morte

esse outro espaço da memória, impossibilitado, contudo, pelo percurso da história e, por isso, talvez esteja mais próximo da narrativa da metrópole do que da cidade. O século XIX, ainda segundo Scherpe, também contaria com uma variante dessa dualidade: a oposição entre massa e indivíduo, onde a massa representaria a força desagregadora da urbanização e industrialização. O Expressionismo estaria ainda impregnado dessa dualidade, onde a vivência da cidade depende da apreensão subjetiva do indivíduo, que oscila entre o terror e a fascinação³³.

A diferença citada entre a cidade narrada e a narrativa da cidade foi discutida por Sabina Becker, em seu estudo sobre a representação literária do espaço urbano. A autora distingue a cidade narrada (em seus termos, “literatura sobre a grande cidade”) como uma literatura na qual ela surge como objeto de observação, onde são tematizados os problemas que advém desse tipo de organização urbana. A narrativa da cidade (“narrativa da grande cidade”, para Becker), por sua vez, seria caracterizada por uma experimentação formal, cujo interesse seria lograr uma configuração onde “a própria cidade falasse”³⁴, transformando-a de objeto em sujeito de enunciação. Segundo Scherpe, essa diferença consistiria também na dominação hegemônica do espaço urbano dentro da obra. A metrópole resultaria na exclusão de outro pólo utópico, caracterizando-se como realidade absoluta e, por isso, a narrativa “é da cidade”, e não é “sobre a cidade”. Perde-se a distinção de espaços, o horizonte de outra possibilidade de vivência e o mundo material rege a narrativa. Os romances de cidades ainda criariam, pela possibilidade de uma organização simbólica (estabelecendo as oposições do campo-cidade, que são autor-referentes), uma “cidade narrada”³⁵, uma cidade organizada por uma estrutura simbólica doada a partir da percepção de um sujeito capaz de distanciar-se da contingência do material do espaço urbano. Na literatura da modernidade, entretanto, perde-se um centro doador de medida e unidade, quando:

the hero of the novel nor the narrator are able to introduce successfully a symbolic order into the domain of the city that could establish parameters for the course of the novel’s narrative, regulating it and channeling it into a central meaning³⁶.

As observações de Scherpe encontram eco em um texto publicado por Döblin em 1924, “Der Geist des naturalistischen Zeitalters” [“O espírito da época naturalista”]. Nele, Döblin começa com a afirmação:

autêntica, ritual do camareiro”. LAVAGETTO, Andreina. Os cadernos de Malte Laurids Brigge. Rainer Maria Rilke (1910). In: MORETTI, Franco (Org.) *A cultura do romance*, p. 955.

³³ SCHERPE, Klaus R. Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins “Berlin Alexanderplatz”, p. 422.

³⁴ BECKER, Sabina. *Urbanität und Moderne*, p. 22.

³⁵ O termo é de Volker Klotz, que utiliza o conceito geral *erzählte Stadt* (que dá título ao seu livro de ensaios), para atribuí-los tanto a Döblin quanto a Lesage ou Defoe. Ver KLOTZ, Volker. *Die erzählte Stadt*.

³⁶ SCHERPE, Klaus. Nonstop to Nowhere City? Changes in the Symbolization, Perception, and Semiotics of the City in the Literature of Modernity. *Cultural Critique*, n. 23, p. 138, Winter 1992-1993.

Entre as concepções incômodas conta-se a distinção “cultura versus civilização”, na qual esbarramos a cada passo. Há uma sentimentalidade ostensiva escondida sob ela. O passado sempre volta a ser lamentado...³⁷

Neste trecho, Döblin se opõe ao que considera ser uma recorrente crítica à cidade, que louva o passado, como espaço mitificado, em reação aos problemas que o presente coloca. Para Volker Klotz, a crítica de Döblin incide justamente sobre uma posição ideológica que seria apropriada pela perigosa “NS-Weltanschauung”³⁸. Nesse texto, o autor discute o papel da técnica, observando seu lado positivo e revertendo uma crítica comum ao avanço técnico – questão que está relacionada à oposição entre “cultura e civilização”. A técnica incipiente dos anos 1920 seria um sintoma de uma época em que o homem começa a explorar todas as suas habilidades³⁹. A defesa da técnica e dessa nova época de “emoções masculinas e ativas”⁴⁰, pintada sem dúvida com cores bastante ingênuas, é significativa na medida em que o autor a associa diretamente ao fenômeno da metrópole, da “*Großstadt*”. Não haveria mais cidades, como antes representavam Frankfurt am Main, Berlim, Paris, mas “apenas a cidade técnica, a *Großstadt*”⁴¹. As cidades seriam a base fundamental para o que Döblin chama de “*Gruppe Mensch*”⁴² – espécie de ser coletivo, concebido a partir da noção do homem como um animal regido por impulsos gregários. E, nessa medida, o autor se pergunta se haveria sentido em opor o campo à cidade, pois “não se pode, todavia, rejeitar ou sequer julgar a cidade em si mesma”⁴³. De certo modo, isso se relaciona à colocação de Scherpe, segundo a qual a ordem urbana retratada no romance de Döblin não poderia ser analisada nos mesmos termos de romances como os analisados por Klotz (Defoe e Lesage, por exemplo) que possuíam uma imagem distinta da cidade. Resta, contudo, saber como é concebido ficcionalmente o espaço da metrópole em seu romance *Berlin Alexanderplatz*, escrito cinco anos depois da publicação de “Der Geist des naturalistischen Zeitalters”.

³⁷ “Zu den lästigen Vorstellungen gehört die Unterscheidung: Kultur gegen Zivilisation, auf die man bei jedem Schritt stößt. Eine aufdringliche Sentimentalität steckt dahinter. Schon immer wird der Vergangenheit nachgejammert”. DÖBLIN, Alfred. Die Zeit des naturalistischen Zeitalters. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963. p. 62 (Tradução nossa).

³⁸ KLOTZ, Volker. *Die erzählte Stadt*. p. 372.

³⁹ DÖBLIN, Alfred. Die Zeit des naturalistischen Zeitalters, p. 67.

⁴⁰ DÖBLIN, Alfred. Die Zeit des naturalistischen Zeitalters, p. 66.

⁴¹ DÖBLIN, Alfred. Die Zeit des naturalistischen Zeitalters, p. 72.

⁴² DÖBLIN, Alfred. Die Zeit des naturalistischen Zeitalters, p. 74

⁴³ DÖBLIN, Alfred. Die Zeit des naturalistischen Zeitalters, p. 74

“DIMENSÕES DO PRÓLOGO – ELE PODE COMPARAR-SE AOS ANTIGOS NARRADORES”

A intenção original de Döblin era de que seu livro se chamasse apenas *Berlin Alexanderplatz*⁴⁴. Foi, entretanto, por insistência de seu editor, Samuel Fischer, que não via grande chance de sucesso comercial para um livro em cujo título não figurasse a sugestão de uma aventura romanesca, que o autor incluiu o subtítulo *A história de Franz Biberkopf* (*Die Geschichte Von Franz Biberkopf*)⁴⁵. Embora o título composto tenha sido imposto à publicação do romance, o resultado da matemática entre intenção primeira do autor e imposição comercial do editor parece ser significativo em relação à narrativa do livro, como será exposto neste e no capítulo seguinte.

Analisada por Volker Klotz como indicativo da relação entre “indivíduo concreto” e “coletivo concreto”⁴⁶, retratada no romance, essa composição ambivalente do título assinalaria a interdependência dos dois termos – Berlim/Alexanderplatz e Biberkopf, coletivo e indivíduo, anonimato e personalidade. Ainda segundo o crítico, a importância do livro reside justamente aí: em ser o primeiro e, até a publicação do estudo, único romance alemão que fez da cidade seu assunto. E, para Klotz, ele o fez dando importância igual a indivíduo e metrópole, sem que um se tornasse coadjuvante do outro.

Ainda em relação ao título, gostaria de destacar uma ressonância, sobretudo formal, que o torna algo tão representativo. Trata-se de um paralelismo entre sua dupla estrutura e o desdobramento da instância narrativa em, digamos, duas figuras⁴⁷. Uma das figuras dessa instância narrativa, aludindo ao subtítulo, é responsável pelo desenvolvimento de um relato biográfico, e é determinada pela estrutura sintaticamente linear e, em relação ao gênero do romance, formalmente convencional, da “história de Franz Biberkopf”. O prólogo do livro introduz essa “segunda” (de acordo com a ordem do título) figura⁴⁸, um narrador com um ponto de vista ilimitado, que se mantém acima do mundo narrado e despende um domínio pleno da matéria que logo de início se propõe a “relatar”:

⁴⁴ Para esta dissertação, será utilizada a edição alemã do livro, doravante BA: DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1961. Utilizaremos a última tradução brasileira, publica em 2009, doravante BAP: DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁴⁵ “Um título que meu editor não queria aceitar de jeito nenhum, era o nome de uma estação de trem, e eu tive de incluir como subtítulo “A história de Franz Biberkopf.” / “Ein Titel, den mein Verleger absolut nicht akzeptieren wollte, es sei doch eine Bahnstation, und ich mußte als Untertitel dazusetzen ‘Die Geschichte Von Franz Biberkopf’”. DÖBLIN, Alfred. Epilog. *Das Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. p. 646.

⁴⁶ KLOTZ, Volker. *Die erzählte Stadt*, p. 373.

⁴⁷ Essa diferença é “sobretudo formal” porque tal distinção só pode ser encontrada nos elementos de composição do próprio texto.

⁴⁸ Quanto à primeira figura narrativa e seu correlato, a metrópole, falarei sobre isso mais adiante.

Este livro [relata a história de] um antigo operário de construção e de transportes, Franz Biberkopf, em Berlim. Saiu da prisão onde cumpriu pena por incidentes antigos, está de novo em Berlim e quer ter uma vida decente.⁴⁹

Esse prólogo opera uma inversão, pois embora o nome da personagem, Franz Biberkopf, apareça apenas no subtítulo do livro (o que a princípio denotaria uma importância secundária), sua presença parece dominar todo o conteúdo desta primeira parte e sua história é anunciada como o verdadeiro “assunto” do romance. Ela é anunciada e comentada por um narrador que aparece como o apresentador de um teatro de marionetes, tendo diante de si um pequeno palco de cortinas fechadas, um mundo em miniatura sobre o qual se debruça, comentando aquilo que ganhará vida com o movimento dos títeres atados a fios invisíveis. A personagem principal da *Moritat* que este narrador irá cantar é Franz Biberkopf, ex-operário de construção e transportador de móveis que levava uma “insensata vida”⁵⁰ e, sendo libertado da prisão de Tegel, procurará “ter uma vida decente”⁵¹. Perseguido, entretanto, por uma força abstrata que “vem de fora, algo imprevisível e que mais parece com um destino”⁵², Biberkopf terá de enfrentar três sérios golpes em seu plano de vida para, por fim, fincar seus pés no chão de Berlim. A questão é ver como se constitui essa figura narrativa e quais os recursos por ela utilizados para transmitir a imagem que lhe interessa acerca de seu relato.

Assim, nosso bom homem, que até o fim se mantivera forte, é levado à lona. Dá a luta como perdida, não sabe como continuar e parece liquidado. Mas antes de dar um fim radical a si mesmo, cai-lhe a venda dos olhos de uma forma que [eu] não contarei aqui. A causa de tudo isso se revela para ele de modo muito claro. Ou seja, ele é a causa de tudo, bem se vê em seu projeto de vida que não parecia igual a nada e agora, de repente, se mostra muito diferente, não simples e quase óbvio, mas sim presunçoso e inocente, atrevido e ao mesmo tempo covarde e cheio de fraqueza.⁵³

⁴⁹ BAP, p. 9 [Neste trecho foi necessário fazer uma adaptação à tradução aqui utilizada. Em lugar do verbo “relatar”, correspondente ao alemão “berichten” utilizado pelo autor, a tradutora usa “falar”, o que impossibilitaria o desenvolvimento da análise. Para que fosse possível utilizar o verbo “relatar” no contexto da frase, fez-se necessário agregar a ela “a história de”] / “Dies Buch berichtet von einem ehemaligen Zement- und Transportarbeiter Franz Biberkopf in Berlin. Er ist aus dem Gefängnis, wo er wegen alterer Vorfälle saß, entlassen und steht nun wieder in Berlin und will anständig sein”. (BA, p. 11).

⁵⁰ BAP, p. 11 / “Sinnloses Leben”. (BA, p. 13).

⁵¹ BAP, p. 9 / “Anständig sein”. (BA, p. 9).

⁵² BAP, p. 9 / Von außen kommt, das unberechenbar ist und wie ein Schicksal aussieht” (BA, p. 9).

⁵³ Coloquei o pronome “eu”, que não se encontra na tradução, porque ele está anunciado no original. (BAP, p. 9) / “Damit ist unser guter Mann, der sich bis zuletzt stramm gehalten hat, zur Strecke gebracht. Er gibt die Partie verloren, er weiß nicht weiter und scheint erledigt.

Bevor er aber ein radikales Ende mit sich macht, wird ihm auf eine Weise, die ich hier nicht bezeichne, der Star gestochen. Es wird ihm aufs deutlichste klar gemacht, woran alles lag. Und zwar an ihm selbst, man sieht es schon, an seinem Lebensplan, der wie nichts aussah, aber jetzt plötzlich ganz anders aussieht, nicht einfach und fast selbstverständlich, sondern hochmütig und ahnungslos, frech, dabei feige und voller Schwäche”. (BA, p. 9-10).

Este curto trecho é caracterizado por estratégias que estarão presentes em vários pontos do livro, como a demonstração de que o narrador conhece tudo sobre a história de Biberkopf (“de uma forma que eu não contarei aqui”), a manifestação de juízos de valor (“nosso bom homem”) e a comunicação direta ao leitor (“vocês verão como se manteve decente durante semanas”⁵⁴). Não há matéria desconhecida para esse narrador, que aparece no prólogo do romance, nas pequenas introduções que abrem cada um dos livros e nos títulos dos capítulos (“Franz tomou uma decisão devastadora. Não percebe que está a ponto de se sentar sobre urtigas”⁵⁵). Tais intervenções, marcadas por um tom autoral⁵⁶, ocorrem não só nesses textos de abertura das diferentes seções mas também no interior dos Livros. Nesses casos, entretanto, elas quase sempre aparecem apenas em capítulos reservados unicamente às digressões analíticas do narrador ou em momentos específicos do romance, que se encontram – mesmo graficamente – distantes do desenvolvimento da narrativa da vida de Biberkopf. Por exemplo, no fim do Livro VI, é apenas no último capítulo, formalmente distinto da totalidade deste Livro, que o narrador interfere com um comentário que se inicia com “Qualquer um que tenha lido até aqui pode perceber a mudança que ocorreu”⁵⁷.

Nessa frase, o narrador utiliza a mesma estratégia do prólogo: ele estabelece uma relação de cumplicidade com o universo do leitor (que leu até aquele momento) e de distanciamento em relação ao universo narrado (o leitor e o narrador depreendem uma mudança em relação aos acontecimentos – mudança da qual a personagem não se dá conta), pois é o tom da sua perspectiva que domina o texto: uma perspectiva panorâmica e distanciada. No prólogo, a utilização do pronome “nosso” e do adjetivo “bom” é exemplar (“Assim, nosso bom homem, que até o fim se mantivera forte, é levado à lona”). Instituído, desde o princípio do livro, um vínculo com o leitor pela utilização do pronome pessoal na segunda pessoa do plural, o narrador consegue unir suas perspectivas, erigindo uma base comum de valores a partir da qual é possível compartilhar o mesmo julgamento.

O efeito do adjetivo “bom” acaba reforçado pela utilização do pronome “nosso”, que determina a identificação do juízo de valor: o leitor ainda não conhece a história de Biberkopf, mas já sabe que se trata de um “bom homem”. O que motiva a aceitação dessa qualidade é o fato de o narrador assumir a posição de um “eu” (“que *eu* não contarei aqui” – grifo meu), a cuja imagem deve forjar-se a figura ficcional do leitor, ou seja, o modelo para o leitor é a figura do narrador.

Embora o prólogo cubra um grande período de tempo (todo o percurso de aprendizado de Biberkopf, que levará dois anos, está resumido ali), logo a princípio, é situado o espaço em que decorre a ação, Berlim. Vale notar que o nome da cidade comparece duas vezes no primeiro parágrafo do prólogo: primeiro para situar o local dos eventos

⁵⁴ BAP, p. 49. /“Ihr werdet sehen, wie er wochenlang anständig ist”. (BA, p. 61).

⁵⁵ BAP, p. 217. /“Franz hat einen verheerenden Entschluß gefaßt. Er merkt nicht, daß er sich in die Brennesseln setzt”. (BA, p. 279).

⁵⁶ “Na situação narrativa autoral é característico que o narrador esteja fora do mundo das personagens; seu mundo é separado do mundo das personagens por um limite ontológico”/“Für die auktoriale ES [Erzählsituation] ist charakteristisch, daß der Erzähler außerhalb der Welt der Charaktere steht; seine Welt ist durch eine ontische Grenze von jener der Charaktere getrennt”. STANZEL, Franz K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1985. p. 16 (Tradução nossa).

⁵⁷ BAP, p. 343/“Hier sieht jeder, der so weit gelesen hat, welche Wendung eingetreten ist”. (BA, p. 441).

relatados (Este livro relata o que aconteceu em Berlim), e, depois, para situar o princípio da fábula do romance (“Está novamente em Berlim e deseja ser um homem decente”), sendo apenas ao final do prólogo que surge o nome Alexanderplatz (“Vemos no fim o homem parado novamente na Alexanderplatz, muito mudado, maltratado, mas endireitado”⁵⁸). Em qualquer narrativa, a referência a espaço ou tempo pode variar, e seus diferentes usos incidem sobre a perspectiva do narrador em relação à história e, portanto, em relação à perspectiva do leitor. A função que esses aspectos apresentam está relacionada, para Norman Friedman, à distinção estabelecida por ele entre *cena* e *sumário*. O autor afirma que, grosso modo, o elemento que decide sobre o caráter particular da *cena* é a definição de uma moldura temporal e espacial, e não simplesmente a presença de um diálogo. Já o *sumário*, por seu caráter generalizante, abarcaria uma larga extensão de espaço e tempo⁵⁹.

No prólogo de *Berlin Alexanderplatz*, a despeito da especificidade da localização espacial, que poderia sugerir uma perspectiva cerrada, não há qualquer indicativo, nesse primeiro momento, de uma determinação temporal. Além da ausência de um marco temporal, a localização espacial, a rigor, não foge à regra do *sumário*. A nomeação aqui da cidade de Berlim, embora situe Biberkopf geograficamente, não caracteriza uma *cena* porque a partir do recurso de domínio absoluto e iluminação plena da matéria, o narrador se distancia de seu próprio relato, que fica então isolado, em uma esfera distinta daquela em que se encontra o narrador. Abrangendo a totalidade do desenvolvimento da intriga por um ângulo panorâmico, a falta de conexão com o mundo de sua personagem é tornada explícita. Narrador e personagem não compartilham a mesma experiência do tempo e, por isso, aquilo que a segunda vivenciará é conhecido de antemão pelo primeiro (“de uma forma que não contarei aqui”). Nessa visada sumária, panorâmica do tema, fica claro que o interesse deste *narrador observador onisciente*, de característica *autoral*⁶⁰, não reside sobre o lento desenvolvimento factual da ação em si, mas sobre seu possível significado, a exemplaridade que dali se extrairá. Dos nove parágrafos que constituem o prólogo, em cinco deles o tema geral é a fraqueza do “bom homem” contra a brutalidade de uma força anônima que se assemelha a um destino. A repetição dos dois termos desta “luta”, apresentada em seus aspectos gerais e com a exposição de sua resolução, mostra que o interesse do narrador reside no significado desse enfrentamento, e não no enfrentamento em si.

Igualmente, ao estabelecer a já citada identificação com o leitor, este compartilha a posição do narrador e é alçado a um ponto afastado do mundo ficcional. É importante que o narrador estabeleça esse vínculo com o leitor, determinando um compartilhamento de valores, porque assim ele pode promover a identificação imediata do leitor com a perspectiva que ele, o narrador, tem da história, qual seja, de que se trata de algo exemplar:

⁵⁸ BAP, p. 9/ BA, p. 10.

⁵⁹ FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *PMLA*, v. 70, n. 5, p. 1.169-1.170, Dec. 1955.

⁶⁰ Podemos falar também, segundo Wayne C. Booth, em um narrador em terceira pessoa *dramatizado*. Ver BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcadia, 1980, p. 168.

Observar e ouvir valerá a pena para muitos que, como Franz Biberkopf, habitam uma pele humana e com os quais acontece o mesmo que a ele, a saber: que estar vivo exige mais do que um simples pãozinho com manteiga⁶¹.

E aqui retorna a importância da indeterminação temporal. Como uma fábula, suspensão na corrente do tempo histórico, sua moral torna-se mais universal. É assim também que ele define que o leitor deve ter a atitude de um espectador (“observar e ouvir a isso”). Essa constituição da figura do narrador, o diálogo aberto com o leitor, as longas digressões em que são comentados os aprendizados da personagem, não se restringem, como já disse, ao prólogo, mas aparecerão no decorrer de todo o romance: nas pequenas introduções que abrem cada um dos Livros, nos títulos dos capítulos⁶², e em trechos mais ou menos distintos do resto da narrativa. Com efeito, frases semelhantes às do prólogo aparecem em vários momentos do romance:

Com isso, nosso bom homem...

...e quando diz que deseja ser decente, podemos acreditar que será. Vocês verão com ele permanecerá decente. ”⁶³

Por que a vida procede desta maneira ele não compreende. Ele precisa percorrer um longo caminho até que perceba.⁶⁴

O tom do prólogo e os recursos anteriormente discutidos, como diálogo com leitor e personalização do narrador, remetem a algumas formas da tradição ficcional. Para rastrear essas origens possíveis, há uma passagem na resenha “Crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”, de Walter Benjamin, que indica uma pista no comentário “ele reservou para si a organização dos capítulos, estruturados no estilo de canções populares [moritatähnlichen Kapitelansagen]”⁶⁵. De fato, há uma referência feita por Döblin – provavelmente desconhecida de Benjamin – que fornece bases a essa alusão: a rememoração de um passeio do autor, ainda quando criança, por uma quermesse. No breve texto autobiográfico “Ich näherte mich den Vierzig” [“Estou chegando aos quarenta”], o primeiro de muitos do gênero que foram escritos por Döblin, ele recorda o impacto que lhe causou a visão infantil de uma “pintura gritante”, na qual figuravam cenas de uma

⁶¹ BAP, p. 10/ BA, p. 10.

⁶² Chamaremos de capítulos a estas subdivisões de cada um dos Livros, embora o termo não seja utilizado no interior da obra.

⁶³ BAP, p. 41/ “Damit haben wir unseren Mann [...] Und wenn er sagt, er will anständig sein, so können wir ihm glauben, er wird es sein.” (BA, p. 610).

⁶⁴ BAP, p. 115/ “Warum das Leben so verfährt, begreift er nicht. Er muß einen langen Weg gehen, bis er es sieht.” (BA, p. 147).

⁶⁵ BENJAMIN, Walter. Crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras Escolhidas; v. 1), p. 57. No original: “Die moritatähnlichen Kapitelansagen hat er sich vorbehalten”. BENJAMIN, Walter. Krisis des Romans. Zu Döblins “Berlin Alexanderplatz”. *Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972. v. III, p. 233.

*Moritat*⁶⁶ – impacto que não o abandonaria com o passar dos anos. As *Moritats* são um tipo de canção, ou balada, que têm sua origem no século XVII como o texto em prosa das *Bänkelsang*: canções sobre acontecimentos recentes, notadamente sobre catástrofes e crimes, que forneciam ao público da feira a data e o local exatos dos eventos. A *Moritat* (palavra de origem incerta, provavelmente derivada de *Mordtat*: assassinato) relatava crimes e, como nas outras formas das *Bänkelsang*, suas informações podiam ser compradas na forma de panfletos. Acompanhado por algum instrumento musical, normalmente um *Drehorgel*, espécie de realejo, seu cantor declamava, em forma rimada, os eventos recentes que a incipiente imprensa não cuidava divulgar, embora alimentasse a sede por informação.

Sem dúvida pode ser traçado um parentesco entre esse estilo buscado por Döblin e a forma dessas “baladas de assassinos” – forma cara, por exemplo, a Bertolt Brecht, importante interlocutor de Döblin a partir da década de 1920. Há, inclusive, uma proximidade em relação à dicção dessas baladas e o romance, perpassando o prólogo, as breves introduções de cada Livro⁶⁷, e possui, em certos pontos, uma fluência ritmada, algumas poucas vezes, marcada por rimas (“Dreimal fährt dies gegen den Mann und stört ihn in seinem Lebensplan”⁶⁸), que remete à tradição da narrativa oral. Tematicamente, *Berlin Alexanderplatz* retoma o relato de assassinatos, e dos eventos que infringem a lei, como lição moral a partir do “divertimento”. Não é demais ressaltar que, para a história exemplar do romance, é eleito um homem violento e marginalizado, cujo percurso não extrapola a esfera da classe social que circula na região de Alexanderplatz, de pequenos comerciantes, vagabundos e prostitutas – o que não deixa de problematizar o jargão do narrador: “nosso bom homem”.

Levando-se em conta que a personagem principal será um “marginal”, que oscila entre o trabalho legal, mas irregular, e ocupações ilícitas, a localização do romance é significativa. A preferência dada às coordenadas geográficas que compõem o entorno da praça Alex, segundo diz o próprio autor, teria raízes em sua experiência profissional:

Minha atividade profissional como médico proporcionou-me um contato frequente com criminosos. Dediquei-me também anos atrás a um centro de observação para infratores. Advém disso muita coisa interessante e digna de ser mencionada.⁶⁹

⁶⁶ “Certa vez, ele passou por uma quermesse; lá havia, em uma barraca, uma Moritat pintada, uma tela com uma pintura gritante, terríveis cenas de assassinatos; o jovem correu transtornado para casa, não conseguia esquecer o quadro que tanto o assustava; mesmo depois de muitos anos não o abandonou a assustadora impressão, de cuja dor ele buscava se livrar”/ “Einmal lief er auf den Jahrmarkt; da war an einer Bude eine Moritat angemalt, grell bemalte Leinwand, entsetzliche Totschlagsszene; der Junge lief ganz verwirrt nach Hause, das Bild konnte er nicht loswerden, es ängstigte ihn viel; lange Jahre später noch verließ ihn nicht der schreckliche Eindruck, dessen Pein er sich zu entziehen suchte”. DÖBLIN, Alfred. Ich näherte mich den Vierzig. *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980, p. 15 (tradução nossa).

⁶⁷ MÜLLER-SALGET, Klaus. *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1972. p. 300.

⁶⁸ BA, p. 9 A tradução brasileira não teve como manter a rima entre Mann (homem) e Lebensplan (projeto de vida).

⁶⁹ DÖBLIN, Alfred. Meu livro “Berlin Alexanderplatz” [1932]. *BAP*, p. 523.

Embora não tenha nascido na metrópole, mas em Stettin, em 1878, de onde se muda ainda criança, Döblin considerava a ida a Berlim como um “segundo nascimento”⁷⁰. Médico, formado em psiquiatria no ano de 1905, Döblin elege a região oriental de Berlim, já menos favorecida do que o lado ocidental, para o exercício de sua profissão como *Kassenarzt*, médico que atendia as classes baixas da região. A delimitação espacial determinada pelo nome “Alexanderplatz” implica também um cenário específico no espaço da metrópole, que não é, como pontua Benjamin em sua resenha sobre o livro, o do proletariado, mas o da pequena burguesia que trabalha no comércio e faz “bicos”⁷¹.

Muitos dos primeiros contos de Döblin apresentam um mundo povoado por tipos marginalizados, que infringiam a esfera da lei ou da estabelecida normalidade psicológica. Independentemente da alegada motivação biográfica na escolha de uma figura como Biberkopf, é interessante notar que ele opta por um marginal, e não um proletário, para discutir o que isso implica no romance. Seria possível supor que a utilização de uma personagem sem raízes sociais servisse para que ela se movesse com mais facilidade entre as diferentes esferas sociais, alternando entre as diversas camadas da sociedade de então, como ocorria com as personagens dos romances picarescos⁷². Ocorre que em *Berlin Alexanderplatz* a narrativa se delimita, salvo uma ou outra cena⁷³, ao pequeno mundo que gira em torno da Alexanderplatz. Como seria possível, portanto, elaborar uma visão mais ampla, da “sociedade no conjunto”⁷⁴, evitando tornar-se um “romance social”, mais um romance da “nova subliteratura naturalista”⁷⁵? Há uma frase de Döblin, retirada de uma conferência sobre seu romance, em 1932, que talvez ajude a compreender o que implica essa escolha:

E quando encontrava essas pessoas, e outras semelhantes do lado de fora, adquiria então uma imagem singular da nossa sociedade: o fato de nela não existir uma fronteira rigidamente detectável entre elementos criminosos e não-criminosos, de em todas as camadas possíveis a sociedade – ou melhor, aquilo que via – estar entremeada de criminalidade.⁷⁶

Há, para o autor, um tipo de estrutura da sociedade moderna que planifica e unifica a possibilidade de vivências distintas na sociedade. Franz Biberkopf não precisa transitar por entre os meandros da sociedade, porque sua trajetória biográfica, mesmo que restrita à região da praça Alex, contém em si algo que ilumina “todas as camadas possíveis da sociedade”. Nessa medida, a exemplaridade que o prólogo ressalta dependeria dessa indistinção social, questão à qual retornarei mais adiante.

⁷⁰ “Es war gewissermassen eine Nachgeburt”. DÖBLIN, Alfred. *Ankunft in Berlin. Lesebuch*, p. 44.

⁷¹ BENJAMIN, Walter. *Crise do romance...*, p. 57

⁷² Ver CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem. O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 2004. p. 20.

⁷³ Quando, por exemplo, Eva recebe Mieze no luxuoso apartamento do amante que a sustenta. BAP, p. 315-320 / BA, p. 402-411.

⁷⁴ CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*, p. 20.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Crise do romance...*, p. 58.

⁷⁶ DÖBLIN, Alfred. *Meu livro Berlin Alexanderplatz* [1932], p. 523.

Se os recursos de que o prólogo se vale, analisados anteriormente, de fato parecem remeter à tradição da *Moritat*, inclusive pela constituição da personagem principal, gostaria de arriscar outra comparação para avançar na discussão sobre o prólogo do romance. Uma aproximação que parece não menos correta, e talvez se mostre bastante profícua, é a dos romances como *The history of Tom Jones* ou *The fortunes and misfortunes of the famous Moll Flanders*⁷⁷, ou seja, aos primeiros exemplares do gênero do romance moderno. De fato, a semelhança formal entre essa estrutura de *Berlin Alexanderplatz*, baseada em prólogos e introduções, comumente associada à *Moritat* ou aos filmes mudos⁷⁸, salta aos olhos quando pensamos naqueles livros – semelhança que talvez fique mais clara ao ressaltarmos alguns dos elementos que guardam em comum.

O ponto de convergência que vale destacar é a utilização de prefácios. Essa vertente das “prosas de ficção”, os primeiros romances, valia-se frequentemente de artifícios como o de “manuscritos descobertos” ou “cartas pessoais reveladas”. Dessa forma, conseguiam “embaralhar as fronteiras entre ‘fato’ e ‘ficção’”⁷⁹, dando algum fundamento a um gênero que, antecedido por um período literário calcado em convenções “dos antigos modelos clássicos”⁸⁰, precisava construir sua própria tradição. Ademais, a poesia e o drama tinham precedência em respeitabilidade, e a ficção romanesca era vista, senão com desconfiança, como algo menor⁸¹. Consequentemente, desde as primeiras obras de Daniel Defoe, os romances tinham de criar “justificativa” para sua existência e os prefácios eram responsáveis por elaborar as bases que destacariam suas narrativas do mero divertimento. Os prefácios esclareciam a função moralizante do relato de biografias bastante reprováveis

⁷⁷ Sobre a discussão da categorização de *Moll Flanders* como um romance picaresco, parecem-nos que Ian Watt já elaborou uma resposta convincente. Ver WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 85.

⁷⁸ Essas aproximações aparecem já nessas duas resenhas contemporâneas à publicação do romance: 1) “Para quem mais ele canta essas formidáveis baladas, as rapsódias da bravura, para quem mais serviria essa prosa ingenuamente rimada, forjada para invadir os ouvidos” (“Wem singt er sonst diese köstlichen Moritaten, die Rhapsodien der Kühnheit, wem sonst gälte diese naiv gereimte Prosa, dazu geschaffen, sich ins Ohr zu schleichen”. Efraim Frisch: “Berlin Alexanderplatz”. p. 74-77); 2) “Ela nasceu inteiramente do movimento e da sua dinâmica, por isso já parece um filme. Imagine-se que antes do primeiro livro aparece uma legenda, exatamente como no cinema mudo de outrora” (“Sie ist ganz aus der Bewegung und ihrer Dynamik geboren, ähnelt deshalb schon dem Film. Man stelle sich vor, wie da vor dem ersten Buch eine Inschrift erscheint, genau wie beim stummem Film von gestern”. Friedrich Muckermann. p. 103-106). Ambos em: PRANGEL, Matthias (Hrsg.). *Zeitgenössigen Rezensionen. Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. p. 77 e 103. Ver também: “O narrador funciona como o cantor de *Moritat*, com uma bengala de apontar [...] Como o comentarista no cinema mudo” (“Der erzähler fungiert als Moritaten Sänger mit dem Zeigestock [...] Wie der Kommentator im Stummfilm-Kino.” In: MÜLLER-SALGET, Klaus. *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, p. 300).

⁷⁹ VASCONCELOS, Sandra G. Introdução crítica. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Adalberto & Rothschild: Fapesp, 2007. p. 146.

⁸⁰ VASCONCELOS, Sandra G. Introdução crítica, p. 146. “Assim, diferentemente do gênero tradicional, cuja regularidade é de tal ordem que é não apenas submetido a prescrições e proibições, como feito por elas, o romance não tem regras nem freio, sendo aberto a todos os possíveis, de certa forma indefinido de todos os lados”. (ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 14). O ponto de partida dessa aproximação se deu a partir das leituras de *A formação do romance inglês*, de S. G. Vasconcelos e *A ascensão do romance*, de Ian Watt.

⁸¹ “Tendo deixado o status de gênero menor e desacreditado a uma potência provavelmente sem precedentes”. ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*, p. 12 (Ver também o capítulo “Herança” do já citado livro de S. G. Vasconcelos).

(assim é o prefácio de *Moll Flanders*) e representavam um veículo de comunicação entre o autor e o público – público com o qual o autor já não tinha contato direto. Talvez o olhar contemporâneo sobre a forma desses primeiros prefácios⁸² permita que esse discurso da moral seja analisado como gesto irônico de seus autores. Contudo, não me parece que a ironia ocorra em relação direta ao conteúdo dos romances⁸³. Isso porque esse recurso que caracteriza o prólogo – a adesão ao discurso da moralidade – serve como artifício argumentativo em favor da obra. Certamente, não podem ser tomados como genuínas considerações analíticas os argumentos que discorrem sobre o caráter moral desta ou daquela personagem. Parece-me, contudo, que o autor não utiliza o artifício a fim de ironizar o caráter da personagem, o que exigiria um distanciamento completo do autor, ou os princípios morais da época, mas como recurso retórico. Em uma tentativa de distanciar-se das prosas de ficção que eram condenadas pelos bons costumes, sem, no entanto, abdicar de suas histórias apimentadas, o valor pedagógico do romance deveria ser ressaltado e, para isso, era utilizado o argumento de que a representação verdadeira dos valores morais, pela via do imoral, era eficaz. Levando então em consideração que “o *pathos* da verdade, objeto aqui de discussão, corresponde menos a uma preocupação com a clareza que a uma vaga necessidade de justificação”⁸⁴, o uso retórico não refletia como ironia sobre o próprio conteúdo do livro.

Esses prefácios são comumente enunciados na primeira pessoa⁸⁵, embora o autor evite declarar-se como tal, assumindo a máscara de um editor ou receptor do exemplar *verídico* de cartas ou memórias – posição que assegura a veracidade do relato “amoral”, do qual, entretanto, se depreenderá uma lição moral⁸⁶. Era também habitual que em tais prefácios se divagasse sobre trechos da história que será relatada⁸⁷ e fosse sugerido, inclusive, o final da história, como ocorre em *Moll Flanders*. *Tom Jones* já nomeava, por sua vez, as diferentes seções do romance de “Livros”, cada uma delas aberta por breves introduções⁸⁸, e cada capítulo apresentava um sumário do tema que ali seria desenvol-

⁸² Os prefácios dos romances do século seguinte possuem um caráter distinto. (Ver ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*, p. 23).

⁸³ Ver WATT, Ian. Defoe romancista: “Moll Flanders”. *A ascensão do romance*, p. 105-115.

⁸⁴ ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*, p. 26.

⁸⁵ “The world is so taken up of late with novels and romances, that it will be hard for a private history to be taken for genuine [...] What is left ‘tis hop’d will not offend the chastest Reader or the modest Hearer; and as the best use is made even of the worst Story, the Moral ‘tis hop’d will keep the Reader serious, even where the Story might incline him to be otherwise. [...] If there is any truth in that Suggestion, I must be allow’d to say[...]”. (DEFOE, Daniel. The Preface. *Moll Flanders*. New York: The Modern Library classics, 2002, p.3 - 4); “Tentei, em meu prefácio a *Joseph Andrews*, provar que toda obra deste tipo é, em sua natureza, um poema épico cômico, do qual *Homero* nos deixou um precedente que infelizmente se perdeu” Prefácio a *Adventures of David Simple* de Sarah Fielding (1744). VASCONCELOS, Sandra G. *A formação do romance inglês* p. 317

⁸⁶ “So it is to be hop’d that such Readers will be much more pleas’d with the Moral, than the Fable; with the Application, than with the Relation, and with the End of the Writer, than with the Life of the Person written of”. DEFOE, Daniel. The Preface, p. 4.

⁸⁷ “All the exploits of this lady of fame, in her depredations upon mankind, stand as so many warnings to honest people to beware of them, intimating to them by what methods innocent people are drawn in, plundered and robbed, and by consequence how to avoid them. Her robbing a little innocent child, dressed fine by the vanity of the mother, to go to the Dancing-School, is a good memento to such people hereafter, as is likewise her picking the gold watch from the young lady’s side in the Park”. DEFOE, Daniel. The Preface, p. 6.

⁸⁸ “Containing as much of the birth as is necessary or proper to acquaint the reader with in the beginning of this history”. FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones*. Nova York: Derby, 1861. p. 51.

vido⁸⁹. É esse esquema que vemos recuperado, quase um século mais tarde, na obra de Döblin⁹⁰. Talvez valha a pena recorrer a uma das obras mais importantes para Döblin, *Don Quixote*. Considerado pelo autor de *Berlin Alexanderplatz* um grande modelo do “verdadeiro” romance, o livro de Cervantes também apresenta a divisão em “livros”, que contém pequenos trechos introdutórios, assim como os títulos de cada capítulo transformados em comentários. Já disse que ao nomear de “livro” as diferentes seções de *Berlin Alexanderplatz*, Döblin resgata um recurso muito utilizado nos primeiros romances do século XVIII. Poder-se-ia argumentar que este também sabe à ordenação das divisões da Bíblia. Sem dúvida, há coerência se pensarmos unicamente em *Berlin Alexanderplatz*, em que a referência bíblica é significativa. Contudo esse expediente é utilizado pelo autor pelo menos desde *Die Drei Sprünge des Wang-lun*, no qual a aproximação ao contexto bíblico não encontra eco. Isso sugere que se trata de um artifício intencional que provavelmente está relacionado às discussões acerca do romance desenvolvidas por Döblin em sua produção teórica.

Os “trechos introdutórios” e *Kapitelüberschriften*⁹¹ [cabeçalho de capítulos], presentes em inúmeros romances dos séculos XVII e XVIII também são aproveitados em *Berlin Alexanderplatz*. Na análise que Franz K. Stanzel apresentou em *Theorie des Erzählens*, ele distingue alguns modelos principais de “cabeçalhos de capítulos”. Debruçando-se sobre aqueles que têm por conteúdo algum comentário sobre a ação das personagens, Stanzel analisa o que neles implica o emprego do verbo no presente ou no passado. Grosso modo, quando o verbo aparece no passado, haveria uma ênfase no papel do narrador e uma explicitação, portanto, do caráter mediado da narrativa, da *Mittelbarkeit* da ficção. Já o texto de “cabeçalho” onde o tempo presente é dominante, este se integraria à obra como narrativa, e não como a voz marcadamente autoral que denotaria a presença de uma mediação entre leitor e narrativa. Bem, o emprego dos dois tempos verbais é feito por Döblin em momentos distintos. O modelo caracterizado pela utilização do passado e que, portanto, enfatiza a presença do narrador como mediador ocorre na abertura de cada um dos Livros:

Trouxemos assim nosso homem feliz de volta a Berlim. Ele fez seu juramento, e a questão é se não devemos simplesmente parar por aqui. (...) Vocês verão como se manteve decente durante semanas. Mas isso de certa maneira é apenas um adiamento.⁹²

Neste trecho, como acontece em oito das nove introduções aos Livros, a presença do narrador é evidenciada pela utilização de alguns dos mesmos recursos do prólogo, como o diálogo com o leitor e a utilização do adjetivo “nosso”, e principalmente pelo

⁸⁹ “The introduction to the work, or bill of fare to the feast”. FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones*, p. 51.

⁹⁰ O primeiro romance “épico” de Döblin, *Die drei Sprünge des Wang-lun*, já apresenta a divisão em “livros”.

⁹¹ STANZEL, Franz K. Synoptische Kapitelüberschriften. *Theorie des Erzählens*, p. 58 – 66.

⁹² BAP, p. 49/ “Damit haben wir unseren Mann glücklich nach Berlin gebracht. Er hat seinen Schwur getan, und es ist die Frage, ob wir nicht einfach aufhören sollen. [...] Ihr werdet sehen, wie er wochenlang anständig ist. Aber das ist gewissermaßen nur eine Gnadenfrist.” (BA, p. 61).

uso de verbos como “trouxemos” ou “se devemos ou não parar por aqui” – ambos enfatizando o papel autoral do narrador. No cabeçalho dos capítulos, contudo, assim como na introdução ao Livro V, o efeito seria o oposto, ou seja, o de que o texto faz parte da narração. Se comparado à introdução ao Livro II, acima destacada, a introdução do Livro V provoca um efeito bastante distinto:

Uma rápida recuperação, o homem está outra vez lá onde estava, nada aprendeu, nada assimilou. Agora se abate sobre ele o primeiro golpe grave. É envolvido num crime, ele não quer, resiste, é obrigado a querer.

Defende-se corajosa e bravamente com unhas e dentes, mas de nada adianta, está acima dele, é obrigado a querer.⁹³

Também no cabeçalho dos capítulos:

Lina dá o recado aos boiolas.⁹⁴

Biberkopf anestesiado, Franz esconde-se, Franz não quer ver nada.⁹⁵

Nestes curtos textos, não só a ausência daqueles marcadores já comentados na análise do prólogo, assim como a utilização dos verbos no presente do indicativo, faz com sua construção se confunda ao tom geral da narrativa dos eventos. Em um procedimento típico dos textos modernos, Döblin mistura os dois estilos conforme a necessidade dos eventos representados. Por exemplo, o trecho destacado que introduz o Livro V parece suspender o papel mediador do narrador de acordo com a seriedade do evento que ocorrerá (a perda do braço). Também na introdução ao Livro VII [“agora brande o martelo, o martelo contra Franz Biberkopf”], a brevidade do enunciado, a ausência dos comentários do narrador, a presentificação da ação – tudo isso parece concorrer para acentuar a gravidade do que se seguirá (a morte de Mieke). De toda forma, esse recurso já não representava uma convenção habitual do gênero à época em que *Berlin Alexanderplatz* foi publicado e essa peculiaridade parece ajudar a sustentar a aproximação aqui defendida em relação aos primeiros romances modernos.

Pensando ainda nessa aproximação à tradição do gênero do romance, é curioso como, a rigor, Döblin reproduz no prólogo e introduções⁹⁶ do livro de 1929 o tom

⁹³ BAP, p. 182 / “Eine rasche Erholung, der Mann steht wieder da, wo er stand, er hat nichts zugelernt und nichts erkannt. Jetzt fällt der erste schwere Streich auf ihn. Er wird in ein Verbrechen hineingerissen, er will nicht, er wehrt sich, aber er muß müssen. Er wehrt sich tapfer und wild mit Händen und Füßen, aber es hilft nichts, es geht über ihn, er muß müssen”. (BA, p. 235).

⁹⁴ BAP, p. 75 / “Lina besorgt es den schwulen Buben” (BA, p. 94).

⁹⁵ BAP, p. 141 / “Biberkopf in Narkose, Franz verkriecht sich, Franz will nichts sehen” (BA, p. 180).

⁹⁶ Mas sim no interior do romance, onde se refere a Biberkopf, por exemplo, como “Gorducho”: “O gorducho Franz Biberkopf chega então em casa.” (BAP, p. 340)./ “Da kommt der dicke Franz Biberkopf zu Hause an” (BA, p. 437).

contido nos prefácios, por exemplo, de *Moll Flanders* ou *Tom Jones*. Porém, embora os recursos formais discutidos nesse capítulo e o tom sejam os mesmos, o tempo histórico lhes transforma o efeito. Em outras palavras, a utilização desse modelo de narrador em uma época distinta, quando ele já se tornou uma convenção em desuso, produz um efeito de estranhamento em *Berlin Alexanderplatz*. Esse estranhamento, contudo, não chega a anular a seriedade e o impacto com que a descrição dos eventos relatados é recebida pelo leitor, pois não se trata de uma recuperação paródica. Pelo contrário. Em primeiro lugar, a própria possibilidade de percepção do leitor do século XX não é mais a mesma de um leitor do século XVIII. Além disso, se nos prefácios dos romances do século XVIII o ensinamento moral a partir de um “relato verdadeiro” se assemelhava muito mais a um recurso retórico à guisa de justificativa, em *Berlin Alexanderplatz* seu emprego está vinculado a uma concepção mais séria do papel da literatura como instrumento de compreensão da realidade. Isso porque o sentido de “verdade” e “representação genuína da realidade” ganha outra conotação, por exemplo, nos romances do século XIX, como em Balzac ou Zola, ou seja, no realismo e no naturalismo⁹⁷. Ali, a verdade representada é a “realidade” e o conhecimento por meio da literatura poderia agir como forma de conhecimento da sociedade. Döblin, um auto-intitulado “herdeiro” do naturalismo, não passa por essa tradição sem carregar alguns de seus atributos consigo.

A preocupação em discutir diagnósticos e apresentar prescrições sobre a própria forma das obras faz parte de uma constante na história do gênero romanesco. O romance contou, desde seus primeiros exemplares, com uma extensa produção de reflexões teóricas, levada a cabo, principalmente, pelos próprios escritores em seus prefácios. Isso provavelmente está relacionado à já mencionada necessidade de justificar a existência de um gênero que surgia com uma forte aceitação popular e que era herdeiro de formas literárias consideradas vulgares frente à posição ocupada pela lírica ou pelo drama. O próximo capítulo conterà uma breve digressão sobre as teorizações acerca do romance, notadamente as considerações de autores que desenvolveram um paralelo sugerido desde cedo entre a forma do romance e a epopeia, ambas consideradas então manifestações da grande épica. Essa exploração é ilustrativa, pois ganhando adeptos ao longo dos séculos, esse viés interpretativo irá reverberar na própria obra de Döblin, que acolheu o fruto dessa tradição para conceber uma obra teórica que gravitará em torno desse debate e da necessidade do gênero buscar, em novos tempos, novas configurações.

⁹⁷ «Je ne me défends pas, d'ailleurs. Mon oeuvre me défendra. C'est une oeuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple». ZOLA, Émile. *L'assommoir*. Paris: Le Livre de Poche Classique, 2008. Também: «le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai. Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue». GONCOURT, E. et J. Préface des auteurs. *Germinie Lacerteux*. Paris: G. crès et Cie; 1921. p; XXIII.

II. ÉPICA E MODERNIDADE NA TEORIA ESTÉTICA DE ALFRED DÖBLIN

*Andromaque, je pense a vous (...)
À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve.*

Le Cygne, Baudelaire

Em dezembro de 1928, ou seja, durante o período em que escrevia o romance *Berlin Alexanderplatz*, Döblin proferiu a palestra “A construção da obra épica” [“Der Bau des epischen Werks”], cujo desenvolvimento constitui uma reflexão sobre as formas narrativas e sua necessidade de produção no contexto das duas primeiras décadas do século XX. Além da importância que a concomitância entre elaboração do romance e publicação do ensaio pode sugerir, esse ensaio-palestra torna-se ainda mais significativo se inserido no panorama da “discussão estética” elaborada por Döblin desde o início de 1910 – discussão que também gravitava em torno das questões sobre as possibilidades da narrativa de ficção em determinadas condições históricas. Diante disso, este segundo capítulo destacará alguns textos não ficcionais de Döblin, notadamente aqueles em que o autor discute as origens e o desenvolvimento histórico da prosa de ficção – questão norteadora do que poderíamos chamar de seu “projeto estético” que, como se pretenderá demonstrar, culmina indiretamente na elaboração formal do romance de 1929, *Berlin Alexanderplatz*. Com efeito, há determinadas formulações e reflexões que são retomadas e discutidas a cada novo texto, desde o princípio de 1910 até o final da década de 1920. Embora a relação entre a teoria e a ficção de Döblin não seja imediata, ela pode ser tomada como material para a presente reflexão. Com efeito, esse debate que Döblin trava, por um lado, com os artistas e teóricos de sua época e, por outro, consigo mesmo, auxilia na contextualização dos problemas literários explicitados pela forma de seu romance.

Döblin possui uma vasta produção teórica, que teve início já em 1896, com “Modern. Ein Bild aus der Gegenwart”⁹⁸. Escrito quando o autor completava o *Gymnasium*, aos dezoito anos, é um texto incompleto que apresenta uma série de influências que vinha recebendo⁹⁹. A esse texto, mistura de ficção e ensaio, que só foi publicado postumamente em 1972, seguiu-se uma série de contos, além de dois romances (*Jugend Rosse*, *Der schwarze Vorhang*: Roman von den Worten und Zufällen), e ainda uma peça

⁹⁸ Gabriele Sander desenvolve um breve comentário sobre este texto em seu livro. Ver SANDER, Gabriele. Modern. Ein Bild aus der Gegenwart. *Alfred Döblin*. Stuttgart: Reclam, 2001. p. 100-102.

⁹⁹ “A variety of influences that the young author was absorbing at the time”. THOMANN, Heidi. Döblin’s early stories: toward a modernist aesthetic. In: DOLLINGER, R.; KOEPKE, W.; e THOMANN, H. (Ed.) *A companion to the works of Alfred Döblin*. Rochester, NY: Camden House, 2004. p. 25.

de teatro, *Mäxchen und Lydia* – produção cultivada mais avidamente conforme Döblin se aproximou, à época de seu estudo superior¹⁰⁰, do círculo de artistas que se reuniam em torno de Herwarth Walden¹⁰¹, com quem travava contato na faculdade por volta de 1902. Quando Walden fundou, em 3 de março de 1910, a revista *Der Sturm* [“A Tempestade”], a carta de apresentação do periódico trazia também a assinatura do “Dr. Alfred Döblin”¹⁰², que se tornou um de seus colaboradores mais assíduos, publicando ficções, artigos críticos e resenhas.

Talvez devido à proximidade de Döblin a esse grupo de artistas, do qual faziam parte, por exemplo, Else Lasker Schöler e Ernst Ludwig Kirchner, Döblin tenha sido constantemente elencado como um dos teóricos do Expressionismo¹⁰³. Em primeiro lugar, vale enfatizar que o adjetivo “expressionista”, quando pretende igualar todos os artistas que são por ele comumente evocados, é no mínimo vago. Para Döblin, essa imprecisão do termo decorreria de uma falta de coesão de pressupostos e tendências, ou de “direção” [*Richtung*], como observa no comentário de um texto de 1918:

Era e é um movimento, uma onda atmosférica, como as máximas e mínimas variações de um barômetro. Nenhuma direção [*Richtung*], muito pelo contrário: fermentação sem direção; [...] O todo não pode, ou ainda não pode, ter um nome realmente específico.¹⁰⁴

Quando no prefácio de 1919 à coletânea de poesias *Menschheitsdämmerung*, seu organizador, Kurt Pinthus, caracteriza a identidade dos textos reunidos como uma identidade de “intensidade e radicalismo do sentimento, da atitude, da expressão, da forma”¹⁰⁵, a colocação assinala dois traços importantes: por um lado, uma apreensão subjetiva (a intensidade do sentimento e da atitude) e, por outro, uma posição antagônica em relação ao passado. Isso ocorria, pois o radicalismo desses artistas, quando expresso na forma, revelava-se por meio da ruptura das leis de composição tidas por convenções no campo da arte. Ademais, essa ruptura com as regras de composição também se refletia na negação a qualquer tipo de prescrição estética – o que pode ser constatado na ausência de manifestos artísticos. Justamente nessa inclinação programática se manifestava uma diferença prática que distanciava a produção de Döblin daquela dos artistas que só depois foram reunidos sob a vasta sombra do Expressionismo. Se o movimento alemão, ao contrário do Futurismo e do Surrealismo, por exemplo, não elaborou manifestos

¹⁰⁰ DÖBLIN, Alfred. Epilog, p. 640. (Todas as traduções referentes a este ensaio apresentadas nessa dissertação são nossas).

¹⁰¹ Pseudônimo de Georg Lewin.

¹⁰² LINKS, Roland. *Alfred Döblin*. München: C. H. Beck, 1981. p. 27.

¹⁰³ BEST, Otto [Org]. *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982.

¹⁰⁴ “Es war und ist eine Bewegung, eine atmosphärische Welle, wie ein wanderndes barometrisches Maximum und Minimum. Keine Richtung, durchaus im Gegenteil: Gärung ohne Richtung; [...] Einen wirklich bezeichnenden Namen kann das Ganze nicht, oder noch nicht, haben.” DÖBLIN, Alfred. Von der Freiheit eines Dichtermenschen. *Aufsätze zur Literatur*, p. 23 (Tradução nossa).

¹⁰⁵ “Intensität und der Radikalismus des Gefühls, der Gesinnung, des Ausdrucks, der Form”. PINTHUS, Kurt. Zuvor Berlin, [Herbst 1919]. *Menschheitsdämmerung*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959. p.23 (Tradução nossa).

ou regras¹⁰⁶, Döblin publicou textos de caráter programático e de discussão estética. Contrapondo-se a essa tendência de grupos como *Die Brücke*, Döblin se preocupava constantemente em elaborar textos que refletissem sua e sobre sua produção ficcional¹⁰⁷. Ademais, seu desenvolvimento artístico irá aprofundar essa cisão, já clara no campo da teoria, no momento em que, após suas primeiras novelas, ele buscar outro estilo de escrita. Foi o próprio Döblin quem percebeu essa ruptura quando, à ocasião da publicação de seu romance, *Die Drei Sprünge des Wang-Lun*, não recebeu do círculo de escritores “expressionistas” mais do que o silêncio¹⁰⁸. Ruptura que, aliás, é explicitada pelo fato de seus ensaios “programáticos” estarem menos preocupados com a produção artística da época do que com a discussão de um projeto literário bastante particular. Embora muitas vezes Döblin tomasse textos ficcionais coetâneos a fim de criticá-los (por exemplo, o livro de Otto Flake *Die Stadt des Hirns*¹⁰⁹), para pensar a reestruturação da literatura, seus textos de 1910-1930 tomam como base sua própria produção e recursos formais ou escritores modelares (Homero, Dante), mas raramente algum contemporâneo.

Embora de fato, nos textos aqui discutidos, o autor se debruce sobre questões de produção muito relacionadas à sua própria obra, sem se estender à atmosfera artística da época, suas reflexões estão inseridas em um amplo debate de problemas estéticos, notadamente em relação à narrativa. No memorialista “Epilog”, comentando os primeiros textos que escreveu, Döblin fala sobre sua proximidade com esses artistas “expressionistas”, sobre seus encontros, e critica sutilmente o movimento (provavelmente aqueles artistas mais próximos a ele pelo círculo da revista *Der Sturm*) pelo que julgava ser uma limitação ao campo da forma artística. Para o autor, as discussões sobre composição almejavam um foco que extrapolasse a esfera especializada da arte e, por isso, o projeto estético do círculo de artistas em questão:

¹⁰⁶ “Quando um grupo de pintores de Dresden finalmente se viu forçado a escrever uma declaração de princípios, o resultado ficou muito distante dos detalhados e militantes manifestos com os quais o Dadaísmo, o Surrealismo e o Futurismo se apresentariam anos mais tarde. (...) Esse texto, curto e pouco incisivo para um manifesto, levanta, contudo, alguns temas fundamentais do Expressionismo: a luta pela liberdade, o conflito de gerações, a esperança em um futuro renovado e a espontaneidade da necessidade de expressão”. ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia, SP: Ateliê, 2007. p. 35.

¹⁰⁷ “Característica da produção de Döblin é a contínua fundamentação de sua obra literária por meio de reflexões estéticas e poéticas”/“Charakteristisch für Döblins Schaffen ist die stetige Fundamentierung seiner literarischen Werke durch ästhetische und poetologische Reflektionen.”: SANDER, Gabriele. *Alfred Döblin*, p. 270 (Tradução nossa).

¹⁰⁸ “Mas quando eu ergui a viseira e escrevi como quis no “Wang-lun”, estava acabado, - foi ali que eu comecei. Nenhuma palavra foi dita por Walden ou outro do círculo de ortodoxos sobre o romance. Mas continuamos amigos. Eles se transformaram (guiados por Stramm e Nebel) completamente em artistas da palavra; em artistas, sobretudo. Eu fui por outros caminhos. Eu os entendia bem, eles não me entendiam.” / “Als ich aber das Visier hob und vom Leder zog im “Wang-lun”, da war es aus, - dabei fing ich erst an. Kein Wort äußerte Walden oder ein anderer aus dem Kreis der Orthodoxen über den Roman. Wir blieben aber freundschaftlich verbunden. Sie entwickelten sich [geführt von Stramm und Nebel] ganz zu Wortkünstler, überhaupt zu Künstler. Ich ging andere Wege. Ich verstand die drüben gut, sie mich nicht.”. DÖBLIN, Alfred. *Epilog*, p. 641. Vale ressaltar, entretanto, que o romance – escrito entre 1912 e 1913, publicado em 1915, mas lançado apenas em 1916 devido à guerra – foi muito bem recebido e ainda é considerado um romance importante. Ver KOEPKE, Wulf. *The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels*. New York: Camden House, 2003. p. 84.

¹⁰⁹ Ver DÖBLIN, Alfred. *Reform des Romans. Aufsätze zur Literatur*, p. 32-49. Traduzido por Alceu João Gregory. In: GREGORY, A. J. *O romance “O tigre azul”...*, p. 318-335.

não me era suficiente. Eu dava as costas à tradicional “beleza” com ainda mais vigor do que os meus expressionistas, que por isso me tinham por um traidor. Eu certamente não considerava a literatura e a arte como algo tão sério. Era necessário, era essa minha opinião, colocar as palavras e a literatura a serviço de outros objetivos, de objetivos importantes.¹¹⁰

Ainda que esse seja um texto escrito posteriormente, em 1948, e revele em alguns momentos uma visão relativizada pelo tempo em relação ao seu próprio percurso, sua observação acerca dessa ligação com “seus expressionistas” denota tanto sua visão parcial em relação ao significado do movimento expressionista quanto a constatação objetiva de que um posicionamento distinto em relação à produção artística os afastava. E a indagação sobre esses “objetivos importantes” é o motivo que permeará boa parte de seus textos sobre estética, escritos desde suas primeiras publicações na revista *Der Sturm* até o lançamento de *Berlin Alexanderplatz*. A partir desse recorte temporal, uma visada de conjunto mostra como sua produção teórica possui um caráter coeso, porque centrada em torno de um debate estético que se delineia e reitera em seus textos mais importantes desta época entre 1910-1930, dos quais comentaremos quatro: “Carta aberta a F. T. Marinetti” (1913), “Programa berlinense” (1913), “Reforma do romance” (1919) e “A construção da obra épica” (1929). Nesse debate, as reflexões de Döblin incidiam sobre a importância da narrativa, discutindo como reelaborá-la em relação ao espírito de seu próprio tempo, reaproximando-a da vida, como ele julgava ser preciso, com a qual teria perdido seus vínculos de necessidade, pois:

empurramos as obras de arte, do âmbito da realidade para o reino da ilusão, ou digamos simplesmente, para o reino do engano. Consideramos a vida como coisa séria e reservamos para a arte uma leveza bastante medíocre e cômica.¹¹¹

O primeiro ensaio importante para compreender a trajetória teórica e estética de Döblin é fruto do envolvimento ativo do autor com o círculo do *Café des Westens*, do *Dalbellis Weinstube*, e da revista *Der Sturm*, por meio dos quais ele entrou em contato mais direto não apenas com os autores alemães que animavam a cena artística de então mas também com movimentos como o Futurismo. Originalmente lançado na *Figaro*, em 1909, o *Manifesto do Futurismo* foi publicado na *Der Sturm* em 1912, assim como o *Manifesto da pintura futurista* e na ocasião da exposição da pintura futurista organizada

¹¹⁰ “Genügte mir nicht. Ich drehte der überlieferten ‘Schönheit’ noch mehr den Rücken als meine Expressionisten, die mich deswegen für einen Abtrünnigen hielten. Ich hielt Literatur und Kunst überhaupt nicht für sehr ernst. Man hat sich, war meine Auffassung, der Worte und der Literatur zu bedienen für andere Zwecke, für die wichtigen Zwecke”. DÖBLIN, Alfred. Epilog, p. 642.

¹¹¹ DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica, p. 343/ “Wir haben die Kunstwerke aus der Realität in das Reich der Illusion, sagen wir einfach: in das Reich der Täuschung gestoßen. Wir nennen das ‘Leben’ ernst und haben für die Kunst eine sehr dürftige und komische Heiterkeit reserviertIbid”. DÖBLIN, Alfred. Der Bau des epischen Werks, p. 108.

por Walden, em 1912, Döblin pode conhecer pessoalmente F. T. Marinetti¹¹². A este primeiro contato com o Futurismo a reação de Döblin foi positiva, observando em seu ímpeto a força que impeliria a arte adiante – impulso que não deveria permanecer “confinado às artes pictóricas”¹¹³.

Após essa crítica favorável, é publicado na mesma revista, em outubro de 1912, o *Manifesto técnico da literatura futurista* acompanhado de um trecho de “La battaglia di Tripoli”, capítulo de *Mafarka il futurista*; e, em março de 1913, o *Suplemento ao manifesto técnico*¹¹⁴. Döblin então revisita sua primeira análise, criticando o *Manifesto técnico* em uma Carta aberta, a “Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti”¹¹⁵, escrita em março de 1913. No início da carta, Döblin relembra seu entusiasmo pelo primeiro manifesto e pela pintura futurista, bem como retoma alguns pontos de convergência entre suas perspectivas estéticas:

Para nós está claro, Marinetti, tanto para o senhor quanto para mim: não queremos nenhum embelezamento, nenhum ornamento, nenhum estilo, nada exterior, mas dureza, frio e fogo, maciez, o transcendental e o assombroso, sem papel de embrulho. A embalagem pertence aos clássicos.¹¹⁶

Sua crítica, no entanto, incidia sobre diversos pontos, entre os quais a presença no resultado da técnica futurista de uma associação superficial das chamadas “palavras em liberdade”, cuja necessidade não se resolvia na obra. Além disso, a “monomania de Marinetti”, que exigia da literatura a abolição do adjetivo, por exemplo, revelava para Döblin algo que se tornou o principal foco de sua crítica: a intenção dogmática do texto, que impunha uma série de regras à produção literária.

E se o senhor apenas esporadicamente, por algum motivo especial, quiser escrever assim, então ninguém o impedirá; nós nos alegramos com todo e qualquer estilo original e vigoroso; na ferrenha busca da realidade somos colegas; - mas por isso nenhum decreto categórico caia sobre nós, que sabemos e fazemos tudo tão bem, algumas coisas até melhor que o senhor.¹¹⁷

¹¹² DOLLENMAYER, DAVID. *The Berlin novels of Alfred Döblin*. Wadzek's Battle with the Steam Turbine, Berlin Alexanderplatz, Men without Mercy and November, 1918. Berkeley: University of California Press, 1988. p. 17.

¹¹³ RYAN, Judith. From Futurism to Döblinism. *The German Quarterly*, v. 54, n. 4, p. 415, Nov. 1981.

¹¹⁴ DOLLENMAYER, David. *The Berlin novels of Alfred Döblin*, p. 17.

¹¹⁵ [“Técnica futurista da palavra. Carta aberta a F. T. Marinetti”. Doravante, “Carta aberta”]. DÖBLIN, Alfred. Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti. *Aufsätze zur Literatur*, p. 9-15 (Todas as traduções referentes a este ensaio apresentadas nessa dissertação são nossas).

¹¹⁶ “Es ist uns klar, Marinetti, Ihnen wie mir: wir wollen keine Verschönerung, keinen Schmuck, keinen Stil, nichts Äußerliches, sondern Härte, Kälte und Feuer, Weichheit, Transzendentes und Erschütterndes, ohne Packpapier. Die Emballage gehört den Klassikern.” DÖBLIN, Alfred. Futuristische Worttechnik..., p. 15.

¹¹⁷ “Und wenn Sie nur gelegentlich, für besondere Zweck, so schreiben wollen, so hindert Sie niemand daran; wir freuen uns über jeden originellen und kraftvollen Stil; in dem heißen Wirklichkeitsdrang sind wir Kameraden; - aber darum keine kategorischen Erlasse an uns,

Em outras palavras, como experimentação literária, as inovações alardeadas no *Manifesto*, e que supostamente constituiriam a fatura de *Mafarka*, seriam bem recebidas; o problema residia no fato de Marinetti fazer de suas técnicas arbitrárias as regras da produção “moderna”. Nessas regras, considera Döblin, haveria um risco formalista e abstracionista, no qual recaía o Futurismo ao tornar a arte uma mera descrição minuciosa e autorreferente dos dados da realidade¹¹⁸:

Silenciosamente, sob essa música das palavras, o conteúdo “objetivo”, o conteúdo “material” pode tornar-se desprovido de objeto e de sentido, pode regredir, volatilizar-se. [...] E o senhor se intitula futurista? Isso é um esteticismo barato! Os objetos são singulares: uma barriga é uma barriga e não um bule: isso é o beabá do naturalista, do verdadeiro artista direto.¹¹⁹

Nesse texto já são anunciados alguns dos pontos fundamentais que direcionaram a trajetória futura do autor – como a relação ao Naturalismo –, muito embora o problema detectado ainda não chegasse aqui a alcançar uma proposta objetiva de soluções artísticas e questões como a aproximação ao Naturalismo só fossem ficar mais claras posteriormente. A “Carta aberta” termina anunciando “Cultive seu Futurismo, eu cultivo meu Döblinismo”¹²⁰, que, além de ser uma clara provocação, acaba por revelar o escopo teórico de Döblin, muito menos engajado em um projeto coletivo do que interessado em uma configuração teórica que lhe garantisse as divisas de um trabalho orientado para a reconfiguração da forma narrativa. O tom polêmico da crítica a Marinetti, todavia, convive neste momento com a indeterminação deste projeto ainda prematuro.

Dois meses após a “Carta aberta”, Döblin publica um de seus ensaios mais importantes e conhecidos, “An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm” [Aos romancistas e seus críticos. Programa berlinense]¹²¹. Como observa Michel Vanoosthuyse, este ensaio de 1913 era herdeiro de uma prática estética cultivada na já bastante ampla produção literária do autor. Contando com essa prévia obra ficcional, observa o crítico, o ensaio “conclut en réalité une pratique qui le précède et annonce la grande forme épique qui va suivre”¹²². Dito de outro modo, não se trata de um programa a ser aplicado, mas de um curto ensaio teórico que, sem deter-se apenas sobre o comentário acerca de suas obras anteriores, tenta sugerir, a partir de considerações programáticas, um possível desenvolvimento do gênero, anunciando um caminho a ser traçado. O caráter programá-

die alles so gut, manches noch besser wissen und können als Sie.” DÖBLIN, Alfred. *Futuristische Worttechnik*, p. 12.

¹¹⁸ DÖBLIN, Alfred. *Futuristische Worttechnik*, p. 15.

¹¹⁹ “Ruhig unter dieser Musik der Worte, der ‘sachliche’ Inhalt, der ‘dingliche’ Inhalt gegegenstandslos, sinnlos werden kann, zurücktreten, sich verflüchtigen kann (...) Und Sie wollen Futurist sein? Das ist übler Ästhetizismus! Die Dinge sind einzigartig: ein Bauch ist ein Bauch und keine Gißkanne: das ist das ABC des Naturalisten, des echten direkten Künstlers”. DÖBLIN, Alfred. *Futuristische Worttechnik...*, p. 11 - 13.

¹²⁰ “Pflegen Sie Ihren Futurismus, ich pflege meinen Döblinismus”. DÖBLIN, Alfred. *Futuristische Worttechnik...*, p. 9.

¹²¹ DÖBLIN, Alfred, *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. Aufsätze zur Literatur*, p. 15-19. Citado no corpo do texto doravante como “Programa berlinense” (Todas as traduções referentes a este ensaio apresentadas nessa dissertação são nossas).

¹²² VANOOSTHUYSE, Michel. Berlin. *Alfred Döblin*. Paris: Belin, 2005. p. 30.

tico deste texto, escrito à época em que Döblin concluía o romance *Die drei sprünge des Wang-lun*, representa o momento de ruptura entre Döblin e o círculo da *Der Sturm*¹²³.

É por uma consideração de ordem prática que se inicia o texto: os tempos estão mudados¹²⁴, pois se Homero cantava a experiência coletiva, na modernidade “o artista trabalha em seu quarto fechado”¹²⁵. Embora as epopeias homéricas sejam ainda objeto de apreço artístico, procurar recuperá-las como modelo para a produção presente implicaria ser “devorado pelas traças”¹²⁶. Contudo, na medida em que refugiar-se nos modelos clássicos não era possível, o problema seria encontrar uma nova forma que desse conta do mundo que “cresceu em profundidade e largura”¹²⁷. Essa questão abre a discussão para uma crítica importante que o autor tece em relação a uma corrente literária sua contemporânea, que ele identifica com uma “maneira psicológica” (*psychologische Manier*), ou “a psicologia de romance” (*Romanpsychologie*). Essa corrente, além de dispensar a pesquisa atual acerca de novos métodos narrativos, estaria apenas preocupada em representar minuciosamente as pequenas neuroses individuais e, sucumbindo aos pretensos detalhes psicológicos, deixaria ainda mais restrito o alcance do gênero, já bastante limitado pela contingência histórica. Seu problema seria recair em um solipsismo ideológico, tornando-se mero entretenimento, afinal, o trabalho do escritor já é solitário e individual, se a obra fala apenas de “vivências” individuais e sem ressonância coletiva, não há possibilidade real de diálogo. O problema resultaria do fato de que, com tais representações “banais”, não se chegaria a uma “raiz”¹²⁸.

O tema da “raiz”, que Döblin nomeia de forma clara, não deixava de ser um tópico comum na época. Theodor Adorno, que se debruçou sobre as questões estéticas e históricas relacionadas ao Expressionismo, observou no ímpeto da busca pelo “novo” (homem, poesia, música...) típico desse período artístico um problema que diz respeito à perda dos “compromissos de estilo”, que antes mediavam a produção estética¹²⁹. Não pretendo aprofundar-me na reflexão de Adorno, mas apenas destacar o fato de que o tema da raiz, ou do enraizamento, fazia parte de um espaço compartilhado de reflexão da época¹³⁰, já que o texto de Döblin é contemporâneo ao desenvolvimento do Expressionismo – para Adorno, o “primeiro momento da autoconsciência artística da impossibilidade de

¹²³ “O ‘Programa berlinense’, elaborado durante a fase final de *Wang-lun*, representa o contraponto teórico, ou seja, o fundamento de sua obra épica, que lhe permitiu destacar-se como um grande e singular romancista de vanguarda e emancipar-se definitivamente do ‘círculo de ortodoxos’ de Walden.” / “Das in der Endphase des *Wang-lun* entstandene *Berliner Programm* bildet das theoretische Pendant bzw. Fundament zu seinem epischen Werk, mit dem er sich als höchst individueller avantgardischer Romancier profilierte und endgültig von Waldens ‘Kreis der orthodoxen’ emanzipierte”. SANDER, Gabriele. *Alfred Döblin*, p. 277 (Tradução nossa).

¹²⁴ “Gewisses ist unverrückbar in der Zeit; Homer läßt sich noch genießen: Kunst konserviert; aber die Arbeitsmethode ändert sich”. DÖBLIN, Alfred. *Berliner Programm*, p. 15.

¹²⁵ “Der Künstler arbeitet in seiner verschlossenen Zelle”. DÖBLIN, Alfred. *Berliner Programm*, p. 15.

¹²⁶ “Von den Motten gefressen zu werden”. DÖBLIN, Alfred. *Berliner Programm*, p. 15.

¹²⁷ “In die Tiefe und Breite gewachsen.” DÖBLIN, Alfred. *Berliner Programm*, p. 15.

¹²⁸ “Die Analysen, Differenzierungsversuche haben mit dem Ablauf einer wirklichen Psyche nichts zu tun; man kommt damit an keine Wurzel.”. DÖBLIN, Alfred. *Berliner Programm*, p. 16.

¹²⁹ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 33.

¹³⁰ Em seu ensaio, publicado em 1903, Georg Simmel comenta as reações do “típico” habitante da metrópole, e destaca a necessidade que esse encontra em se proteger do “desenraizamento” [Entwurzelung] que caracterizaria o “meio exterior” no qual está imerso. Ver SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*, p. 578.

estilo”¹³¹. Colocada nesses termos, a questão da ausência dessa “raiz” significa um momento de liberdade artística. As convenções estilísticas que eram impostas à criação de uma obra, em períodos anteriores da história da arte, deixavam, a partir do Expressionismo, de serem vistas como uma necessidade intrínseca da boa criação e começaram a ser compreendidas como “convenções” e, portanto, como arbitrárias (já que estas se sucederiam e substituiriam). A liberdade em relação aos estilos decorreria justamente da tomada de consciência de sua arbitrariedade. Ocorre que essa liberdade conferida ao artista não implicava a simples equivalência entre esses estilos à disposição da obra e, portanto, uma neutralidade na escolha do artista. Muito pelo contrário, a opção pela utilização de uma forma em detrimento de outra demandaria um esforço altamente custoso, porque a composição da obra não estaria condicionada por uma convenção, uma imposição, mas dependeria de sua própria coerência interna. Antes, as convenções do estilo predeterminavam as escolhas de composição. Por isso, na medida em que a convenção as exigia ou renegaria de acordo com determinada época, as formas carregam um lastro do solo histórico no qual surgiram – ainda evocado por elas, mesmo quando deixam de ser determinadas pelas convenções. O “enraizamento”, do qual tantos artistas lamentavam a perda, estava, para Adorno, associado à “obrigatoriedade” dos compromissos de estilo¹³². Não havia mais um chão seguro, em que a imposição do estilo fazia dele algo natural.

Quando Döblin fala da “raiz” inalcançada, que designa em seu texto o âmago dos problemas que ele considerava importantes para a arte, seu diagnóstico também parece denotar esta relativa arbitrariedade da forma narrativa (veremos como ele é rigoroso em relação à composição narrativa), que se traduziria no conteúdo “falso” desses romances adeptos da “maneira psicológica”. Os romancistas, em vez de procurarem novas formas estéticas capazes de expor essa experiência dispersa, acabariam envolvidos com a tentativa de agregar os eventos sob a pretensa unidade subjetiva, o que terminaria com a mera apresentação de manias e neuroses, sem alcance para além do dado individual, configurando uma “pura fantasmagoria”¹³³. Em outras palavras, a representação literária dessa ordem das causas e efeitos e a configuração ficcional de uma individualidade plenamente descritível seriam simulacros da subjetividade real, avessa à lógica da causalidade e ainda pouco compreensível à ciência¹³⁴.

¹³¹ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 34.

¹³² ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 34.

¹³³ DÖBLIN, Alfred. *Berliner Programm*, p. 16.

¹³⁴ Dando um salto temporal, há uma passagem, retirada de um texto de 1924, em que Döblin discute o problema do “psicologismo”. Döblin, convidado por Rudolf Leonhard a contribuir com um texto “para o volume inaugural de uma série de reportagens”, que teria o título *Outsiders of Society*, baseou-se em um caso de homicídio de 1923 e que se tornou bastante popular para publicar um texto similar a uma novela, “Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord” [As duas amigas/namoradas e seu veneno]. Após elaborar um longo texto ancorado em documentos, dados policiais, relatórios psiquiátricos usados no julgamento e cartas repletas de sentimentos e sentimentalismos, Döblin se ressentiu do resultado, avaliando que nem todo o material coletado foi capaz de conferir aos atos e aos atores os nexos causais que deveriam explicar um homicídio tão escandaloso. Ao contrário, os fatos atrapalharam o leitor, embaralhando a realidade dos eventos, cujos objetivos e pretextos, na medida em que importavam falsas determinações psicológicas, uma vez que os volteios da vida psíquica seriam desconhecidos. A realidade, argumenta Döblin: “é um tapete, constituído por muitas unidades, tecido, seda, pedaços de metal com resquícios de terra (...) Em alguns pontos as partes estão soltas umas das outras. Algumas rachaduras estão ligadas por cola ou vidro. Contudo não há lacunas e tudo tem o selo da verdade. Está projetado nas nossas formas de pensar e sentir. Originou-se assim; também os atores crêem nisso. Mas ao mesmo tempo

É em oposição a tal desenvolvimento da forma narrativa que Döblin propôs, ainda no “Programa berlinense” e com bastante brevidade, o projeto de uma “épica moderna”¹³⁵ (*modernes Epos*). Era sua tentativa de conceber uma nova forma, cuja base “científica”, digamos assim, deveria ser assentada não sobre as “presunções diletantes” da psicologia (*dilettantisches Vermuten*), mas sobre a “única ciência que se ocupa da totalidade do ser humano”¹³⁶, a saber, a psiquiatria. Para tal formulação foi determinante sua formação em medicina nos primeiros anos de 1900. Seus estudos, centrados em Neurologia e Psiquiatria, forneceram-lhe as bases teóricas para a criação de um método descritivo-sintomatológico que impregnaria sua escrita¹³⁷. Neste texto de 1913, o “Programa berlinense”, Döblin insiste que, isento de comentários ou interferências, o papel do narrador não comportaria a reflexão doadora de unidade e sentido nem a análise baseada em conceitos abstratos¹³⁸, mas se limitaria à exposição dos fatos, da “realidade sem alma”¹³⁹ dos acontecimentos, dos gestos, sem lhes inferir um encadeamento causal. Isto é, “contre les interprétations psychologiques, une phénoménologie”¹⁴⁰, uma observação neutra dos fenômenos.

Para romper com a “hegemonia do autor”¹⁴¹, já que este deveria agir apenas como um “construtor”, e para fortalecer o efeito de uma estrutura “construída”, ou seja, originada de materiais provenientes da realidade (e não da subjetividade do autor), seria preciso elaborar o texto com precisão e concisão. Embora no “Programa berlinense”, essa forma objetiva não tenha sido nomeada, em outro texto Döblin insiste que tal objetividade narrativa seria alcançada pela utilização do relato: “mais relato, mais crítica, - menos estilo, menos decoração”¹⁴². Nesse caso, o relato equivale à descrição neutra e “científica” exigida no “Programa berlinense”. Da realização destes pressupostos teóricos

não se originou assim. De continuidade anímica, causalidade, da massa da alma e das suas densidades, nada sabemos”. / “Ist ein Teppich, der aus vielen einzelnen besteht, aus Tuch, Seide, auch Metallstücke, Lehm Massen dabei. (...)An manchen Stellen liegen die Teile lose nebeneinander. Manche Bruchstücke sind mit Leim oder Glas verbunden. Dennoch ist alles lückenlos und trägt den Stempel der Wahrheit. Es ist in unsere Denk- und Fühlformen geworfen. Es hat so sich ereignet; auch die Akteure glauben es. Aber es hat sich auch nicht so ereignet. Von seelischer Kontinuität, Kausalität, von der Seelenmasse und ihren Ballungen, wissen wir nichts.” DÖBLIN, Alfred. Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord. *Lesebuch*, p. 253. Ver também: FORE, Devin. “Döblin’s Epic: Sense, Document, and the Verbal World Picture”. In: *New German Critique*, No. 99, Modernism after Postmodernity. p. 171, Outono 2006 (A partir do texto de Döblin, em 1978 Axel Corti filmou “Die beiden Freundinnen - Ein Plädoyer”).

¹³⁵ DÖBLIN, Alfred. Berliner Programm, p. 19.

¹³⁶ DÖBLIN, Alfred. Berliner Programm, p. 16.

¹³⁷ Uma interessante e detida análise das influências sofridas por Alfred Döblin pode ser encontrada no livro de Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne*. (KIESEL, Helmuth. *Geschichte der literarischen Moderne. Sprach – Ästhetik – Dichtung* Im zwanzigsten Jahrhundert C. H. Beck, München, 2004).

¹³⁸ “Evitar a abstração artística [...] O autor deve trocar a ‘ira’ e o ‘amor’ pelo concreto”. / “Die unkünstlerische Abstraktion vermieden. [...] muß der Romanautor von ‘Zorn’ und ‘Liebe’ auf das Konkrete zurückzudringen.”. DÖBLIN, Alfred. Berliner Programm, p. 17.

¹³⁹ “Die Gegenstand des Romans ist die entseelte Realität”. DÖBLIN, Alfred. Berliner Programm, p. 17.

¹⁴⁰ VANOOSTHUYSE, Michel. Pathologies. *Alfred Döblin*, p. 29.

¹⁴¹ “Die Hegemonie des Autors ist zu brechen”. DÖBLIN, Alfred. Berliner Programm, p. 18.

¹⁴² “Mehr Bericht, mehr Kritik, - weniger ‘Stil’, weniger Dekoration”. DÖBLIN, Alfred. Brief an Herwarth Walden [November 1909]. *Briefe*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1970, p. 50 (Tradução nossa).

resultaria o *Kinostil*, algo como um “estilo cinematográfico”¹⁴³. Seu efeito seria o de um registro objetivo dos acontecimentos, criando a ilusão de autonomia em relação ao narrador, como se os objetos e acontecimentos não fossem descritos, mas apresentados¹⁴⁴. Conforme apontou Roland Links, ao escrever sobre as primeiras elaborações literárias do autor:

A distância estética que Döblin almejava desde 1905 é alcançada com *Der Schwarze Vorhang* através de uma abdicação radical da representação de encaadeamento causal e por uma restrição também radical do papel do narrador, que apenas expõe os fatos numa justaposição. À escolha e apresentação dos acontecimentos restringe-se a tarefa do autor. O leitor é chamado a organizá-los, enquanto apreende de tudo a possível conclusão. Este tipo de elaboração já pressupõe uma tendência ao grotesco, que é sem dúvida intencionalmente produzido, normalmente com traços satíricos.¹⁴⁵

O conceito de *Kinostil* é um dos elementos mais importantes criados nesse primeiro momento teórico de Döblin. Como observa Dollenmayer¹⁴⁶, alguns críticos¹⁴⁷ associaram-no à vertigem de velocidade semelhante àquela promovida pela movimentação acelerada da câmera no cinema. Entretanto, o desenvolvimento do conceito de *Kinostil* é concomitante à ideia de *steinerne Stil* (“estilo pétreo”), também elaborada no ensaio de 1913. A relação entre esses dois conceitos pode nos dar pistas mais significativas de sua relação com a representação da metrópole em *Berlin Alexanderplatz*, que começaria a ser escrito quatorze anos mais tarde. Em oposição ao papel do “narrador comentador”, que Döblin criticava como indício da falência do romance na modernidade, ele estabelece o *steinerne Stil* como uma importante norma para a elaboração da instância narrativa, por meio da qual deveria ser rompida a “hegemonia do autor”, que a tudo conferiria sentido e vínculos, deixando que ações e fatos falassem por si próprios: “eu não sou eu, mas a rua, os postes de luz, este e aquele acontecimento, mais nada”¹⁴⁸. O *Kinostil*, por sua vez, seria justamente uma das peculiaridades do estilo pétreo, em relação à elaboração do movimento de foco da narrativa: como uma câmera que se movimenta pelo espaço,

¹⁴³ Em alemão, o termo *Kino* significa cinema, mas é interessante lembrar que sua origem remete à palavra grega “movimento”, que se relaciona a esse estilo dinâmico que Döblin propunha. Portanto, além de cinematográfico, é também um “estilo cinemático”.

¹⁴⁴ “Nicht erscheinen wie gesprochen, sondern wie vorhanden”. DÖBLIN, Alfred. *Berliner Programm*, p. 17.

¹⁴⁵ “Die seit 1905 erstrebte künstlerische Distanz gelingt Döblin nach dem “Schwarzen Vorhang” durch radikalen Verzicht (abdicação) auf die Darstellung von Zusammenhängen und durch ebenso radikale Zurückhaltung des Erzählenden, der lediglich aneinandergereihte Tatsachen mitzuteilen hat. In der Auswahl und Präsentation von Geschehnissen liegt die Leistung des Autors. Der Leser ist aufgerufen, sie zu ergänzen, indem er die tendierte Aussage förmlich herausliest. Schon diese Art zur Präsentation bedingt die Tendenz zur Groteske, doch ist auch sie, oft mit satirischer Zuspitzung, unverkennbar beabsichtigt.” LINKS, Roland. *Alfred Döblin*, p. 22.

¹⁴⁶ DOLLENMAYER, David B. *The Berlin novels of Alfred Döblin*, p. 73 - 74.

¹⁴⁷ Como Fritz Martini, em *Das Wagnis der Sprache: Interpretationen deutscher Prosa von Nietzsche bis Benn*. Apud: DOLLENMAYER, David B. *The Berlin novels of Alfred Döblin*, p. 73 - 74.

¹⁴⁸ “Ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts”. DÖBLIN, Alfred, *Berliner Programm*, p. 18.

detendo-se ora sobre um ponto, ora correndo pela praça, para em seguida dar espaço ao desenvolvimento de um objeto particular, seja um bonde ou um pedestre. A narrativa provocaria, a partir deste movimento neutro, o efeito de objetividade, como uma forma de construir esse estilo “pétreo”, fazendo com que a narrativa “endureça” (como pedra, poderíamos dizer) no momento de sua enunciação.

O “Programa berlinense” se encerra com uma referência ao Naturalismo – relação que o autor já havia tecido deliberadamente na “Carta aberta a Marinetti”¹⁴⁹. No fim do ensaio de 1913, o autor retoma essa vinculação programática a um projeto de arte que excederia a escola artística: “O Naturalismo não é um ‘ismo’ histórico, mas uma torrente (*Sturzbad*), que sempre irrompe novamente sobre a arte, e que sempre deve irromper”¹⁵⁰. Émile Zola, o grande nome do movimento naturalista, possui alguns textos que revelam elementos de clara convergência com o programa de Döblin¹⁵¹, mas que explicitam, por outro lado, também o que os afasta. Para essa comparação, vale retomar alguns pontos já expostos do “Programa berlinense”: para Döblin, o escritor deveria evitar qualquer marca autoral, buscando a representação da realidade sem ceder à presença apaziguadora da figura de um narrador capaz de estabelecer os nexos causais entre os fenômenos que seriam então descritos com o máximo de neutralidade, por meio de uma observação científica. Quando o narrador perde seu papel de comentador, ele passaria a ser visto, segundo Döblin, como um “construtor” (“não se narra, constrói-se”) e, já que não depende dele a organização de um sentido para a história, então esta passa a ser delegada ao leitor (“ele [o leitor] deve julgar, não o autor”¹⁵²).

No ensaio que Zola dedica a Flaubert, elogiado por ele como um dos grandes escritores que conseguiram fazer avançar a forma do romance, há uma série de construções argumentativas bastante similares àsquelas de Döblin, ora resumidas. Por exemplo, analisando a diferença entre Balzac e Flaubert (para apropriar o último ao rol de mestres do Naturalismo), Zola destaca algumas características da escola de romances naturalistas em passagens que, pela proximidade ao conteúdo do texto de Döblin, merecem ser citadas:

A primeira característica do romance naturalista [...] é a reprodução exata da vida, a ausência de todo elemento romanesco. A composição da obra consiste apenas na escolha das cenas e numa certa ordem harmônica de desenvolvimentos. [...] O autor as selecionou e equilibrou cuidadosamente,

¹⁴⁹ “Naturalismo, naturalismo; ainda não somos suficientemente naturalistas”/ “Naturalismus, Naturalismus; wir sind noch lange nicht genug Naturalisten”. DÖBLIN, Alfred. *Futuristische Worttechnik...*, p. 9.

¹⁵⁰ “O Naturalismo não é um “ismo” histórico, mas uma torrente que sempre novamente irrompe e deve irromper sobre a arte”. / “Der Naturalismus ist kein historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immer wieder über die Kunst hereinbricht und hereinbrechen muß”. DÖBLIN, Alfred. *Berliner Programm*, p. 18.

¹⁵¹ Em textos posteriores ao ano de 1929, quem Döblin cita nominalmente ao falar do Naturalismo é o escritor alemão Arno Holz (1863-1829). Ver DÖBLIN, Alfred. *Grabrede auf Arno Holz, vom alten zum neuen Naturalismus. Akademie-Rede über Arno Holz; e Einführung in eine Arno Holz-Auswahl..Aufsätze zur Literatur*, p. 133-163.

¹⁵² “Man erzählt nich, sondern baut” e “er [der Leser] mag urteilen, nicht der Autor”. DÖBLIN, Alfred. *Berliner Programm*. p. 17.

de modo a fazer de sua obra um monumento da arte e da ciência. [...] Falta inclusive qualquer intriga.¹⁵³

E, mais adiante:

O romancista naturalista procura desaparecer completamente por trás da ação que narra. [...] Não o ouvimos rir nem chorar com suas personagens, assim como ele não se permite julgar seus atos. É inclusive esse desinteresse aparente o traço mais distintivo. Procuraríamos em vão uma conclusão, uma moralidade, uma lição qualquer extraída dos fatos. Não há exposições, esclarecimentos, unicamente fatos, louváveis ou condenáveis. O autor não é um moralista, mas um anatomista que se contenta em dizer o que encontra no cadáver humano. Os leitores concluirão, se quiserem [...]. Quanto ao romancista, esse se mantém afastado, sobretudo por razões de arte, para deixar à obra sua unidade impessoal, seu caráter de termo escrito para sempre sobre o mármore.¹⁵⁴

As passagens são longas, mas creio serem bastante explícitas quanto à filiação dessas fórmulas e prescrições descritas no texto de Döblin. Em outro ensaio de Zola, “O senso do real”, há uma constante exigência em relação à utilização de documentos, da precedência, dada pela contingência história, do fato em relação à imaginação¹⁵⁵, da entrega ao material da realidade. Sem dúvida, na frase de Döblin, “eu não sou eu, mas a rua, os postes de luz, este ou aquele acontecimento, mais nada”, podemos ouvir ecoar a voz de Zola que diz:

[o autor] entusiasma-se ao confundir sua própria personalidade com a personalidade dos seres e mesmo das coisas que quer retratar. Acaba por se tornar um com a obra.¹⁵⁶

A mesma rejeição à psicologia da personagem que perpassa esses primeiros textos teóricos de Döblin também comparece na teoria de Zola:

¹⁵³ ZOLA, Émile. Gustave Flaubert. *Do Romance*. São Paulo: Editora Imaginário: Edusp; 1995. p. 96.

¹⁵⁴ ZOLA, Émile. Gustave Flaubert, p. 98.

¹⁵⁵ “O mais belo elogio que se podia fazer a um romancista, outrora, era dizer: ‘ele tem imaginação’. Hoje, esse elogio é visto quase como uma crítica. É que as condições do romance mudaram.” e “Assim como se dizia outrora de um romancista: ‘ele tem imaginação’, peço, portanto, que se diga hoje: ‘Ele tem o senso do real’”. ZOLA, Émile. *Do senso do real*. *Do Romance*, p. 23 – 28.

¹⁵⁶ ZOLA, Émile. *Do senso do real*, p. 32.

A personagem já não é uma abstração psicológica, eis o que todo mundo pode ver. A personagem se tornou um produto do ar e do solo, como planta; é a concepção científica.¹⁵⁷

Quando Döblin ressalta que o conceito de “naturalismo” deve ser compreendido para além do “ismo histórico”, ou seja, do modelo das obras produzidas no século XIX, embora recupere formulações relacionadas à adesão à realidade, o autor sugere que o projeto naturalista ainda está por ser realizado. Por isso, quando Döblin afirma “ainda não somos suficientemente naturalistas”¹⁵⁸, ele pretende marcar uma diferença entre as realizações do “Naturalismo histórico” e seu próprio projeto – diferença que, a partir do cotejamento dos textos dos dois autores, parece residir em uma disparidade de procedimento. Em sua teoria, Zola insiste na simplicidade do estilo, na correção da linguagem, na lógica da encadeação¹⁵⁹ (“ordem harmônica de desenvolvimentos”). Talvez não fosse mais possível para Döblin confiar à simplicidade da linguagem a complexidade dos fenômenos. Em outros termos, essa linguagem lógica, límpida, distorceria os fatos ao conceder-lhes, pela formalização narrativa, um encadeamento lógico que eles não possuem. Por isso, em relação à forma, Döblin é mais programático ao insistir na linguagem dinâmica, que acompanha as ações desconexas em sua própria temporalidade, capaz de alternar entre o foco interno e externo; uma linguagem rígida e embrutecida, como os fenômenos e as figuras que ela mimetiza dentro da narrativa. Assim, foi preciso recorrer ao *steinerne Stil* e ao *Kinostil* como a subjugação da linguagem a um tipo de lógica que desse conta da complexidade dos fenômenos. Döblin acreditava que essas imposições formais levariam à reestruturação do romance: “o romance deve renascer como obra de arte e epopeia moderna”¹⁶⁰. Tal relação entre o romance e o gênero épico, estabelecida por Döblin já em 1913, não era novidade. De fato, essa associação remete a uma tradição de crítica estética e recuperá-la brevemente pode ajudar a compreender quais são as questões que estão relacionadas ao seu projeto estético de reabilitar o romance como “obra épica”.

Talvez o primeiro a unir esses dois fios da literatura tenha sido Henry Fielding, no prefácio de *The adventures of Joseph Andrews*¹⁶¹ (1742). Ali, o autor, que considerava sua obra uma “estória romanesca”, mas do tipo cômico, argumenta:

Como essa poesia [épica] pode ser trágica ou cômica, não hesitarei em dizer que pode ser igualmente em verso ou em prosa; pois embora lhe falte um pormenor, que o crítico especifica nas partes constitutivas de um poema épico – a saber, a métrica –, quando qualquer tipo de escrito contém todas

¹⁵⁷ ZOLA, Émile. Do senso do real, p. 44.

¹⁵⁸ Ver nota 149.

¹⁵⁹ “Eu desejava uma composição simples, uma língua clara, algo como uma casa de vidro que permite ver as idéias no interior; sonhava inclusive com o desprezo da retórica, com os documentos humanos mostrados em sua nudez severa” e “cortar todos os penachos românticos, escrever uma linguagem sóbria, sólida, correta”. ZOLA, Émile. Stendhal. *Do Romance*, p. 89 – 91.

¹⁶⁰ “Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos”. DÖBLIN, Alfred. Berliner Programm, p. 19.

¹⁶¹ Ver VASCONCELOS, Sandra G. *A formação do romance inglês*, p. 79.

as suas outras partes [...] e é deficiente apenas na métrica, parece, creio eu, razoável remetê-lo à épica. [...] Ora, uma estória romanescas cômica é um poema épico cômico em prosa.¹⁶²

Acentuando o caráter cômico de seu texto, Fielding pretende dissociá-lo “daquelas obras volumosas, geralmente chamadas de estórias romanescas” e que, considera o autor, se restringem às esferas mais elevadas da estrutura social. No entanto, sua obra cômica, essa “nova espécie de escrita, (...) até agora inédita em nossa língua”, permitiria ao autor sondar as camadas inferiores da sociedade¹⁶³. Já comentei anteriormente que os prefácios desses primeiros romances ingleses tinham a função de alçar o romance de obra menor, tida como mero entretenimento, a gênero sério¹⁶⁴, ao assegurar retoricamente a “veracidade” da narrativa apresentada, garantindo seu estatuto edificante. É preciso, entretanto, observar sua especificidade em relação, por exemplo, ao já comentado prefácio de *Moll Flanders* ou mesmo de *Robinson Crusoe*¹⁶⁵. O prefácio de Fielding anuncia sua obra como ficção¹⁶⁶. Muito embora Fielding diga que “raramente uma personagem ou ação produzidas [em *Joseph Andrews*] tenham deixado de ser tiradas de minhas próprias observações ou experiências”, a economia da obra é resultado de um trabalho literário, do qual depende “o mais extremo cuidado para ocultar as pessoas por meio de circunstâncias, graus e cores tão diferentes que será impossível adivinhar quem são elas”¹⁶⁷. Sua “nova espécie de escrita” termina caracterizada como elaboração criativa, e não como trabalho editorial, ao passo que é associada a um gênero literário já desenvolvido, isto é, aquele da épica.

Alguns anos mais tarde, um estudo teórico sobre o romance é publicado na Alemanha por Friedrich von Blanckenburg. Embora não fosse sua intenção elaborar uma “teoria do romance”¹⁶⁸, *Versuch über den Roman* (1774) é um estudo sistemático, considerado por muitos a primeira teoria do romance alemão¹⁶⁹. O texto de Blanckenburg

¹⁶² FIELDING, Henry. Prefácio a “The adventures of Joseph Andrews”. In: VASCONCELOS, Sandra G. *A formação do romance inglês*, p. 309.

¹⁶³ FIELDING, Henry. Prefácio a *The adventures of Joseph Andrews*, p. 309 – 315.

¹⁶⁴ Ainda em 1917, Döblin comenta: “É difícil ao romance afirmar-se como expressão artística” DÖBLIN, Alfred. Observações sobre o romance. In: GREGORY, A. J. *O romance “O tigre azul...”*, p. 317/ “Der Roman kann sich schwer als Kunstäußerung behaupten”. DÖBLIN, Alfred. Bemerkungen zum Roman. *Aufsätze zur Literatur*, p. 22.

¹⁶⁵ Como em *Moll Flanders*, Defoe veste a máscara de um editor para assegurar o caráter verídico da ‘biografia’ de *Robinson Crusoe*. “If ever the story of any man’s adventures in the world were worth making public, and were acceptable when published, the editor of this account thinks this will be so”. DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Hertfordshire: Wordsworth, 2000. p. XX.

¹⁶⁶ Como fazia Eliza Haywood, por exemplo, em sua dedicatória a *Lasselia, or the self-abandoned* (1724, 2ª Edição): “Meu propósito ao escrever esse pequeno ROMANCE (bem como os que publiquei anteriormente) sendo apenas lembrar à parte não pensante do mundo quão perigoso é ceder à paixão”. In: VASCONCELOS, Sandra G. *A formação do romance inglês*, p. 262.

¹⁶⁷ FIELDING, Henry. Prefácio a *The adventures of Joseph Andrews*, p. 315.

¹⁶⁸ Não tenho vontade – e nem sou capaz de escrever uma teoria completa sobre um gênero de escrita”. / “Ich bin nicht Willens, – und auch nicht fähig, eine vollständige Theorie für eine Gattung von Schriften zu schreiben”. BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman*, Stuttgart : J. B. Metzler, 1965. p. 4 (Tradução nossa).

¹⁶⁹ MOLLENHAUER, Peter. Review: Friedrich von Blanckenburg. *Versuch über den Roman*. *Monatshefte*, v. 58, n. 2, University of Wisconsin Press. p. 170 – 171, Summer 1966.

tem início com uma discussão acerca dos motivos que o levaram a escrever seu texto e o porquê de um gênero como o romance não ter ainda recebido à época maior atenção em estudos críticos. Segundo lhe parece, a razão reside justamente no fato de se tratar de um gênero escrito para a diversão do povo¹⁷⁰. A partir dessa situação histórica, pode-se compreender a importância de um texto como o *Versuch über den Roman*. Como observa Robert Dye:

When one considers the general critical climate before and for a long time after the publication of Blanckenburg's *Versuch*, there can be little doubt that this is one of the more original ideas in the book. Moreover, it is one thing merely to grant the novel equal or superior status to other forms and quite another to take it so seriously as to deliver an extensive program for attaining excellence in the form.¹⁷¹

A intenção explicitada no prólogo, algo como a formação de um guia para a elaboração do bom romance, ou seja, do romance que conjugue “prazer” e “ensinamento”¹⁷², não merece, para o desenvolvimento desta dissertação, maior aprofundamento. Sem dúvida, para além da intenção destacada no prólogo, que de forma alguma resume a fatura desse “ensaio”, o texto pioneiro de Blanckenburg discorre sobre uma série de questões significativas, como as distinções entre drama e romance. Contudo, o que aqui vale destacar é o maior relevo dado àquela aproximação estabelecida por Fielding (ao lado de Wieland, o escritor inglês era tido pelo crítico alemão como um “padrão de excelência”¹⁷³), isto é, a do romance em relação à épica. Estabelecendo uma relação entre a forma e a história, Blanckenburg avalia o bom romance como o correlato ao que a epopeia significava para os gregos:

Eu vejo o romance, o **bom romance**, como aquilo que a epopeia era para os gregos, nos primeiros tempos da Grécia; ao menos creio que o **bom romance** possa se tornar isso para nós.[...] Os romances não surgiram apenas do gênio dos autores; os **hábitos** da época lhe deram vida.¹⁷⁴

¹⁷⁰ “Aber vielleicht hat man es nicht der Mühe werth gehalten, über eine Gattung von Schriften viel nachzudenken, die nur für die Unterhaltung der **Menge** geschrieben ist? – Dies scheint wirklich der Fall zu seyn”. BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman*, p. IV.

¹⁷¹ DYE, Robert Ellis. Friedrich von Blanckenburg's Theory of the Novel. In: *Monatshefte*, v. 60, n. 2. p. 122. Summer, 1968.

¹⁷² “Sie [diese Bemerkungen] sollen, wenns möglich ist, den Roman zur Wahrheit und Natur zurücke führen. Ich gesteh'es sehr aufrichtig, daß ich glaube, ein Roman könne zu einem sehr angenehmen, und sehr lehrreichen Zeitvertreibe gemacht werden; und nicht etwan für müßiges Frauenzimmer, sondern auch für den denkenden Kopf”. BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman*, p.VI, VII.

¹⁷³ DYE, Robert Ellis. Friedrich von Blanckenburg's Theory of the Novel, p. 115. Em Blanckenburg lemos: “Noch ehe ich daran dachte, diesen Versuch zu schreiben, las'ich die Wielandischen und Fieldingschen Romane, den Agathon und den Tom Jones, zu meinem Unterricht und zu meinem Vergnügen, sah bey jedem Schritt, der darinn geschieht, zurück auf die menschliche Natur”. BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman*, p. VII.

¹⁷⁴ “Ich sehe den Roman, den **guten Roman** für das an, was, in den ersten Zeiten Griechenlands, die Epopee für die Griechen war; wenigstens glaub' ichs, daß der **gute Roman** für uns

É provavelmente a partir dessas reflexões que Hegel, em *Seminários sobre estética*, aponta a filiação entre as duas formas (o romance como epopeia da era burguesa). Bastante influenciado pelo percurso das reflexões hegelianas, Georg Lukács escreve *A teoria do romance* entre os anos de 1914 e 1915, ou seja, no mesmo período em que Döblin começava a desenvolver as articulações entre romance e épica. Além da concomitância entre os dois textos, há uma explícita convergência de conteúdo em muitos pontos da teoria de Döblin e de Lukács. Isso mostra como havia um tipo de articulação em torno dessa questão era disseminado nessa época. Partindo da configuração de sociedade e mundo que possibilitaram a conformação da epopeia, o autor pontua o desenvolvimento histórico para discutir a transfiguração da grande épica e o que, em termos abstratos, teria ocorrido historicamente, determinando a forma problemática do romance.

Para o Lukács de *A teoria do romance*, o mundo grego poderia ser simbolizado por uma estrutura circular, ou seja, em que todos os contornos são definidos e as partes estão relacionadas. Essa estrutura representaria uma ordem social marcada pela coincidência imediata entre esfera privada e esfera pública, interioridade e exterioridade e, dessa forma, seria caracterizada por uma coerência espontânea entre suas partes, que encontrava sua representação literária na unidade da epopeia. As transformações objetivas (econômicas e sociais) na sociedade ocidental teriam desfeito esse círculo fechado, impossibilitando a configuração da epopeia. Para o teórico que seguia a tradição hegeliana, a épica, portanto, teria encontrado uma nova feição na forma do romance.

Essa aproximação é indicada por Lukács porque, em comum, romance e epopeia guardariam o impulso que lhes conferiria uma tendência a abarcar a “totalidade extensiva da vida”¹⁷⁵, que é própria do espírito épico¹⁷⁶. Já da diferença entre as duas “objetivações” – epopeia e romance – estaria encarregada a dialética da história, que implica transformações na arte e no sujeito e em um conceito diverso de sociedade e realidade. Para o grego da epopeia, acredita Lukács, o mundo está configurado e basta dar-lhe os contornos da forma literária; o criar é apenas “copiar essencialidades visíveis e eternas”¹⁷⁷. Já a modernidade vive o confronto com o paradoxo: a realização do romance depende da formatação da realidade e é preciso descobrir a possibilidade de oferecer ao mundo desfigurado, que prescinde da evidência de essência, uma configuração capaz de abarcar o real.

Um ponto importante para nossa análise é abordado por Lukács; trata-se da discussão sobre um dos obstáculos à criação do romance. Para ele, a coesão, que mantém unidos os elementos heterogêneos sobre os quais edifica-se a forma do romance, é dada pela “ética da subjetividade do sujeito criador”. O autor, entretanto, precisa ser capaz de superar o estágio da subjetividade para que possa se realizar “a objetividade normativa do criador épico”¹⁷⁸. Para essa tarefa concorre a escolha do conteúdo e o arbítrio do tato irônico (dissolução da subjetividade como autocorreção); e a tarefa, quando bem realizada, resulta na obra equilibrada.

das werden könne. [...]Die Romane entstanden nicht aus dem Genie der Autoren allein; die Sitten der Zeit gaben ihnen das Daseyn”. BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman*, p. XIII (grifos do autor – tradução nossa).

¹⁷⁵ LUKÁCS, Georg, *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. *passim*.

¹⁷⁶ “Grande gênero épico, figuração narrativa da totalidade social”. LUKÁCS, Georg, Nota sobre o romance. *Sociologia*. São Paulo: Atica, 1992. p. 177.

¹⁷⁷ LUKÁCS, Georg, *A teoria do romance*, p. 24.

¹⁷⁸ LUKÁCS, Georg, *A teoria do romance*, p.85.

Isso é importante para a possibilidade de totalidade. Se, na epopeia, as personagens eram caracterizadas por aquela coincidência plena entre exterioridade e interioridade, a personagem do romance moderno vive a ruptura que não permite a identificação imediata entre as normas do mundo e as necessidades subjetivas. Ademais, se o herói da epopeia não era marcado pela passagem do tempo, a personagem do romance depende da contingência do tempo, obtendo, ao final de seu percurso, uma compreensão das fraturas e da incompletude de sua jornada. Ainda que o fizesse negativamente, a realização da biografia de um herói era capaz de recolocar a questão da totalidade, que se apresentava positivamente nas epopeias. Ao final do romance, apreendendo sua passagem pelo tempo, o leitor pode depreender o sentido daquela história.

Essa digressão sobre a tradição crítica alemã que via na epopeia e no romance a mesma origem épica ajuda a reforçar o fato de que Döblin não estava isolado em suas discussões. As coincidências entre suas formulações e as de Lukács são interessantes porque denotam a atmosfera crítica que permeava a produção dos artistas. Quando Döblin fala, desde seus primeiros ensaios teóricos, em uma recuperação do caráter épico do romance, esta “recuperação” não diz respeito à totalidade inferida à epopeia. Na verdade, parece que o interesse de Döblin reside na possibilidade de resgatar a arte do romance como meio de comunicação com a sociedade, de ampliar o alcance da arte e, como veremos, de reaver o caráter exemplar que a épica teria representado para seus ouvintes/leitores – algo que Döblin imagina encontrar nos primórdios do romance moderno (Cervantes é o modelo por excelência) e na epopeia. Trata-se de uma recuperação que superaria o problema do isolamento do romancista e de sua obra. Seria uma tentativa de remover as barreiras colocadas entre a literatura e a vida, de recompor a literatura como forma de reflexão sobre a verdade. As obras deveriam deixar de ser mero suporte para o entretenimento para voltar a incidir sobre a vida e recuperar horizontes mais amplos e objetivos do que o espaço reduzido do drama ou a transcendência distendida da lírica.

A questão da épica moderna, que se anunciara no texto de 1913 ainda em traços esparsos, ganha maior desenvolvimento analítico a partir de reflexões mais objetivas sobre a elaboração da narrativa, como ocorre no ensaio “Observações sobre o Romance”, escrito em 1917. Retomando a crítica ao desenvolvimento do romance como gênero, Döblin encontra “nos franceses”¹⁷⁹ e no tempo da notícia jornalística a razão da desfiguração do elemento épico no interior do romance¹⁸⁰. Em relação ao jornal, o romance teria se curvado à impaciência dos leitores, premido pela avidez de um público que se habituara ao ritmo infatigável da informação. Talhada pela brevidade do jornalismo (e pelo ritmo irrefreado do filme¹⁸¹), na “incapacidade de leitura” do público moderno não haveria espaço para o romance, cuja edificação dependeria de uma disposição “em camadas, de amontoar, de revolver, de empurrar”. Essa disposição em camadas também teria sido arruinada pelos franceses, que sofrendo o “vício da condensação”, exigiram do

¹⁷⁹ “Algo se infiltrou no romance, o que certamente não vem dos alemães, mas dos franceses”. DÖBLIN, Alfred. *Observações...*, p. 315/. *Bermerkungen...*, p. 19.

¹⁸⁰ “A simplificação do romance no sentido da ação progressiva, está ligada à incapacidade de leitura do público, cultivada de modo refinado. O problema não é o da falta de tempo, mas os leitores estão sendo completamente arruinados pelos jornais”. DÖBLIN, Alfred. *Observações...*, p. 316 / *Bermerkungen...*, p. 20.

¹⁸¹ “A impaciência é a medida de todas as suas coisas, o suspense, o alfa e o ômega do livro. (...) O filme corre no mesmo trilho que o jornal. É o completo fracasso do romance. Que os melhores autores não se deixem ludibriar. O público é maroto, o editor comum pertence ao público”. *Observações...*, p. 316/ *Bermerkungen...*, p. 20.

romance um caráter dramático, voltado para a ação, onde se deve, a todo custo, “simplificar, talhar e recortar”¹⁸². Deturpado por elementos dramáticos, o romance amarguraria um lento declínio, estimulado pela psicologia, sofrendo no romance de folhetim a esterilidade da representação de aventuras amorosas¹⁸³.

Trata-se, em larga medida, de um problema relacionado às condições históricas da produção da literatura¹⁸⁴. Como Döblin já havia apontado no ensaio publicado 1913, o “Programa berlinense”, as condições de produção do autor mudaram. Sua relação com o público é agora mediada (em oposição à do aedo, que cantava diretamente a seus ouvintes¹⁸⁵) e, para realizar uma obra épica, o autor não poderia ceder às exigências do mercado, do “público maroto”. Os principais modelos de Döblin, Homero e Cervantes, Dante e Dostoiévski, oferecem o protótipo da épica: a autonomia das partes em relação ao todo¹⁸⁶.

A recuperação dessa autonomia das partes em relação ao todo, dessa independência de cada cena, implica, para Döblin, uma reviravolta formal da narrativa, pois assim nem todos seriam relacionados em uma concatenação causal. E só a partir de uma nova forma de organizar a narrativa seria possível reapropriar o elemento épico no âmbito do romance. O que se exige, então, do autor é que ele abandone o modelo narrativo que pressupõe um autor soberano, que domina à distância o mundo narrado, compondo em contornos luminosos um tempo de desenvolvimento linear para sua história – construção temporal que não corresponde à temporalidade dos fatos da realidade do século XX. Para alcançar a “pureza perdida” do épico, fazia-se essencial reencontrar na adesão à realidade *objetiva* as fronteiras embaralhadas do tempo descontínuo, a imparcialidade que permitiria a representação objetiva (portanto, épica) do mundo. Da mesma maneira que denunciara no “Programa berlinense” a realização corrompida da narrativa, Döblin continuava insistindo na necessidade de uma forma que admitisse a realidade dos fatos para além da manipulação deformadora da subjetividade e afirmando que só a reapropriação da épica daria conta de iluminar os contornos do objeto como se desvelados pelo narrador homérico. Pela adesão à realidade, deveria haver um embrutecimento, como coisa, da narrativa.

Aproximando esses três ensaios, vê-se que a maneira de recuperar, dentro da literatura, a ressonância social do romance dependeria de artifícios formais, ou seja, de uma aproximação objetiva da matéria, e da configuração de um *steinerne Stil* e um *Kinostil*. Os acontecimentos deveriam surgir no texto como existentes, e não como narrados, a partir de um *Kinostil* (“estilo cinematográfico”) que realizaria narrativamente o foco sobre o objeto, a interrupção brusca, o movimento constantemente centrado no objeto (ou seja, nunca digressivo e mais lento em decorrência das divagações do narrador). A

¹⁸² DÖBLIN, Alfred. Observações..., p. 315/ Bermerkungen..., p. 19.

¹⁸³ DÖBLIN, Alfred. Observações..., p. 318/ Bermerkungen..., p. 23.

¹⁸⁴ “As cidades destruíram tudo. Cada um está sentado diante de seu papel e sai pintando”/ “Die Städte haben alles zerstört. Jeder sitzt vor seinem Papier und malt drauf los”. DÖBLIN, Alfred. Der Epiker, sein Stoff und die Kritik. *Aufsätze zur Literatur*, p. 335 (Tradução nossa).

¹⁸⁵ “Antigamente – muito tempo atrás – os poetas épicos se colocavam diante de seus ouvintes, sentados ou em pé: eles falavam, eles agiam, eles eram vivos.” / “Früher – sehr lange her – saßen und standen die Epiker vor ihren Zuhörern: sie sprachen, sie wirkten, sie waren lebendig.” DÖBLIN, Alfred. Der Epiker..., p. 335 (tradução nossa).

¹⁸⁶ “Modelos são, antes de tudo, Homero e Cervantes, um pouco mais afastado, Dante. Dostoiévski não pode deixar de ser mencionado. [...] Se um romance não puder ser cortado em dez partes, como uma minhoca, e cada parte não puder se mover independentemente, então ele não presta”. DÖBLIN, Alfred, Observações..., p. 317/ Bemerkungen..., p. 21.

forma neutra cristalizaria no texto o reflexo da realidade, na medida em que mimetizaria a observação do cientista, criando um *steinerne Stil* (“estilo petrificado”). Coisificando, embrutecendo (no sentido da “matéria bruta”) a matéria do texto e dissimulando a existência de um narrador, o texto criaria a ilusão de um imediatismo da relação entre o leitor e o conteúdo representado no romance, e recuperaria, assim, seu estatuto épico.

Da mesma forma como a aproximação que Döblin aponta entre romance e épica estava imersa em uma tradição crítica, também esse sentimento da necessidade de reformular as possibilidades do romance está inserido em um contexto amplo da sua época e que diz respeito à chamada “crise do romance”. O termo era o título de um curto ensaio de Otto Flake, publicado na *Neue Bücherschau* em 1922. Como observa Helmuth Kiesel, o ensaio defendia que a vida mais “dinâmica” da sociedade exigia um novo tipo de romance, mas que os escritores eram incapazes de elaborar uma nova forma de organização narrativa¹⁸⁷. A discussão, que encontrou ressonância em autores como Robert Musil¹⁸⁸, Thomas Mann¹⁸⁹ ou Walter Benjamin¹⁹⁰, marcou o debate da época. As diferenças entre o que cada um desses autores compreendiam como “crise” é suficiente para fazer notar que o problema que esse conceito procurava plasmar não representava algo unívoco. Como ironiza o próprio Döblin, no ensaio “Crise do Romance”:

Cada época produz correntes diversas, repercussões do passado, impulsos para coisas que hão de vir; isto olhando-se objetivamente, de cima e de longe. No presente, há muitas coisas ultrapassadas, mas que ainda continuam claudicando, algumas já estão definitivamente mortas e infrutíferas. Então, algo novo se move. No romance, há uma boa quantia de autores bons e regulares, que dominam o “metier” do antigo romance e, com isso, escrevem sempre novos livros, psicológicos, históricos, contemporâneos e sei lá que outros mais. São fáceis de ler, muito usados e vendidos em grande escala. Aí não existe crise alguma.¹⁹¹

¹⁸⁷ KIESEL, Helmuth. Alfred Döblin: Montageroman. *Geschichte der literarischen Moderne*, p. 315

¹⁸⁸ MUSIL, Robert. Die Krisis des Romans. In: *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*; / Org. por Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt, 1955. p. 1408 – 1412.

¹⁸⁹ Além de falar sobre o tema ao fim de *Pariser Rechenschaft* (In: KIESEL, Helmuth. Alfred Döblin: Montageroman, p. 310) em 1927, Mann escreve, em uma carta a Döblin de 1943: “E assim como [sua obra] é um indício da crise pela qual o romance como forma de arte passa em nossos dias, é também prova, como imaginação turbulenta e sonho livre, que se adianta à pressuposição estética de que o romance teria se esgotado”. / “Und so sehr es ein Merkmal ist für die Krise, durch die der Roman als Kunstform in unseren Tagen geht, beweist es als stürmische Phantasiegeburt und freier Traum zugleich die Voreiligkeit der ästhetischen Ansage, daß der Roman sich ausgelebt habe”. MANN, Thomas. An Alfred Döblin. *Reden und Aufsätze II*. Frankfurt am Main: Fischer, 1990. p. 489.

¹⁹⁰ O título da já mencionada resenha crítica escrita por Benjamin sobre *Berlin Alexanderplatz* é “Crise do romance”. Ademais, em seu ensaio “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin diz: “Ela [a informação] é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma *crise no próprio romance*.” BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, p. 202.

¹⁹¹ Döblin, Alfred. Crise do romance? In: GREGORY, João Alceu. *O romance “O tigre azul”...*, p. 367 [Infelizmente, não consegui o texto original].

As noções de crise e transformação sem dúvida são bastante difundidas e não eram privilégio do século XX. Raymond Williams, em *O campo e a cidade na história e na literatura* procura mostrar, por uma abordagem panorâmica da presença do campo e da cidade na literatura, como se alternam as perspectivas em relação à noção de ruptura e continuidade. O autor mostra que a concepção de que uma ordem mais justa estava em declínio pode remeter até mesmo a antes da poesia bucólica de Virgílio.

O romance moderno apresentou os mesmos tipos de discussões durante todo seu desenvolvimento. Émile Zola, por exemplo, via a crise de uma forma de se fazer o romance: “insisto nesse declínio da imaginação porque vejo nisso a própria característica do romance moderno”¹⁹². Contudo, se for possível sugerir uma diferença entre essas contínuas rupturas formais, o que parecia estar em jogo para muitos artistas (por exemplo, para Flaubert) era discutir se ainda era possível a narratividade, e não um ou outro modelo de composição. No mesmo momento em que as artes plásticas viviam uma ampliação de seus recursos formais por meio do *papier collé*, dos *ready made*, o romance se mantinha preso à forma linear da narrativa. A organização fabular, que deveria partir de um sujeito, cuja biografia seria capaz de ordenar os eventos dispersos era o que colocava todo o gênero do romance moderno se não como forma a ser superada, ao menos a ser reelaborada em seus fundamentos, por exemplo, no que diz respeito ao papel da subjetividade e à representação do tempo.

A partir do diagnóstico da crise, as ideias de reformulação do romance podiam ser as mais variadas. Já vimos que Döblin discute o problema, sem nomeá-lo, desde 1913, especialmente nos três ensaios aqui comentados: “Carta aberta”, “Programa berlinense” e “Observações sobre o romance”. O texto que, entretanto, se confirmaria como o ápice teórico de tais análises só seria formulado em 1929 sob o título de “A construção da obra épica”¹⁹³. Apresentado em forma de palestra, nesse texto Döblin permanece debruçado sobre o problema da elaboração de uma obra literária, de um romance, capaz de reaver sua importância no seio da sociedade. Para a execução de tal tarefa, no âmbito da narrativa, seria necessário (como já fora formulado nos ensaios de 1913 e 1917) recuperar o lado épico da arte como a possibilidade de contato com a sociedade. Döblin via esse “lado épico” como a exigência de uma resignificação da matéria da narrativa, ou seja, a escolha de uma matéria literária e o trabalho sobre ela, de forma que sua realização representasse uma tentativa de reflexão sobre a “esfera exemplar” dos “comportamentos elementares do ser humano”¹⁹⁴. Em outras palavras, o que se vê neste ensaio é mais do que uma simples continuidade em relação às reflexões anteriores; há, na verdade, uma vigorosa reconsideração de certos dogmas estabelecidos nos textos teóricos prévios.

Como fica claro quando se acompanha o percurso teórico de Döblin, embora tenham sido citados apenas seus principais ensaios, é que uma de suas fortes características é a recuperação e o aprofundamento de reflexões anteriores. Certamente, neste novo ensaio, Döblin retoma as rígidas normas que impunha à construção da “verdadeira narrativa épica” para suspendê-las, e sua reflexão, agora, parte de uma nova discussão sobre a

¹⁹² ZOLA, Émile. O senso do real, p. 24. Creio que, aqui, o autor diz “moderno” em oposição aos romances do século XVIII e início do XIX, e não como distinção em relação às prosas romanesecas do período anterior ao século XVII.

¹⁹³ DÖBLIN, Alfred. Bau des epischen Werkes. *Aufsätze zur Literatur*, p. 103-133. Ensaio traduzido por SOUZA, Celeste H. M. R. In: GREGORY, Alceu João. *O romance “O tigre azul”...*, p. 339-366.

¹⁹⁴ DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica, p. 342 / Der Bau des epischen Werks, p. 107.

questão da objetividade da narrativa, que ele identifica no termo do relato, com o intuito de problematizar não apenas a questão da objetividade como também do termo “relato” no desenvolvimento histórico do gênero épico. O ensaio começa, enfim, pela discussão sobre como da composição de um texto por meio do relato podem resultar diferentes faturas e, para explicitar sua hipótese, Döblin faz uso de uma comparação. Os exemplos literários apropriados como elementos de comparação são um texto jornalístico, um romance mediano, ou seja, alguém do épico, e uma verdadeira obra épica (*Dom Quixote*, de Cervantes). Todos esses textos usam o relato. São criados, portanto, a partir de um recurso formal em comum. A questão que o autor se coloca é: já que a intenção artística do escritor não dá a medida da fatura de sua obra, qual é a característica singular que imprime sobre determinado relato o signo distintivo da arte épica¹⁹⁵?

A resposta que será dada pelo autor já pode ser pressentida no subtítulo da primeira parte deste ensaio: “A obra épica faz o relato de uma supra-realidade”¹⁹⁶. O relato (como cristalização conceitual das reflexões sobre objetividade dos ensaios anteriores) representa uma adesão aos fatos, uma forma de objetividade em relação ao mundo representado. Isso ocorreria em quaisquer obras que utilizassem a forma do relato. O que distinguiria o romance verdadeiramente épico seria a capacidade de apreender a “suprarrealidade”. Dessa característica dependeria a realização bem lograda da obra épica; dependeria, portanto, da representação de uma esfera essencial da vida humana, a partir de uma aproximação radical da realidade. Se a questão se dá além do mero procedimento formal (não é todo relato que se insere no corpo do épico), o autor revê seu posicionamento e abandona a disciplina do relato puro para insistir nesta outra formulação, segundo a qual “o que eleva um caso inventado qualquer [...] a uma esfera verdadeira, àquela do relato especificamente épico, é a exemplaridade do caso e das personagens descritas”¹⁹⁷. Embora a utilização específica neste trecho do termo “relato” pareça ir contra nossa exposição, mais adiante, o autor argumentará:

há que se observar aqui duas coisas distintas: de um lado, a obra de arte épica e, de outro, este recurso épico que é a forma do relato. [...] Não temos de comprometer a liberdade no épico por causa de uma certa herança, cuja tradição se apresenta como um dogma, e faremos do romance o que nos parecer correto.¹⁹⁸

Portanto, temos como núcleo da épica não um dado formal, mas aquilo que seria da ordem de uma verdade, de algo exemplar, sendo a obra de arte algo que “age em dois sentidos: no do conhecimento (...) e no da criação.” Aqui, é fundamental a ênfase na

¹⁹⁵ Embora, como apontou Carla Milani Damião, Döblin relacione “o relato tanto ao épico, quando à notícia de jornal do relato romanesco sem diferenciar o termo”, Döblin não cria uma identificação imediata entre sua utilização, mas procura discutir as distinções. DAMIÃO, Carla Milani. *‘Crise da narração’, ‘crise do romance’*. O contexto histórico-filosófico da teoria narrativa de Walter Benjamin junto a duas perspectivas de reformulação do romance. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995. p. 125.

¹⁹⁶ DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica, p. 339/ Der Bau des epischen Werkes, p. 103.

¹⁹⁷ DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica, p. 341/ Der Bau des epischen Werkes, p. 107.

¹⁹⁸ DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica, p. 348/ Der Bau des epischen Werkes, p. 112.

questão do “conhecimento”, porque a formulação indica uma recuperação – “para pesar dos filósofos”, como ironiza Döblin – do artista épico contra o artista romântico, este, para Döblin, ocupando uma função “honestamente burguesa, utilitária, industrial”¹⁹⁹; já a épica deveria aproximar-se da realidade e transpô-la, revelando-a, tornando-a um meio de conhecimento do real, pois seria possível vislumbrar a recuperação da relação entre arte (épica) e verdade²⁰⁰.

Este ensaio de 1929, arcabouço formal do romance *Berlin Alexanderplatz*, representa um ponto de superação em relação às afirmações anteriores e, nessa medida, as conserva. E muitas dessas questões de perspectiva e artifícios formais discutidos ou reelaborados no ensaio “A construção da obra épica” podem ser encontrados no romance *Berlin Alexanderplatz*. A questão do “relato”, por exemplo, comparece logo no já discutido prólogo do romance, já que o primeiro verbo utilizado é o *berichten*, relatar.

Este livro [relata a história de] um antigo operário de construção e transportes, em Berlim. Saiu da prisão onde cumpriu pena por incidentes antigos, está de novo em Berlim e quer ter uma vida decente.²⁰¹

Para compreender a importância que aqui adquire o verbo, basta lembrar as discussões sobre a objetividade da narrativa. Com alguma segurança, pode-se supor não se tratar de mero acaso que o romance comece justamente pelo verbo derivado do termo (relato – *berichten*) que Döblin associa diretamente ao problema da construção da obra de arte épica. O termo aqui parece ter por objetivo denotar a veracidade – em termos de exemplaridade – da história que será contada e, nessa medida, fazer com que o leitor se poste frente à narrativa exemplar como diante da imagem da vida real. Se nos primeiros textos analisados, nos quais para o autor a narrativa se tornaria épica apenas pelo modo de exposição do conteúdo, aqui o verbo “relatar” caracteriza o conteúdo como matéria épica, isto é, instaura a objetividade e exemplaridade da narrativa por meio da alusão à suposta realidade da história de Franz Biberkopf.

Todavia, seguindo as reflexões de “A construção da obra épica”, se o livro “relata” uma história verdadeira, isso implica outro sentido: o da verdade. A história é verdadeira na medida em que também age no sentido do conhecimento. Trata-se de uma história exemplar, cujas ressonâncias atingem a esfera essencial do ser humano, ou seja, alcançam uma universalidade. E em *Berlin Alexanderplatz*, a exemplaridade do texto, essência da obra épica, é ressaltada a todo o momento:

¹⁹⁹ DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica, p. 342/ Der Bau des epischen Werkes, p. 107.

²⁰⁰ “As obras artísticas têm a ver com a verdade”. DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica, p. 344/ Der Bau des epischen Werkes, p. 109.

²⁰¹ BAP p. 9 [Neste trecho, já citado no capítulo um, fez-se necessário adaptar a tradução de Irene Aron, aqui utilizada. Em lugar do verbo “relatar”, correspondente ao alemão “berichten” utilizado pelo autor, a tradutora usa “falar”, o que impossibilitaria o desenvolvimento da análise. Para que fosse possível utilizar o verbo “relatar” no contexto da frase, fez-se necessário agregar a ela “a história de”]/ “Dies Buch berichtet von einem ehemaligen Zement- und Transportarbeiter Franz Biberkopf in Berlin. Er ist aus dem Gefängnis, wo er wegen alterer Vorfälle saß, entlassen und steht nun wieder in Berlin und will anständig sein.” (BA, p. 9).

Mas não é um homem qualquer este Franz Biberkopf. Não o chamei aqui para um jogo, e sim para viver sua dura, verdadeira e esclarecedora existência.²⁰²

Pois o homem sobre quem relato não é um homem comum, tal como perfeitamente o compreendemos e por vezes dizemos: poderíamos ter feito o mesmo que ele, passo a passo, e vivenciado o mesmo que ele. Prometi, embora não seja habitual, não ficar calado diante dessa história.

Trata-se da mais crua verdade o que relato sobre Franz Biberkopf.²⁰³

A estratégia do narrador, como já apontei no capítulo anterior, é a de apresentar-se em primeira pessoa. Principalmente no segundo trecho aqui citado, o uso do verbo *berichten* é recorrente. Ele se alia à posição que o narrador assume, de assegurar a veracidade do que é contado. A exemplaridade de uma história é uma “esfera de existência passível de ser relatada formalmente”, “situações elementares da existência do ser humano”²⁰⁴. Desta forma, para um relato épico não basta apenas copiar a realidade, mas é preciso transpô-la, encontrar em seu cerne, sua universalidade. E tal universalidade é explicitada no segundo trecho pela aproximação direta que o narrador indica existir entre o leitor e Biberkopf.

Poderíamos nos perguntar se essa “verdade” que, a princípio, o termo “relato” propõe, não se repõe como a verdade da universalidade, ou seja, tratando-se de uma ficção, o uso do verbo “relatar” pode ser analisado como uma ferramenta retórica, cuja utilidade é a de enfatizar a verossimilhança de um livro que, de resto, pode soar bastante inverossímil quando apresenta a improvável luta da “Babilônia Prostituta” e da “Morte”. Além de possuir uma instrumentalidade ficcional, o verbo pode, sem pretender negar a ficção da história inventada, referir-se à verdade daquela ficção enquanto matéria de caráter universal e exemplar.

Dois elementos comentados anteriormente se relacionam ao tema da exemplaridade. Em primeiro lugar, a aproximação intencional tecida por Döblin com o Naturalismo. A segunda questão que interessa aqui é a diferença já frisada do uso retórico que os primeiros prefácios faziam da noção de “verdade” – ou seja, como potencial pedagógico do romance –, e do uso do mesmo conceito em romances do século seguinte. Zola, por exemplo, não deixa dúvidas de que o romance naturalista trata da “verdade”. Essa “verdade” não diz respeito à reprodução de fatos verídicos, mas ao “senso de real” de que se reveste o “romance naturalista, o romance de observação e de análise”. A imaginação, calcada em uma pesquisa “científica”, serve para “colocar em pé criaturas vivas, repre-

²⁰² BAP, p. 49/ “Aber es ist kein beliebiger Mann, dieser Franz Biberkopf. Ich habe ihn hergerufen zu keinem Spiel, sondern zum Erleben seines schweren, wahren und aufhellenden Daseins”. (BA, p. 61).

²⁰³ BAP, p. 247/ “Denn der Mann, von dem ich berichte, ist zwar kein gewöhnlicher Mann, aber doch insofern ein gewöhnlicher Mann, als wir ihn genau verstehen und manch mal sagen: wir könnten Schritt um Schritt dasselbe getan haben wie er und dasselbe erlebt haben wie er. Ich habe versprochen, obwohl es nicht üblich ist, zu dieser Geschichte nicht stille zu sein. Es ist die grausige Wahrheit, was ich berichte von Franz Biberkopf”. (BA p. 315).

²⁰⁴ DÖBLIN, Alfred. Construção da Obra Épica, p. 342 / Bau des epischen Werkes, p. 106.

sentando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível”²⁰⁵. Quando Balzac diz, “Fiz melhor que o historiador, sou livre”²⁰⁶, sua sentença é bastante clara em relação a essa “verdade” que a ficção é capaz de projetar sobre uma história particular, que permite, em um recorte temporal, “evocar o mundo todo”²⁰⁷. Nesse sentido, Franz Biberkopf é um homem vulgar, e sua vida, justamente por ser uma “vida ordinária” e um “fracasso notável”²⁰⁸, é a matéria exemplar de que necessitaria a obra épica da modernidade.

Retornando ao ensaio (“A construção da obra épica”), sua quinta parte remete ao início do “Programa berlinense”, de 1913, em que o autor apontava a situação do romancista que, ao contrário do papel comunitário do aedo, encontrava-se isolado em seu quarto, apartado da já perdida relação imediata com seu público. Completamente alheio ao receptor de sua obra, o escritor encontra-se, para Döblin, na posição propícia para criar obras sem importância, pouco representativas, cujo escopo estaria “aquém” do épico. Ocorre que, se não pode mais recorrer ao povo no momento da concepção, quando dá-se conta do objeto de representação que o toma e se alarga, para testar os limites da sua matéria; se isso não lhe é mais possível, agora “o autor passa a carregar o povo dentro de si”²⁰⁹. O autor, assumindo o papel desse público que lhe falta, deve agir como o observador de seu próprio material. Só por esse desdobramento que o trabalho (o qual se torna então quase coletivo) do autor como artista e crítico regulador (ou seja, remediando a ausência de um contato imediato com um público), sua obra seria capaz de se apropriar de dados sociais, estabelecendo um contato com a realidade capaz de superar a produção individual, conferindo a seu ofício um caráter coletivo, escopo da arte épica.

Em uma formulação um tanto quanto obscura, Döblin explica que a mediação da linguagem seria então a possibilidade de o autor, como na composição musical, imprimir na obra a marca do desenvolvimento temporal como “força produtiva”, onde cada um dos elementos implicaria o subsequente. Se, na realidade moderna que o gênero precisa enfrentar, não concorre na elaboração artística a possibilidade da interação do público com o momento da criação, seria preciso insistir na necessidade de recuperar, em estrutura, a temporalidade da composição, para que o leitor, ainda que distante, compreenda nos elementos seu devir artístico. A linguagem, como parte integrante da realidade que se almeja, carregando a obra de “pensamentos e (...) representações subjacentes”²¹⁰, não poderia ser compreendida e apropriada pelo autor como se limitada a uma determinada esfera; mas precisa ser recuperada em seus diversos níveis e implicações.

Na medida em que, à forma fundamental do edifício da narrativa épica, o relato, o autor pode e deve agregar elementos dramáticos e mesmo líricos, desde que respondam a uma necessidade interna da representação do objeto, Döblin tem de reconsiderar a tradição épica. Se o relato fora elevado ao patamar de elemento essencial e determinante da épica, para nosso autor a conclusão resultava de um equívoco. A épica não seria

²⁰⁵ ZOLA, Émile. O senso do real, p. 24.

²⁰⁶ BALZAC, H. Apud ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*, p. 25.

²⁰⁷ ZOLA, Émile. O senso do real, p. 30.

²⁰⁸ “Unmerkliches Leben. Merkliches Mißling”. (KAFKA, Franz. 20 Februar 1922. *Tagebücher*. Frankfurt am M.: Fischer, 2002. p. 908). Tradução da frase retirada de GATTI, Luciano. *O foco da crítica: arte e verdade na “Correspondência” entre Adorno e Benjamin*, 2008. 292 f. Tese (Doutorado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2008. p. 13.

²⁰⁹ DÖBLIN, Alfred. Construção da Obra Épica, p. 355 / Bau des epischen Werkes, p. 128.

²¹⁰ DÖBLIN, Alfred. Construção da Obra Épica, p. 364 / Bau des epischen Werkes, p. 130.

caracterizada, como já dissemos, pela forma do relato, mas sim pela representação de acontecimentos e personagens exemplares, e sua nova configuração exigira, portanto, a flexibilidade de uma tessitura formal que permitisse a circunscrição de uma realidade fragmentária e também a suspensão de uma representação linear dos acontecimentos. Para Döblin, a construção de um romance que se queira épico necessita, como já fora anunciado no ensaio de 1917, da criação e estruturação de camadas, que se sobreponham, resistindo a um plano de ação ancorado na temporalidade contínua da causalidade. Uma representação linear de fatos que se resolvessem numa relação de causa e consequência não parecia a forma adequada para recuperar em estrutura literária o contato com a realidade moderna. Com efeito, o que observamos em *Berlin Alexanderplatz* não é uma representação que busca a ilusão do real no sentido tradicional da fábula romanesca, na medida em que sua configuração híbrida é responsável por um estranhamento por parte do leitor, que não apreende da estrutura do livro um conjunto coeso, uma linearidade temporal.

Dada a nova possibilidade de configuração da obra épica, é revista também a necessidade de uma elaboração empenhada do papel mediador do narrador, de tal forma que sua presença não se fizesse notar no desenvolvimento da narrativa. A previamente exigida neutralidade do narrador, o “relato puro”, resultaria em uma “cortina de ferro” que engessaria as possibilidades do romance. Neste ponto, Döblin associa a suspensão dessa “cortina de ferro” ao levantar da cortina no teatro como desvelamento do palco italiano e revelação dos pilares da ilusão, e observa como a supressão de certos dogmas dramáticos pelo teatro é paralela à nova estruturação do romance. Aqui, a associação com o teatro é certamente pensada a partir da apropriação da épica pelo teatro de Piscator e Brecht. Esta relação decerto não é arbitrária, já que Brecht e Döblin travaram constantes diálogos a respeito da possibilidade da épica na modernidade²¹¹.

As reflexões que Döblin elabora ao longo de praticamente vinte anos mostram como seus textos dialogavam diretamente com a produção de seu tempo e explicitam qual o contexto em que se insere a escritura de seu romance. Embora a relação entre as reflexões teóricas e a produção artística não seja imediata, elas podem ajudar a expor e discutir elementos do livro, como a implicação da ênfase na exemplaridade de Biberkopf ou uso específico do verbo “relatar”, cujo significado não pode ser extraído sem mediações da teoria döbliniana, mas pode ser discutido a partir dela. A exigência técnica feita por Döblin nos primeiros textos, aquela que insistia na objetividade da narrativa, na ausência de um narrador autoral e comentador, em suma, que formulava o “estilo petrificado”, não se faz presente naquela narrativa do prólogo, guiada por uma figura centralizadora e, de resto, de tom bastante convencional, que varia entre a seriedade dos

²¹¹ Passando por uma crise financeira nos primeiros anos da República de Weimar, Döblin viu-se obrigado a escrever resenhas de peças de teatro para o jornal *Prager Tagblatt*. Em comum com os primeiros ensaios publicados na revista *Der Sturm*, os textos publicados no *Prager Tagblatt* mantinham o tom desrespeitoso e satírico, mas davam continuidade, por outro lado, às críticas sociais que Döblin publicara sob o pseudônimo de Linke Poot, entre 1919-1921 no jornal *Neue Rundschau*, atento para a persistência do militarismo prussiano na recém-fundada República de Weimar. Como aponta Manfred Beyer, em “Über Döblins Theaterberichte” (“Sobre as resenhas teatrais de Döblin”), as análises políticas de Döblin “aguçaram a visão do escritor para a inadequação de muitas obras da literatura e do teatro contemporâneos” e, já como Poot, Döblin notara a estreita dependência do palco italiano à cultura de uma época que afundava. Ver BEYER, Manfred. *Über Döblins Theaterberichte*. DÖBLIN, Alfred. *Ein Kerl muß eine Meinung haben*. Olten: Walter-Verlag AG, 1976.

fatos que marcam a vida de Biberkopf e um tom didático. Fosse apenas essa a estrutura do romance, então o romance *Berlin Alexanderplatz* estaria longe de realizar a “nova configuração” almejada e prescrita por Döblin. Todavia, esse narrador comentador e autoral, em terceira pessoa, que possui uma perspectiva panorâmica, não é voz predominante e homogênea ao longo de toda a história de Franz Biberkopf. No desenvolvimento dos eventos, como acontecia também com os primeiros romances, a voz do narrador se mostrará econômica, evitando intrusões, permitindo um efeito mais dramático. Esse narrador foi caracterizado por Norman Friedman como dotado de uma “onisciência editorial”²¹². E, nesse sentido, ele é bastante próximo do modelo convencional. Em *Berlin Alexanderplatz*, contudo, há importantes diferenças nos recursos formais utilizados, principalmente no que diz respeito à tentativa de incorporar elementos heterogêneos, provenientes das mais diversas origens, que constituirão a voz narrativa, como poderá ser observado em uma análise logo a partir do princípio do Livro I.

²¹² FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction. p. 1169

III. UM NARRADOR SEM QUALIDADES: ESTRUTURA E NARRATIVA

*Toda arte é um jogo com o caos
e uma luta contra ele.*²¹³

A imagem e o tom autoral do narrador, construídos no prólogo a partir dos artifícios explicitados na análise do primeiro capítulo, ganham uma ressonância tão forte no romance que essa figura narrativa pode conseguir a adesão imparcial do leitor. Em 1972, o crítico alemão Klaus Müller-Salget publicou um importante livro sobre a obra de Döblin, *Alfred Döblin – Werk und Entwicklung*, no qual procura acompanhar e analisar sua trajetória, recorrendo a dados bibliográficos e à sua produção crítica. Segundo Müller-Salget, o uso do pronome demonstrativo (“esse livro”) logo no início do prólogo de *Berlin Alexanderplatz* age como um “gesto demonstrativo” (*Zeigegestus*) que irá “determinar toda a obra”²¹⁴. Seu comentário decorre justamente dessa adesão, que assume a perspectiva do cantor da *Moritat* de Biberkopf, ou seja, do narrador analisado no primeiro capítulo. Retomando frases utilizadas pelo narrador, por exemplo, na abertura do Livro II (“Mas não é um homem qualquer este Franz Biberkopf”²¹⁵), o crítico sugere que o nome do romance – que ele sintomaticamente chama de *história* (*Geschichte*) – poderia ser substituído por “Ensino a partir do exemplo de Biberkopf”²¹⁶. Todavia, há uma transformação operada na composição narrativa assim que o leitor passa do prólogo ao Livro I e uma bruta ruptura formal na passagem do Livro I ao Livro II. A questão que deve ser respondida então é, se há mesmo uma ruptura na composição do texto do romance, a qual necessidade de conteúdo ela responde? Já aponte que, para os comentários e as divagações daquele narrador, que veste a máscara de cantor da *Moritat* de Biberkopf, estão reservadas partes específicas do romance (o prólogo, as introduções, os títulos e algumas partes destacadas dos capítulos) e suas intervenções se restringem aos acontecimentos que marcam a vida da personagem principal. Ele participa ao leitor o aspecto moralizante do relato e, dessa forma, é ele quem dá a medida do juízo que se deve ter sobre a “dura, verdadeira e esclarecedora existência”²¹⁷ de Biberkopf. Será então que a supressão completa e necessária dessa *figura narrativa*, em trechos longos e fundamentais do romance, não interverte o significado de sua presença e a aparência de seu enunciado?

Para a análise do desdobramento da instância narrativa no desenvolvimento da obra, este capítulo será dividido em três partes. A primeira delas, *Polifonia*, investiga os

²¹³ HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982. p. 1135.

²¹⁴ MÜLLER-SALGET, Klaus. *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, p. 299.

²¹⁵ BAP, p. 49/ “Aber er ist kein beliebiger Mann, dieser Franz Biberkopf”. (BA, p. 61).

²¹⁶ MÜLLER-SALGET, Klaus. *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, p. 300

²¹⁷ BAP, p. 49/ “Schweren, wahren und aufhellenden Daseins”. (BA, p. 61).

recursos formais e estilísticos empregados no Livro I. Estes recursos prenunciam, mas ainda não realizam completamente, a estrutura que ganhará forma a partir do Livro II. Na segunda etapa, será analisada *A metrópole*, um tipo de construção textual que surge a partir do Livro II. Posteriormente, em *O nome da cidade*, será discutido qual o conceito capaz de designar esses recursos.

I. POLIFONIA

A partir do início do Livro I as intervenções do narrador somem, assim como todos os indícios linguísticos que marcaram, no prólogo, sua presença como *autor* e *onisciente intruso*, isto é, a utilização do pronome “eu”, os comentários e referências ao leitor (elementos que, como já disse, retornarão em trechos posteriores do romance). Retomando a comparação já feita aos primeiros romances modernos e mesmo aos da era vitoriana, é comum que, no desenvolvimento dos eventos, a voz do narrador fosse econômica, evitando intromissões – desse ocultamento resulta sempre um efeito mais dramático, ou seja, mais próximo à presentificação que anima o teatro. Esse narrador que ora oculta, ora revela sua presença foi caracterizado por Norman Friedman como dotado de uma “onisciência editorial”²¹⁸, ou seja, com o domínio pleno das ferramentas narrativas, ele é capaz de acessá-las quando melhor lhe convier, sem precisar ater-se a um determinado princípio estilístico.

À primeira vista, essa mescla de comentários e dramatização aproximaria o narrador do prólogo à forma acima citada. Ocorre que, em *Berlin Alexanderplatz*, a “representação cênica”²¹⁹ dos acontecimentos é radicalizada pela utilização de um expediente formal que aparecerá mais timidamente na história de Biberkopf (como veremos na análise do *Livro I*) e com maior autonomia em certos trechos a partir do Livro II. O que caracteriza esse novo expediente é a apropriação, na própria composição da obra, de elementos extraliterários e, muitas vezes, não-ficcionais (notícias de jornais, fórmulas científicas, mas também trechos de obras da tradição literária e religiosa, canções de cabaré e de guerra) para fazer com que a realidade seja inserida como obra, no caso do romance, como narrativa, e não como “realidade narrada”.

O Livro I, assim como todos os seguintes, é aberto por um pequeno comentário do narrador do prólogo, fazendo as vezes de introdução do romance biográfico dentro de *Berlin Alexanderplatz*. No comentário, o narrador relata que o momento de reintegração de Biberkopf apresentará dificuldades, mas que, ao fim, com seu espaço reencontrado, fará o juramento que marca sua trajetória: ser um homem decente. Já a narrativa propriamente dita do Livro I começa com a imagem de Biberkopf deixando a prisão de Tegel, de onde acabava de ser libertado. O motivo central desenvolvido nesta primeira seção do romance será sua tentativa de reintegração à ordem da cidade, para a qual ele é obrigado a retornar. O primeiro parágrafo deste Livro nada explica, apenas mostra:

²¹⁸ FRIEDMAN, Norman. *Point of View in Fiction*, p. 1169.

²¹⁹ LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976, *passim*.

Estava diante do portão da prisão de Tegel, livre. Ontem ainda passava o ancinho na horta de batatas lá de trás com os outros, com uniforme de presidiário; agora andava com um casaco amarelo de verão, lá atrás eles catavam batatas, ele estava livre²²⁰.

A narrativa, marcada por um caráter descritivo, não oferece explicações ao leitor. Isso se explicita, por exemplo, pelo uso do pronome “ele”, pelo início da narrativa *in media res* e pela construção curta das frases. Não há orações subordinadas que estabeleçam relações predicativas ou determinações causais (“estava parado diante do portão da prisão de Tegel”, *porque tinha sido libertado*). Embora esse tipo de elaboração apresente alguma dificuldade de compreensão (em um primeiro momento), já que carece de esclarecimentos e recorre ao uso do discurso indireto livre (“ontem ainda passava o ancinho na horta de batatas lá de trás com os outros, com uniforme de presidiário”), ainda é um modelo narrativo compreensível para o leitor. Contudo, o parágrafo seguinte – parágrafo de uma única oração: “a pena começa”²²¹ – instaura uma ruptura na elaboração formal do discurso.

O terceiro parágrafo começa então por frases bastante curtas – brevidade sintática que tem por objetivo figurar a velocidade do movimento de Franz ao subir no bonde e a irregular sequência de imagens por ele observada quando já está dentro do veículo:

Estremeceu, engoliu em seco. Tropeçou no próprio pé. Então tomou impulso e sentou-se no bonde elétrico. No meio das pessoas. Adiante. [...]O vagão fez uma curva, árvores, casas intercalavam-se. Ruas animadas surgiam, a Seestraße, pessoas subiam e desciam. Dentro dele, o grito soava terrível: atenção, atenção vai começar. A ponta de seu nariz gelou, sua bochecha vibrava. “Jornal vespertino do meio-dia”, “B. Z.”, “A mais nova revista”, “a *Funkstunde*”, “subiu mais alguém”. Os policiais agora vestem uniformes azuis. Desceu do vagão sem que ninguém percebesse, estava no meio das pessoas. E daí? Nada. Olhe a postura, seu porco esfomeado, vai sentir o cheiro do meu punho no nariz. [...] Meu miolo parece que não tem mais banha, deve ter secado por completo. O que era tudo isso? Lojas de calçados, lojas de chapéus, lâmpadas, lojas de bebidas destiladas.²²²

²²⁰ BAP, p. 13 / “Er stand vor dem Tor des Tegeler Gefängnisses und war frei. Gestern hatte er noch hinten auf den Äckern Kartoffeln geharkt mit den andern, in Sträflingskleidung, jetzt ging er im gelben Sommermantel, sie harkten hinten, er war frei.” (BA, p. 13).

²²¹ BAP, p. 13/ “Die Strafe beginnt”. (BA, p. 13).

²²² BAP, p. 13 - 14/ “Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. [...]Der Wagen machte eine Bigung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhaftige Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. “Zwölf Uhr Mittagszeitung”, “B.Z.”, “Die neuste Illustrierte”, “Die Funkstunde neu”, “Noch jemand zugestiegen?” Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reis dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Mein Bragen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen”. (BA, p. 13, 14).

A partir desse momento, a cidade aparece como uma profusão caótica de sons e imagens. As falas provenientes das mais diversas origens são colocadas entre aspas, mas não são introduzidas por um enunciado como “disse o jornaleiro”, como seria característico do discurso direto. Elas são simplesmente integradas à malha da narrativa, constituindo-a. O corte abrupto entre cenas é um expediente importante, utilizado durante todo o romance e introduzido logo no terceiro parágrafo, anteriormente citado.

Nessa breve cena, Biberkopf é levado pelo bonde para a região central da cidade. A brevidade das orações corresponde, portanto, à velocidade do bonde, mas também à simultaneidade da percepção do próprio Biberkopf. O trecho destacado compõe a presença *imediata* de imagens, de vozes, de pensamentos, e sua novidade resulta de um esforço de reorganização formal que fosse capaz de plasmar a velocidade da percepção da personagem. Esse esforço de reorganizar a estrutura do texto decorre do fato de que a linearidade sintática, que denota um encadeamento temporal – e, no mais das vezes, causal –, e que é convencionalmente constitutiva da forma narrativa, impõe um obstáculo à representação das impressões simultâneas que o ritmo e a aglomeração da grande cidade implicam. Esse problema de composição remete ao já citado debate da “crise do romance”, em que, segundo Otto Flake, a transformação objetiva das condições da vida em sociedade exigia da forma narrativa maior flexibilidade. Tal necessidade de representação está vinculada ao que Ian Watt nomeia como o princípio característico do romance: o “realismo formal”, ou seja, a representação daquilo que os sentidos humanos apreendem, evitando o recurso a forças sobre-humanas (e que podem comparecer no romance, desde que surjam como experiências dependentes da subjetividade de uma personagem) e aproximando a linguagem do romance da linguagem referencial. Para que um romance cujo escopo residisse na representação da metrópole continuasse apto a preencher as demandas desse princípio formal, seria necessário flexibilizar a própria organização sintática da narrativa para dar conta da simultaneidade das impressões, cuja característica é a sobreposição temporal, e não a linearidade.

A narrativa de *Berlin Alexanderplatz* precisou romper com a temporalidade progressiva que a linearidade convencional da linguagem condiciona para representar a simultaneidade das impressões de Biberkopf ao retornar a Berlim. A forma encontrada é a descontinuidade de cenas ou mesmo de frases. A partir do corte abrupto, que rompe a estrutura sintática, rompendo com a expectativa de conclusão do leitor, surge uma nova estrutura, ou nova cena, que também sofrerá um corte abrupto, e assim por diante. É a partir dessa modulação da narrativa pelo corte sintático que é instaurado *formalmente* o choque da integração de Biberkopf ao espaço da metrópole. Tendo em vista que a narrativa segue colada à percepção de Biberkopf, a sensação de espanto é formalizada e assim é produzida também no leitor. Ele partilha, na linguagem, a confusão da personagem diante de uma ordem de fenômenos que é incapaz de compreender²²³. Berlim aparece, então, como profusão desordenada de estímulos, distorções elaboradas pela projeção do desconcerto em que se encontra o próprio Biberkopf. É curioso que nos dois primeiros capítulos, embora em ambos Biberkopf já esteja em Berlim, seus títulos, “No 41 até a

²²³ “Depois que Biberkopf, no primeiro livro, amedrontado e inseguro, tateando pelas ruas lotadas, percebeu uma Berlim subjetivamente desfigurada, a cidade como que se apresenta no princípio do segundo (Livro).” / “Nachdem Biberkopf im ersten Buch, verschreckt und unsicher, durch die übervollen Straßen tappend, Berlin subjektiv verzerrt wahrgenommen hat, stellt die Stadt mit den Auftakt des zweitens gleichsam sich selbst dar.” KLOTZ, V. *Die erzählte Stadt*, p. 375 (Tradução nossa).

cidade”²²⁴ e “Ainda sem chegar”²²⁵, pareçam ressaltar que estar no centro da cidade não implica fazer parte dela e que a personagem principal ainda se move como se estivesse em suspensão em relação ao espaço da cidade. Nestes dois capítulos do *Livro I*, Biberkopf toma o bonde que o levará ao centro da cidade e vaga, perdido, até encontrar Nachum, um judeu que o acolherá para instruí-lo moralmente por meio da parábola de Zannovich.

O papel que a parábola representa no romance é bastante intrigante. O crítico Otto Keller entende que sua função seja iluminar a história de Biberkopf pela identidade de conteúdo. Tomando como ponto de partida a interpretação de Müller-Salget, para quem a história de Zannovich serviria como um convite ao conhecimento de si mesmo²²⁶, Keller observa que, como aconteceu em *Die drei Sprünge des Wang-lun*²²⁷, também em *Berlin Alexanderplatz* a narrativa começa com uma parábola que tem por função incidir e significar, pela identidade do conteúdo da fábula, todo o romance. Tanto Zannovich pai quanto filho, ainda segundo Keller, teriam como característica a postura de “conquistar” a cidade – o pai, de forma sábia, abandona por fim Veneza, mas o filho insiste na “conquista” e seu desfecho é negativo. Para o crítico, a parábola é tão importante porque esse motivo da conquista da cidade retornaria não só na vida de Biberkopf, mas nas várias personagens que surgem no romance “independentes da história de Franz” e que “de distintas formas procuram conquistar a cidade para si. [...] Elas são variações de ambos Zannovichs”²²⁸, ambos exemplos de “uma forma problemática de conquistar o mundo”²²⁹. Sem dúvida, há uma coincidência intencional entre o conteúdo da parábola e o trajeto de Biberkopf. Podemos ir mais longe e imaginar que ela se aplique a diversos outros possíveis interlocutores de Nachum, já que Eliser critica o cunhado pelo hábito de narrar a mesma história²³⁰. Se a identidade entre a parábola e as histórias dos indivíduos que constituem o livro não parece ser tão facilmente determinada, ela certamente possui um paralelismo com a vida de Biberkopf, assim como é um “convite à reflexão”.

De todo modo, pensando na estrutura da narrativa, as primeiras páginas que levam até o encontro de Biberkopf com Nachum são marcadas pela descontinuidade sintática, por certo embaralhamento da estrutura linear de uma narrativa convencional. Contudo, todo o trecho em que figuram os judeus parece acarretar uma suspensão dessa incompreensível ordem urbana, como se fora constituído para representar uma oposi-

²²⁴ BAP, p. 13/ “Mit der 41 in die Stadt.” (BA, p. 13).

²²⁵ BAP, p. 17/ “Noch immer nicht da.” (BA, p. 19).

²²⁶ Em seu breve comentário sobre o episódio com os judeus, Müller-Salget descreve a diferença entre as posturas de Nachum e Eliser, insistindo na incapacidade de Franz de compreender o sentido da parábola. MÜLLER-SALGET, Klaus. MÜLLER-SALGET, Klaus. *Alfred Döblin. Werk und Entwicklung*, p. 325.

²²⁷ Trata-se da parábola do homem que fugia de sua própria sombra. DÖBLIN, Alfred. *Die drei Sprünge des Wang-lun*. Munique: DTV, 1980 p. 13.

²²⁸ “Unabhängig von der Geschichte von Franz” e “versuchen auf verschiedenste Arten, sich die Stadt zu erobern, neue Welten zu gewinnen. Sie sind Variationen der beiden Zannowich”. KELLER, Otto. *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*. Munique: Wilhelm Fink, 1980 p. 144 (Tradução nossa).

²²⁹ “Problematischen Art der Welt eroberung”. KELLER, Otto. *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*, p. 145.

²³⁰ “Ele contou ou não a história do Zannovich ao cavaleiro? Ele contou sim. Meu cunhado Nachum anda por toda parte e conta histórias e mais histórias e não sabe o que fazer consigo mesmo.” (BAP, 27)/ “Hat er Euch von Zannowich erzählt oder nichts? Er hat Euch erzählt. Mein Schwager Nachum geht überall herum und erzählt und erzählt und kann sich allaine nischt helfen.” (BA, p. 32).

ção a essa desordem. Isso pode ser inferido porque a atitude abnegada de Nachum em relação a um estranho faz com que ele retire Biberkopf do espaço anônimo da rua para levá-lo a um ambiente da intimidade e da ordem. Ademais, formalmente, este trecho instaura uma organização narrativa convencional, que é a do próprio relato da vida de Zannovich. Ocorre, todavia, que a princípio Biberkopf não é sequer capaz de adequar-se ao arranjo do espaço que lhe é oferecido, recusando o sofá e sentando-se no chão. Também não consegue compreender nem a versão contada por Nachum, nem a de Eliser, e só consegue ver em Zannovich a sua própria história: a ausência de perdão a um condenado. Sentindo-se mais fortalecido ao “compreender” aquilo que não foi dito, Biberkopf deixa a casa dos judeus e retorna à rua onde tentará refazer sua vida.

Após a precária estabilização emocional de Biberkopf, a narrativa também muda. O corte abrupto de imagens visuais e representações sonoras cede lugar às vozes dos indivíduos que Biberkopf vai encontrando conforme caminha pela cidade:

Olhe só, estão construindo o metrô, então deve ter trabalho em Berlim. Ainda havia um cinema, entrada proibida para menores de 17 anos. [...] Um homem para a bilheteira: “Senhorita, não é mais barato para um velho soldado sem barriga?”. “Nada, só para crianças com menos de cinco meses, com chupeta.” “Feito. É a idade certa. Recém-nascidos a prestação.” “Pois bem, cinquenta, vá entrando”. “Atrás dele, esgueirava-se um jovem, esbelto, de cachecol: “Senhorita, quero entrar, mas não pagar”. “E daí? Peça para sua mãezinha pôr você no penico”.²³¹

Neste trecho, a diferença é bastante clara. A narrativa acompanha a caminhada de Biberkopf e sua consciência é reproduzida na voz narrativa pelo uso do discurso indireto livre (“então deve ter trabalho em Berlim”). As falas que ele escuta enquanto está na fila do cinema são todas reproduzidas entre aspas. A cidade, entretanto, aparece menos veloz (“Um bonde passara lentamente”²³²) e um pouco mais compreensível para Biberkopf.

Ora, assim como Biberkopf tarda em compreender a organização da cidade para só então fazer parte dela, é também lenta a sua inserção na própria narrativa. Embora Franz tenha sido apresentado no prólogo do romance, observando com atenção o início do primeiro capítulo, vê-se que a primeira aproximação a Biberkopf se dá por meio do dêitico “ele”. Depois, a narrativa oscila entre “o prisioneiro”, “o prisioneiro libertado” e “o homem de casaco amarelo de verão”. Essas locuções (homem de casaco de verão) e substantivos (prisioneiro) só passam a ser elencados como significantes da própria personagem conforme suas particularidades e características vão sendo expostas pelo desenvolvimento da própria fábula. Ou seja, em nenhum momento o *narrador observador* detém o fluxo dramático da história para, em uma digressão analítica, comentar que

²³¹ BAP, p. 32/ “Sieh mal an, die bauen Untergrundbahn, muß doch Arbeit geben in Berlin. Da war noch ein Kino. Jugendlichen unter 17 Jahren ist der Eintritt verboten. (...) Ein Mann zu der Kassiererin: “Fräulein, ists nicht billiger für einen alten Landsturm ohne Bauch?” “Nee, nur für Kinder unter fünf Monaten, mit nem Lutschpfropfen.” “Gemacht. So alt sind wir. Neujeborene auf Stottern”. “Na, also fuffzig, mal rin.” Hinter dem schlängelte sich ein Junger, Schlanker mit Halstuch an: “Frollein, ich möchte rin, aber nich zahlen”. “Wie is mich denn. Laß dich von deine Mutti aufs Töppchen setzen.” (BA, p. 38).

²³² BAP, p. 32/ “Eben fuhr langsam eine Elektrische rüber” (BA, p. 38).

a personagem que deixou a prisão na verdade se chama Franz Biberkopf e que usa um casaco amarelo de verão.

Dito de outro modo, o primeiro parágrafo explicita que um homem, vestindo um casaco amarelo, é libertado da prisão. Mas seu nome ainda não foi enunciado no desenvolvimento do enredo e, por isso, a voz narrativa não se adianta, nomeando-o. Isso também ocorre com Nachum. A primeira referência a ele é “um estranho” (“um estranho”²³³). Em seguida, o olhar de Biberkopf a esse “estranho” desvenda que se trata de “um judeu de barba ruiva, um homem pequeno, de casaco, um chapéu de veludo negro, uma bengala na mão”²³⁴. Em seguida, a referência feita a ele pela própria narrativa é “o judeu ruivo”²³⁵. Isso significa que, nesse primeiro momento, a narrativa só vai sugerir significantes para as personagens conforme elas forem sendo observadas por outros ou apresentadas de acordo com uma necessidade do desenvolvimento da narrativa.

Com efeito, o narrador só começa a referir-se a Franz por meio do nome próprio depois que este é enunciado por uma das personagens, notadamente o próprio Biberkopf. O momento da enunciação se dá após o término do relato das duas versões da história de Zannovich, a primeira contada por Nachum e a segunda concluída por Eliser. Ocorre que Biberkopf não compreende nem a versão de um, nem a provocação do outro. E a conclusão a que ele chega é a projeção de sua própria história: de um condenado a quem é negada a chance de se redimir. Contrapondo-se ao jovem Zannovich, que assumia diferentes identidades por meio de inúmeros nomes, Franz se apropria de sua história, e do que supõe ser sua identidade, bradando, “Meu nome é Biberkopf, Franz”²³⁶, o que parece representar para ele a confirmação de sua autonomia e do controle sobre sua existência.

Na narrativa, essa nomeação progressiva de Franz e também do judeu reforça a objetividade e a impressão de neutralidade do relato, que evolui como a câmera de um filme (o que será reforçado mais adiante, como veremos), em que o espectador só vem a conhecer as personagens conforme a ação as revela²³⁷. Há uma série de recursos que se combinam: o efeito de neutralidade, a agilidade da linguagem (pelo uso de frases curtas), que gera a impressão de movimento, e a apropriação dos fragmentos da realidade (vozes que conversam na frente do cinema, descrição de uma cena em que pessoas comem no bar, observação sobre os policiais de uniforme azul). E são todos compostos sem que se definam os limites entre os elementos apresentados. Quando a narrativa rompe a completude da ordem sintática, ela torna também o objeto representado descontínuo e, nessa sobreposição, cria-se a impressão de caos.

Contudo, a realidade é caótica e incompreensível não para o narrador, mas para Franz, cuja perspectiva é dominante. Dominante porque os fragmentos que aparecem recolhidos da cidade e que figuram nestes trechos do Livro I, notadamente do primeiro capítulo, surgem apenas na medida em que Franz ouve o anúncio dos jornaleiros (“Jornal vespertino do meio dia”) ou vê, pela janela do bonde, os policiais (“Os policiais vestem uniformes azuis”). A única consciência que age e é representada, agora pelo discurso

²³³ BAP, p. 16/ “Ein Fremder”. (BA, p. 17).

²³⁴ BAP, p. 16/ “Ein Jude mit rotem Vollbart, ein kleiner Mann im Mantel, einen schwarzen Velourshut auf, einen Stock in der Hand” (BA, p. 17).

²³⁵ BAP, p. 16/ “Der rote Jude”. (BA, p. 17).

²³⁶ BAP, p. 31/ “Ick heeße Biberkopf, Franz” (BA, p. 36).

²³⁷ Uma resenha de 1930 enfatiza paralelos entre o livro e certos recursos cinematográficos. Ver “Wilhelm Michel”. In: PRANGEL, Matthias [Hrsg.] *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*, p. 106 -108.

indireto livre, é a dele. Quando, por exemplo – e trata-se de uma hipótese –, Biberkopf recorda-se da forma como os carcereiros ralhavam (“Olhe a postura, seu porco esfo-meado, controle-se, vai sentir o cheiro do meu punho no nariz”) ou quando, em pensamento, censura sua própria inadequação: “meu miolo parece que não tem mais banha”. Do mesmo modo, quando temos acesso aos pensamentos da prostituta que Biberkopf encontra, é por meio do discurso direto: “Ela pensava, a cabeça sobre o travesseiro: os sapatos amarelos bem que podem ganhar meia sola”²³⁸. Em outras palavras, esse discurso “desordenado” corresponde ao desajuste do próprio Franz. E isso mimetiza algo que tematicamente podemos descrever como desajuste em relação ao espaço da metrópole: Biberkopf sente medo quando entra em Berlim – medo explicitado pela vertigem que o abala, quando acha que os telhados das casas vão desabar²³⁹, e pela fuga para o interior dos pátios das casas²⁴⁰.

Um pouco mais adiante, esse desajuste é manifestado pela impotência sexual de Biberkopf. Entrando na cidade como quem entra em uma máquina de desejos (o anúncio constante de produtos, a visibilidade dos bares, os filmes eróticos, a oferta das prostitutas espalhadas pelas ruas), a inadequação de Franz é expressa como impotência sexual. É um ato de violência que marca a inserção de Biberkopf: o estupro da irmã de Ida (antiga namorada e prostituta, que ele explorava e que matou em uma briga) – relação sexual forçada em um primeiro momento e, depois, relativamente concedida. Projetando²⁴¹ em sua ex-cunhada Minna a imagem de Ida, “culpada”²⁴² por ele ter sido excluído da cidade, confinado por três anos na ordem da penitenciária e, conseqüentemente, por ser um desajustado e impotente, Franz sente que precisa “conquistá-la”. No momento em que “conquista” Minna – como projeção de Ida – Franz finalmente supera a impotência sexual e começa sua tentativa de “conquistar” também a cidade – explicitada nos títulos dos capítulos: “Vitória em toda linha”²⁴³ e, mais adiante, “Terceira conquista de Berlim”²⁴⁴ –, quando ele decide “tornar-se um homem decente”. A ruptura que, portanto, assinala o fim desse primeiro momento de reencontro com a cidade e do Livro I, marca a reintegração de Franz, e nessa medida, o Livro II trata dessa integração ao mundo, agora compreensível para Franz, da região central de Berlim.

Essa ruptura se manifestará tanto no plano temático quanto no plano formal. Tematicamente porque no Livro II, aberto pelo título “Franz Biberkopf entra em

²³⁸ BAP, p. 35 / “Sie dachte, den Kopf auf dem Kissen: die gelben Halbschuhe können noch gut besohlt werden”. (BA, p. 41).

²³⁹ “E sobre as casas havia telhados, que pairavam sobre elas, seus olhos vagueavam para cima: que os telhados não escorreguem e desabem, mas as casas estavam firmes e retas”. BAP, p. 15 / “Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten, aber die Häuser standen grade” (BA, p. 16).

²⁴⁰ “Assim o homem ficou parado no vestíbulo da casa, não ouvia o terrível barulho da rua, as casas malucas não estavam lá.” BAP, p. 16/ “So stand der Mann in dem Hausflur, hörte das schreckliche Lärmen von der Straße nicht, die irrsinnigen Häuser waren nicht da .” (BA, p. 16 – 17).

²⁴¹ “Tem Ida nos braços, é ela mesma, por isso ele fechou bem os olhos e tem o ar feliz”. BAP, p. 40/ “Er hat Ida in den Armen, sie ist es, darum hat er so die Augen geschlossen und sieht glücklich aus.” BA, p. 49.

²⁴² “De quem é a culpa de tudo isso? A Ida, sempre. Quem mais?” BAP, p. 38/ “Wer schuld an allem ist? Immer Ida. Wer sonst?” (BA, p. 47).

²⁴³ BAP, p. 38. / “Sieg auf der ganzen Linie!” (BA, p. 470).

²⁴⁴ BAP, p. 272/ “Dritte Eroberung Berlins” (BA, p. 349).

Berlim”²⁴⁵, Franz volta a circular despreocupado, sentindo-se em seu elemento e determinado a encontrar um trabalho novo e “decente”; formalmente porque ele deixa de ter a perspectiva dominante. A partir do Livro II, a utilização dos fragmentos do cotidiano se intensifica e radicaliza e, agora, os próprios fragmentos discursivos da cidade se tornam a narrativa, independentemente da consciência de Franz, como será mostrado mais adiante. Se a consciência da prostituta, no Livro I, era acessada apenas pela mediação do narrador (“Ela pensava, a cabeça sobre o travesseiro: os sapatos bem que podem ganhar meia sola”), a partir do Livro II, as outras personagens se tornam a mediação entre o leitor e a realidade, conforme passam a fazer parte da narrativa.

Essas outras personagens deixam de ser simples satélites, cujo movimento centrípeto nomeia sempre a biografia de Franz, e acabam apropriadas como fragmentos constituintes da narrativa, de forma que permanecem tematicamente alheias ao desenvolvimento do “antigo operário de construção”, relativizando sua centralidade. Por conta desse deslocamento e da neutralidade, cria-se um efeito dramático, cênico. O meio pelo qual isso ocorre é a alternância de pontos de referência, em uma elaboração em que se entremeiam as descrições neutras do narrador observador e a perspectiva das personagens que ele mobiliza no romance como “refletores”, ou seja, como pontos intercambiáveis das quais depende a apreensão dos fatos. Utilizando, por meio da técnica da onisciência múltipla, o fluxo de consciência de diferentes personagens, o narrador domina um aparato *cognitivo subjetivo múltiplo* que apreende as cenas a partir de diferentes campos, projetando uma representação polifônica da história de Biberkopf. Para isso, contudo, faz-se necessário abdicar das intromissões autorais.

Por alternar entre o recurso a um narrador aparentemente neutro – cuja função seria a de apenas criar uma apresentação panorâmica dos momentos nos quais se desenvolvem os acontecimentos – e essa onisciência múltipla, a narrativa se torna difícil, e o leitor leva tempo para se acostumar.

Franz agora vende jornais nacionais-populistas. Não tem nada contra os judeus, mas é a favor da ordem. Pois é preciso haver ordem no paraíso, isto qualquer um tem de reconhecer. E o capacete-de-aço, ele bem que viu os rapazes e seus líderes também, é uma coisa e tanto. Ele está na saída do metrô da Potsdamer Platz, junto à passagem da Friedrichstrasse, sob a estação da Alexanderplatz.²⁴⁶

Franz tem um olhar bem firme, fixa os olhos longamente no amolador, que gagueja e vira a cabeça: “a história de Arras, é essa que quero saber. Ainda vamos apurar isso. Se você esteve lá!”. “Você está delirando, Franz, retiro o que disse, você deve ter bebido além da conta.” Franz aguarda, reflete, logo vou lhe pregar uma peça, esse aí faz de conta que não está entendendo nada, dá uma de espertinho. “Pois, naturalmente, Orge, é evidente que tivemos em Arras com Arthur Böse e Bluhm e o pequeno primeiro-sargento, como

²⁴⁵ BAP, p. 51/ “Franz Biberkopf betritt Berlin”. (BA, p. 63).

²⁴⁶ BAP, p. 89 / “Franz handelt nun völkische Zeitungen. Er hat nichts gegen die Juden, aber er ist für Ordnung, Denn Ordnung muß im Paradiese sein, das sieht ja wohl ein jeder ein. Und der Stahlhelm, die Jungens hat er gesehn, und ihre Führer auch, das ist was. Er steht am Ausgang der Untergrundbahn Potsdamer Platz, in der Friedrichstraße an der Passage, unter dem Bahnhof Alexanderplatz.” (BA, p. 112).

se chamava mesmo, era um nome esquisito.” “Esqueci.” Deixe esse cara falar, ele bebeu além da conta, os outros também percebem isso. “Espere aí, o nome dele é Bista ou Biskra, ou coisa que o valha, o pequeno.” Deixe esse cara falar, não digo nada, logo ele vai se embaraçar, daí não vai dizer mais nada.²⁴⁷

Nestes dois trechos, a narrativa mobiliza as estratégias anteriormente apontadas, como o narrador onisciente (“Franz aguarda, reflete”), mas de perspectiva neutra, que neste momento específico assume a posição de simples observador, cuja função é apresentar os fatos; o discurso indireto livre (“é preciso haver ordem no paraíso, isto qualquer um tem de reconhecer”) assim como o fluxo de consciência (“deixe esse cara falar, ele bebeu além da conta, os outros também percebem isso”) para ampliar o efeito de objetividade da cena, pela ausência de uma instância mediadora, pois tudo é transmitido diretamente ao leitor. Por meio do discurso indireto livre, a voz das personagens torna-se parte do discurso do narrador:

Eles aprovam como uma bênção tudo o que Franz faz. Eva, que ainda ama Franz, gostaria sinceramente de ajudá-lo a arranjar uma garota. Ele resiste, conheço essa garota, não, essa você não conhece, Herbert também não, como você pode conhecê-la, não, faz pouco tempo que ela está em Berlim, é de Bernau, só vinha de vez em quando para cá até a estação Stettin.²⁴⁸

Essa disposição heterogênea dos conteúdos se traduz na composição mesclada do material discursivo utilizado ao longo do romance. Assim como alterna entre o discurso indireto livre e o discurso direto, também os verbos apresentam uma volubilidade em sua disposição ao longo do romance. Durante o prólogo e as curtas introduções a cada um dos Livros, por exemplo, há duas formas verbais utilizadas: a do presente e a do pretérito perfeito (*perfekt*, segundo a gramática alemã), cuja função é designar um momento do qual o romance não irá tratar: a libertação de Franz (“Saiu da prisão, onde cumpriu pena por incidentes antigos”²⁴⁹). O romance relatará a vida de Biberkopf a partir do momento em que já está libertado e saiu de Tegel, e, por isso, as duas orações seguintes já apresen-

²⁴⁷ BAP, p. 91/ “Franz hat einen sehr sicheren Blick, hält den Schleifer, der stottert und den Kopf wirft, fest im Auge: “Das mit Arras will ich noch wissen. Wolln wir noch befühlen. Wenn du bei Arras warst” “Du spinnst wohl, Franz, will mal gar nichts gesagt haben, du hast wohl einen sitzen.” Franz wartet, denkt, ich werd ihn schon reinlegen, der tut, als versteht er nichts, der spielt den Oberschlauen. “Also natürlich, Orge, bei Arras sind wir natürlich gewesen, mit Arthur Böse und Bluhm und dem kleinen Feldwebelleutnant, wie hieß der eben noch, der hieß so komisch.” “Hab ich vergessen.” Laß den reden, der hat einen sitzen, die andern merkens auch. “Warte mal, wie der hieß, Bista oder Biskra oder so was, der Kleine.” Laß ihn reden, ich sag gar nichts, der verhaspelt sich, dann sagt er gar nichts mehr.” (BA, p. 115).

²⁴⁸ BAP, p. 292/ “Sie geben Franzen den Segen für alles, was er tut. Eva, die Franzen noch immer liebt, möchte ihm gern ein Mädels zuschauen. Er sträubt sich, det Mädels kenn ich, nee, det kennste nich, Herbert kennt sie ooch nich, von woher kennste sie denn, nee, sie ist doch noch gar nicht lange in Berhn, die is aus Bernau, da is sie immer bloß abends mal rübergekommen am Stettiner Bahnhof.” (BA, p. 375).

²⁴⁹ BAP, p. 9/ “Er ist aus dem Gefängnis, wo er wegen älterer Vorfälle saß, entlassen”. (BA, p. 9).

tam verbos no presente: “Está de novo em Berlim e quer ter uma vida decente”²⁵⁰. Ao estabelecer esta distinção entre passado e presente pelas duas formas verbais, a narrativa precisa o caráter dramático da história que será contada, ou seja, esta tenderá a uma presentificação da ação por sua dramatização, aproximando-se à atualidade do leitor. Ou, ao menos, é o que pode levar a intuir a disposição verbal do prólogo. Ocorre, entretanto, justamente o oposto no início do Livro I. O tempo verbal é o do pretérito perfeito²⁵¹, assumindo um tom convencional do relato feito acerca de um evento passado, sobre o qual o narrador detém todo o conhecimento. No decorrer deste primeiro livro, o tempo verbal vai oscilar entre o pretérito perfeito, quando o narrador estiver relatando as cenas, e o presente, quando se trata do discurso direto (“Ele perguntou: ‘o cavalheiro está sentindo alguma coisa, não está bem, alguma dor?’”²⁵²) ou do discurso indireto livre (“bem sei, engoliu o suspiro, que tenho que entrar aqui”²⁵³).

Tal ordenação verbal determina a construção de todo o primeiro capítulo, alternando o tempo do narrador ao tempo da vivência de Biberkopf. Como já foi comentado, o início do Livro II estabelece uma interrupção no desenvolvimento mais ou menos homogêneo que vinha se erigindo e, ao radicalizar a inovação pela apropriação de fragmentos *extraliterários*, ainda timidamente utilizados nos Livro I, embrutecendo a elaboração narrativa, ocorre uma planificação do tempo, na utilização homogênea do presente, dramatizando a representação: “No meio da Rosenthaler Platz, um homem carregando dois pacotes amarelos pula do 41, um táxi vazio passa raspando por ele.”²⁵⁴. Assim que acaba este primeiro capítulo do Livro II, a narrativa volta a focar a história de Franz e assume novamente aquela dupla composição verbal do Livro I como regente da narrativa, oscilando entre a neutralidade do narrador (no pretérito perfeito) e atualidade da vivência de Biberkopf (no presente do indicativo). Dado que o romance oscilará até o fim entre a voz do narrador neutro (pretérito perfeito), os comentários do narrador onisciente intruso (presente do indicativo), a bruta autonomia dos elementos apropriados (presente do indicativo) e a voz de Biberkopf e das personagens usadas como refletores, e parte da narrativa pelo discurso indireto livre (presente do indicativo), era de se supor que a narrativa mantivesse essa coesão até o fim do romance. Não é isso, entretanto, o que acontece.

Ainda no Livro II, no capítulo “Lina dá o recado aos boiolas”²⁵⁵, a narração sobre a história de Biberkopf passa a ser no presente do indicativo²⁵⁶. O uso desse tempo verbal será, até o fim do livro, mais ou menos homogêneo. Dada a ruptura, cabe questionar se essa mudança responde a alguma necessidade interna da narrativa. Passando em revista o momento em que esta ocorre, parece-me que não. Explico. Se a mudança ocorresse em outro momento da narrativa, por exemplo, na primeira aparição de Franz no Livro II,

²⁵⁰ BAP, p. 9/ “Steht nun wieder in Berlin und will anständig sein”. (BA, p. 9).

²⁵¹ “Estremeceu, engoliu em seco. Tropeçou no próprio pé”. BAP, p. 13/ “Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß.” (BA, p. 13).

²⁵² BAP, p. 16/ “Er fragte: ‘Ist Euch was, ist Euch nicht gut, habt Ihr Schmerzen?’”. (BA, p. 19).

²⁵³ BAP, p. 15/ “Das weiß ich, seufzte er in sich, daß ich hier rin muß”. (BA, p. 15).

²⁵⁴ BAP, p. 54/ “Mitten auf dem Rosenthaler Platz springt ein Mann mit zwei gelben Paketen von der 41 ab, eine leere Autodroschke rutscht noch grade an ihm vorbei”. (BA, p. 67).

²⁵⁵ BAP, p. 75/ “Lina besorgt es den schwulen Buben”. (BA, p. 94).

²⁵⁶ “Mas isto não basta a Franz Biberkopf. Ele revira os olhos de um lado para o outro. Observa com a cordial e desleixada Lina o movimento das ruas entre a Alex e a Rosenthaler Platz e decide vender jornais.” (BAP, p. 75)/ “Aber das genügt Franz Biberkopf nicht. Er wackelt mit den Augäpfeln. Er beobachtet mit der schlampigen herzlichen Lina das Straßenleben zwischen Alex und Rosenthaler Platz und ent schließt sich, Zeitungen zu handeln.” (BA, p. 94).

quando ele se reencontrou na cidade, como fragmento entre outros fragmentos, então o abandono do pretérito perfeito se justificaria como formalização da inserção de Franz na temporalidade da cidade, já caracterizada no primeiro capítulo do Livro II como a do presente do indicativo. Por ocorrer, todavia, de maneira aparentemente aleatória, parece muito mais um descuido na elaboração do romance do que um artifício intencional ou, ainda que inadvertido ao autor, elemento cuja formalização se revelasse significativa ao romance. Embora não seja nem um nem outro, o “descuido”, que poderia ser apenas um elemento agindo em prejuízo da obra, um “fio solto”, possui certa semelhança em relação ao “abuso” feito no interior da narrativa da alternância de registros discursivos e modos de representação.

Essa forma de construção fez com que o livro fosse comparado ao *Ulisses*, de Joyce. Sabe-se que o livro de James Joyce, *Ulisses*, publicado na Alemanha em 1927, é elemento de comparação sempre presente na fortuna crítica de Döblin. Por ocasião do lançamento da tradução alemã, o romance recebeu uma resenha entusiasmada da parte de Döblin, que via em sua fatura uma reflexão sobre a arte e a realidade. Seu texto começa atacando a crítica ao autor irlandês, que em tom elogioso teria sido caracterizado na época como um novo Homero. Para Döblin, ao contrário, o romance demonstrava justamente a impossibilidade de uma obra como a de Homero no século XX e, por isso, haveria uma necessidade de criação de novos tipos de escrita. Como nos ensaios discutidos no segundo capítulo, aqui Döblin enfatiza as especificidades da sociedade na qual estão inseridos os escritores de sua época para insistir no fato de que as particularidades de cada momento histórico exigem novas formas – embora esforços de inovação fossem, ainda segundo Döblin, desdenhados pela “grande maioria dos autores”²⁵⁷. Pensando ainda nas condições de vida determinadas pela grande cidade²⁵⁸, Döblin observa a impossibilidade de um pretense heroísmo da vida cotidiana, já que a própria noção da autonomia do indivíduo é problematizada – da qual advém a questão (nomeada) da crise do romance²⁵⁹. Acerca da composição de *Ulysses*, ele argumenta que se trata de um experimento, e não de uma nova convenção a ser seguida – um experimento calcado em um trabalho “impressionista e pontilhistas”²⁶⁰ que não recai no “naturalismo plano e clínico”²⁶¹. A resenha, bastante animada em relação ao lançamento do livro, termina incentivando a leitura desse livro que se pergunta, como toda obra séria: “como é possível ‘poetar’ hoje”²⁶².

²⁵⁷ DÖBLIN, Alfred. “Ulysses” von Joyce. *Aufsätze zur Literatur*, p. 287.

²⁵⁸ “Do quadro de experiências do homem de hoje faz parte também a rua, as mudanças que acontecem na rua a cada segundo, os cartazes, o trânsito dos carros” / “Zum Erlebnisbild der heutigen Menschen gehören ferner die Straße, die sekundliche wechselnden Szenen auf der Straße, die Firmenschilder, der Wagenverkehr.” “Ulysses” von Joyce. *Aufsätze zur Literatur*, p. 287 (Tradução nossa).

²⁵⁹ “Ao quadro de hoje pertence a falta de encadeamento da sua ação, da existência como um todo (...) Isso é o cerne da chamada crise do romance contemporâneo” / “In das Bild von heute gehört die Zusammenhanglosigkeit seines Tuns, des Daseins überhaupt (...) Dies ist der Kernpunkt der sogenannten Krisis des heutigen Romans”. DÖBLIN, Alfred. “Ulysses” von Joyce. *Aufsätze zur Literatur*, p. 288 (Tradução nossa).

²⁶⁰ “É trabalhado de modo impressionista e pontilhistas” / “Es wird impressionistisch und pointillistisch gearbeitet”. DÖBLIN, Alfred. “Ulysses” von Joyce. *Aufsätze zur Literatur*, p. 289 (Tradução nossa).

²⁶¹ “Entretanto não há aqui nenhum traço de um naturalismo plano e clínico.” / “Trotzdem ist hier keine Spur von blankem, nüchternem Naturalismus”. DÖBLIN, Alfred. “Ulysses” von Joyce. *Aufsätze zur Literatur*, p. 289 (Tradução nossa).

²⁶² „Wie kann man heute dichten”. DÖBLIN, Alfred. “Ulysses” von Joyce. *Aufsätze zur Literatur*, p. 289 (Tradução nossa).

Além da publicação da resenha e da precedência do livro irlandês em relação ao romance de Döblin, uma série de elementos formais, estruturais e de estilo levantaram a questão sobre a influência da obra de Joyce na elaboração de *Berlin Alexanderplatz* – questão que foi alvo de discussão pela crítica desde a publicação do romance de Döblin e rebatida constantemente pelo autor. Certamente, a tradução alemã do livro irlandês só foi concluída e lançada na segunda metade de outubro de 1927, quando Döblin já havia começado a escrever seu próprio romance²⁶³. Desde o princípio, foi assinalada entre os dois romances uma proximidade²⁶⁴ que Döblin continuamente cuidou ponderar, refutando a afirmação de uma influência direta de *Ulisses* sobre seu livro. Uma entrevista concedida entre os anos de 1930 e 1931 parece conter a primeira resposta de Döblin à questão²⁶⁵. Segundo o autor, quem conhece o conjunto de suas obras vê como *Berlin Alexanderplatz* apresenta, apesar de sua autonomia, um claro desenvolvimento de suas produções anteriores. Ademais, os dois textos do autor que atualmente acompanham as edições dos livros, o primeiro de 1932 e o segundo de 1955, também contêm ressalvas em relação a tal aproximação. O texto de 1932 (parte de uma “Dichterlesung” feita por Döblin) ressaltava o fato de a escritura do livro já estar em desenvolvimento quando de sua leitura de *Ulisses*; pondera, entretanto, que foi “um bom vento para as velas” de seu “barco”²⁶⁶. Talvez a passagem do tempo tenha feito com que a cobrança em relação a esta suposta influência se tornasse demasiado pesada para Döblin, de forma que no posfácio à edição de 1955, os bons ares que teriam soprado sobre sua criação não estão mais em questão, e a resposta é mais veemente: “não tenho necessidade de imitar quem quer que seja. A linguagem viva que me rodeia é suficiente para mim.”²⁶⁷. Em relação à semelhança do estilo, Döblin ressalta, no texto “Epilog” (1948) e em uma carta a Paul Lüth (1947), que o livro foi escrito de acordo com “a pronúncia berlinense” e que, se tivesse que copiar alguém, então por que não os expressionistas e dadaístas, que já lhe haviam dado a conhecer os métodos e estilos utilizados por Joyce?²⁶⁸ Na carta a Lüth, Döblin adverte que há falta de coincidência entre o conteúdo e o programa dos dois romances, e destaca que se há analogia entre os recursos estilísticos, estes já poderiam ser encontrados em suas obras anteriores, como *Wallenstein*²⁶⁹.

²⁶³ Segundo o próprio autor, a primeira parte do romance já havia sido concluída quando ele entrou em contato com a tradução do livro de Joyce. Ver DÖBLIN, Alfred. Meu livro, *Berlin Alexanderplatz* [1932], p. 524

²⁶⁴ Ver as resenhas: Franz Carl Weiskopf: Der Pleite des großen Romans Döblin, der deutsche Normaleinheits-Joyce[1930]; Hans Henry Jahn: Alfred Döblin ‘Berlin Alexanderplatz’[1929], Otto Biha: Herr Döblin verunglückt in einer “Linkskurve”[1930]; entre outras, in: PRANGEL, Matthias. *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*.

²⁶⁵ De certa forma, Döblin parece ter tardado a dar importância a essa discussão, já que mesmo antes da publicação da versão final do livro, a proximidade entre as duas obras já havia sido ressaltada. Ver DUYTSCHAEVER, Joris. Joyce – Dos Passos – Döblin: Einfluß oder Analogie? In: PRANGEL, Matthias. *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*, p. 138.

²⁶⁶ DÖBLIN, Alfred. Meu livro, *Berlin Alexanderplatz* [1932], p. 525. Döblin pondera, em uma das partes não publicadas do texto, que ele preferiria não analisar até que ponto iria a influência de Joyce. DUYTSCHAEVER, Joris. Joyce – Dos Passos – Döblin, p. 140.

²⁶⁷ DÖBLIN, Alfred. Posfácio para a reedição de 1955. *BAP*, p.529.

²⁶⁸ DÖBLIN, Alfred. Epilog, p. 646.

²⁶⁹ DÖBLIN, Alfred., An Paul Lüth. In: PRANGEL, Matthias. *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*, p. 48.

Certamente, o corte abrupto do monólogo interior, conforme aponta Müller-Salget, já podia ser encontrado no conto “Die Schlacht, die Schlacht”²⁷⁰, assim como elementos estruturados a partir da montagem já podiam ser encontrados em *Wallenstein* e as associações abruptas já compunham parte do estilo das crônicas de Linke Poot, pseudônimo utilizado por Döblin na maioria suas crônicas sociais e políticas, publicadas na *Neue Rundschau*²⁷¹. Há, contudo, ao menos uma parte de *Berlin Alexanderplatz* que se assemelha bastante ao *Ulisses*, notadamente ao seu penúltimo capítulo.

O penúltimo capítulo do livro de Joyce, composto unicamente sob a forma de perguntas e respostas, é associado por ele mesmo à forma dialógica do catecismo (como era tradicionalmente ensinado nas escolas irlandesas²⁷² e mesmo brasileiras), explorando as “técnicas da lógica formal, da dedução escolástica e da análise científica”²⁷³, que remetem à fascinação de Stephen pelo catolicismo²⁷⁴:

Why did Bloom experience a sentiment of remorse?
Because in immature impatience he had treated with disrespect certain beliefs and practices.

As?
The prohibition of the use of fleshmeat and milk at one meal: the hebdomadary symposium of incoordinately abstract, perfervidly concrete mercantile coexreligionist excompatriots: the circumcision of male infants: the supernatural character of Judaic scripture: the ineffability of the tetragrammaton: the sanctity of the sabbath.

How did these beliefs and practices now appear to him?
Not more rational than they had then appeared, not less rational than other beliefs and practices now appeared.

Já em *Berlin Alexanderplatz*, no terceiro capítulo do Livro IV, quando Biberkopf procura a ajuda dos judeus Nachum e Eliser para superar o momento de insegurança que se abate sobre ele após a traição de Lüders, a narrativa aproveita o tom “clínico e objetivo”²⁷⁵ desse esquema dialógico:

Eles falaram, ele falou, ele se surpreendeu, eles se surpreenderam uma longa hora inteira. Por que motivo se surpreendeu enquanto estava no sofá e eles

²⁷⁰ DÖBLIN, Alfred. Die Schlacht, die Schlacht. In: *Die Ermordung einer Butterblume. Ausgewählte Erzählungen* (1910-1950). Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1962. p. 217.

²⁷¹ Müller-Salget aponta com bastante propriedade como os elementos estilísticos radicalizados em *Berlin Alexanderplatz* faziam parte do estilo pregresso de Döblin. Ver MÜLLER-SALGET, Klaus. *Alfred Döblin*, p. 286-290.

²⁷² Notes. In: JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin, 2000. p. 1167.

²⁷³ BLAMIRE, Harry. *The new Bloomsday book. A guide through Ulysses*. London: Routledge, 1995. p. 214.

²⁷⁴ Notes. In: JOYCE, James. *Ulysses*, p. 1167.

²⁷⁵ Notes. In: JOYCE, James. *Ulysses*, p. 1167.

falaram e ele falou? Que ele estivesse ali sentado falando e principalmente, que eles falassem, [e acima de tudo] surpreendia-se consigo mesmo. [Por que se surpreendia consigo mesmo?] Ele sabia e percebia, ele constatou assim como uma registradora constata um erro de cálculo. Ele constatou algo.²⁷⁶

Embora seja curto o trecho, sua forma parece bastante similar à do penúltimo capítulo de *Ulisses*²⁷⁷. O tom “clínico e objetivo” (e de efeito bastante cômico) não apenas mimetiza o desenvolvimento do capítulo “Ítaca”, mas cumpre uma necessidade temática, pois os judeus, em especial Nachum, aparecem desde o primeiro capítulo como religiosos que tentam “catequizar” Franz (a partir de ensinamentos bastante heterodoxos, é verdade) como rito de iniciação para ter “paciência neste mundo”²⁷⁸. Além disso, a objetividade do estilo se relaciona à constatação de Biberkopf, que então desmonta a imagem que deles havia construído e os vê como comerciantes, quem sabe, um pouco desprezíveis²⁷⁹.

Há uma importante diferença entre a utilização por Joyce e Döblin desse recurso estilístico dialógico, mimetizando a forma do catecismo, que guarda, em alguma medida, uma semelhança ao “descuido” que apontei em relação ao uso do tempo verbal. Em sua resenha sobre o livro de Joyce, Döblin destaca que há uma coesão entre tema e forma estabelecida pelo estilo eleito pelo autor ora em um, ora em outro capítulo do romance. A essência do livro de Joyce seria, portanto, “biológica, científica e exata”, já que o “o homem de hoje” é bem informado, científico, exato²⁸⁰. Certamente, a pluralidade estilística que caracteriza o livro de Joyce acaba adquirindo uma estetização ao se tornar o padrão de configuração de cada capítulo. Isso marca uma enorme distinção em relação ao livro de Döblin. Há uma fusão desmedida e, de certa forma, aleatória de estilos²⁸¹ e

²⁷⁶ Infelizmente, a versão brasileira da Martins Fontes omite as duas frases que coloquei entre colchetes. BAP, p. 147/ “Bei den Juden saß Franz eine ganze Stunde auf dem Sofa. Sie sprachen, er sprach, er wunderte sich, sie wunderten sich eine ganze lange Stunde. Worüber er sich wunderte, während er auf dem Sofa saß und sie sprachen und er sprach? Daß er hier saß und sprach und daß sie sprachen, und vor allem wunderte er sich über sich. Warum wunderte er sich über sich? Er wußte und merkte es selbst, er stellte es fest wie ein Registratur einen Rechenfehler. Er stellte etwas fest.” (BA, p. 187, 188).

²⁷⁷ Vale a pena notar como na resenha sobre o livro, Döblin cita apenas três passagens de *Ulysses*, visto que uma delas é justamente o capítulo do catecismo. DÖBLIN, Alfred. “Ulysses” von Joyce, p. 289.

²⁷⁸ BAP, p. 46 / “Seid geduldig auf der Welt.” (BA, p. 58).

²⁷⁹ “São espertos, mas a mim não enganam. E eu estou sentado aqui no sofá, e não farei negócios com eles. Fiz o que tinha de fazer. (...) E ficamos olhando para esses pobres judeus.” (BAP, p. 147) / “Sie sind schlau, aber mir machen sie nichts vor. Sondern ich sitze hier auf dem Sofa, und ich werde mit ihnen keine Geschäfte machen. Ich habe getan, was ich tun kann. (...) Und kucken uns die ollen Juden an”. (BA, p. 188).

²⁸⁰ “O livro é caracterizado no cerne como biológico, científico e exato. O homem de hoje é rico em conhecimento, científico, exato” / “Ist das Buch charakterisiert im Kern als ein biologisches, wissenschaftliches und exaktes. Der Mensch von heute ist kenntnisreich, wissenschaftlich, exakt”. DÖBLIN, Alfred. “Ulysses” von Joyce, p. 289.

²⁸¹ “O especialista pode identificar *Meister Oelze*, Dada, Expressionismo, reportagem e objetividade. Döblin usa todos os estilos, como um bonde: ele nunca vai longe demais; quando chega aonde quer chegar, ele salta. Recortes de jornal, cartas, falas, sonhos, citações bíblicas atuam juntas na grande epopeia simultânea da metrópole.” / “Der Befliessene mag Meister Oelze, mag Dada, Expressionismus, Reportage und Sachlichkeit feststellen. Döblin benutzt jeglichen Stil wie eine Straßenbahn; er fährt nie zu weit, wenn er da ist, wo er hin will, springt er ab. Zeitungsfetzen, Briefe, Reden, Träume, Bibelzitate wirken mit im großen Simultan-

signos, que ganham um pequeno espaço na narrativa, sem desenvolvimento ou solução, conferindo ao livro um tom muito mais simultâneo, desordenado e perplexo do que a estetização rigorosa e metódica de Joyce. Assim, o modelo do catecismo, que é homogeneamente utilizado durante as noventa e cinco páginas de “Ítaca”, ganha um único parágrafo em todo o romance de Döblin, alternando com uma série de outros recursos estilísticos. O desalinho verbal, nessa medida, acaba contribuindo para esse efeito desarranjado e babelesco da fusão de estilos, embora sem ter atribuída à sua desorientação qualquer necessidade intrínseca à forma do livro.

II. IMAGENS DA METRÓPOLE

Esse método de composição já presente no Livro I e que se baseia no corte de cenas e frases e no emprego de diferentes estilos e recursos narrativos, assim como na apropriação das vozes dos transeuntes e interlocutores de Biberkopf, será radicalizado a partir do Livro II. Surge então uma estrutura que justapõe não apenas as vozes daqueles que circulam por Berlim mas também de diversos elementos (jornais, cartazes, canções, manuais) que circulam como transeuntes pela metrópole e que serão apropriados como elementos discursivos no interior da própria voz narrativa. O expediente mobilizado para representar a simultaneidade da presença de todos esses elementos na metrópole já se encontra *in nuce* no título do livro.

O primeiro gesto que podemos depreender do título do romance diz respeito à importância que o espaço urbano terá no livro. Como já foi comentado no primeiro capítulo da dissertação, ao inverter na ordem de apresentação no “título-subtítulo”, a metrópole, o espaço físico, ganha precedência, aparecendo em primeiro plano. O alterego de Breton em *Nadja* caminha por Paris como por um cenário. Embora a história de Nadja dependa inteiramente da existência de um espaço urbano como Paris, a centralidade sugerida pelo título aponta para a personagem, e nele Paris sequer é mencionada. Quando Berlim assume o título do romance, sua centralidade pode levantar a hipótese, que a análise pretende comprovar, de que ela se apropria, como agente, de parte do papel que convencionalmente seria chamado de “protagonista do romance”²⁸².

Ademais, há na construção sintática do título *Berlin Alexanderplatz* um método de composição que permeará toda a estrutura do romance, variando em vigor: a justaposição de elementos, que podem ser tanto ficcionais como não ficcionais. De fato, o título do livro justapõe dois nomes próprios, dois elementos não ficcionais: o da cidade de Berlim, tantas vezes caracterizada como “a metrópole da Modernidade”²⁸³, e o de sua praça

Epos der Weltstadt”. EGGBRECHT, Axel. “Alfred Döblins neuer Roman”. In: PRANGEL, Matthias. *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*, p. 64 (Tradução nossa).

²⁸² “Em alguns fragmentos do romance isso se estende, também na ausência de Biberkopf. (...) Biberkopf tem sua própria história, movimentada por Berlim, enquanto a coletividade também vive, sem ser importunada ou filtrada pelo herói individual.” / “In etlichen Abschnitten des Romans macht es sich breit auch in Abwesenheit Biberkopfs. (...) Biberkopf hat seine eigene Geschichte, die von Berlin in Schwung gehalten wird, während das Kollektiv auch unbehelligt und ungefiltert vom personalen Helden lebt”. KLOTZ, Volker. *Die erzählte Stadt*, p. 374 (Tradução nossa).

²⁸³ “Großstadt der Moderne”. Em: SCHERPE, Klaus. Berlin als Ort der Moderne, In: *Pandemonium Germanica*, nº7, São Paulo: Humanitas, 2003, pág. 18. Ver também: BECKER, Sabina. Berlins Entwicklung zur Metropole. *Urbanität und Moderne*, p. 27.

mais famosa, Alexanderplatz, centro da região leste, reduto de pequenos comerciantes²⁸⁴ e que já em 1929 era mais pobre do que a região oeste. Não são separados por vírgula ou travessão, tampouco há conectivo sintático que realize a passagem de um termo ao seguinte: trata-se de uma simples agregação de elementos por acumulação²⁸⁵. Da mesma forma como agrega elementos, criando uma estrutura pela justaposição dos dois nomes próprios no título, durante todo o romance o autor trabalhará recolhendo *fragmentos do cotidiano* (pequenas notícias de jornais, previsões do tempo, discursos políticos, anúncios), que serão encadeados em uma organização paratática entre si e em relação à própria fábula ficcional de Franz Biberkopf.

Essa estrutura de justaposição de fragmentos do cotidiano aparecerá radicalizada a partir do Livro II e, por isso, há uma ruptura em relação ao Livro I, no qual toda a aparente arbitrariedade dos elementos introduzidos na narrativa era determinada pela apreensão subjetiva de Biberkopf. A composição do primeiro capítulo do Livro II é elaborada de forma que seus elementos constituintes não parecem mediados pela subjetividade da personagem ou de um narrador de característica autoral.

Se uma tal composição *aparentemente* caleidoscópica, porque originada de fragmentos heteróclitos, pode ameaçar a forma mais ou menos coesa de um romance, é um rígido princípio estruturador que logra por fim certa unidade formal. Tal estrutura é elaborada a partir do enredo do romance, que não se constrói em um desenvolvimento linear, mas sobre pequenos movimentos reiterativos, impelidos pela dinâmica dos golpes e recuperações. O *prólogo*, o Livro I e o Livro II partem do momento de confinamento (prisão), que não é relatado, mas que se projeta na narrativa como espaço simbólico da ordem, e narram a chegada e integração de Franz em Berlim. Os Livros III até VII expõem os três golpes sofridos por Biberkopf e suas tentativas de “conquistar” a cidade, ou seja, de realizar uma integração social e econômica a partir de seu projeto de ser “um homem decente”. Tal estrutura cíclica – baseada em um motivo pendular, que oscila, em ritmo crescente, entre os golpes e recuperações – fecha-se quando Franz é novamente confinado (agora não no presídio, mas no manicômio) e retorna a Berlim pela segunda vez, senão como um novo homem, ao menos com um novo nome.

A fim de investigar como se constitui a representação da metrópole em si e em sua relação com a outra figura narrativa do romance, aquela que acompanha o percurso biográfico de Biberkopf, podemos destacar algumas passagens entre as mais representativas, notadamente as dos primeiros capítulos dos Livros II, IV, V e VII. Cada um desses trechos apresenta singularidades e especificidades que decorrem da escolha dos elementos particulares de composição. Entretanto, há um denominador comum que diz respeito à função que eles têm, igualmente, no desenvolvimento do romance. Para essa investigação, o foco de análise se deterá sobre a importante estrutura do primeiro capítulo do Livro V, comparando alguns de seus recursos aos outros capítulos – comparação que ajudará a comprovar que as particularidades de cada um desses trechos concorrem para engendrar o mesmo efeito.

Tanto o Livro II quanto o Livro V mostram Biberkopf reintegrado, após ter superado os obstáculos de sua recém-conquistada liberdade, no primeiro, e após se recuperar da traição de Lüders, no segundo. Isso significa que, nesses dois Livros, Franz se torna parte da ordem da metrópole e, nessa medida, sua história oscila como elemento

²⁸⁴ E não do proletariado, como observa Walter Benjamin: “não é um bairro industrial, e sim comercial, habitado pela pequena-burguesia”. BENJAMIN, Walter. *Crise do Romance*, p. 58.

²⁸⁵ O filme produzido sobre o enredo romance, em 1931, de Phil Jutzi, recupera, com o uso do travessão, a sintaxe corrente (encontra em mapas, guias turísticos, etc.) que seria “Berlin – Alexanderplatz”.

intercambiável entre outras histórias e elementos da organização urbana, sua própria biografia como fragmento recolhido das ruas da cidade. Vale ressaltar que Biberkopf não se encontra totalmente ausente destes trechos, e pode até ser citado, mas o foco não é sua história²⁸⁶.

Uma das relações que podemos estabelecer entre os dois capítulos diz respeito a seus próprios títulos: “Reencontro na Alex” e “Franz Biberkopf entra em Berlim”, assinalando a inclusão em um espaço geográfico determinado da cidade. Além disso, o uso do substantivo “reencontro”, derivado do verbo “wiedersehen” (reencontrar), ao marcar certa impessoalidade também alude a uma frase daquele primeiro capítulo – frase significativa dentro do romance: “A Rosenthaler Platz se diverte”²⁸⁷. O uso do verbo em sua forma reflexiva, fazendo com que, na oração, Rosenthaler seja “agente”, acaba por sugerir uma personificação do espaço, uma antropomorfização da própria cidade. Essa transformação do espaço físico em agente da frase cria o efeito de uma autossuficiência e autonomia da metrópole; afinal, quem se diverte é a própria praça, independentemente de quem esteja passando por lá. No Livro V, o substantivo “Wiedersehen” (de evidente origem verbal), além de significar essa autonomia, pode, por sua forma, referir-se tanto a Franz, que finalmente deixa o quarto onde estava escondido para tentar, pela segunda vez, “conquistar”²⁸⁸ Berlim, como também àquela miríade de anônimos que transita pela rede verbal tecida no Livro IV (e que apresenta uma construção bastante semelhante à dos Livros II e V), em cujo primeiro título lemos “Um punhado de gente em torno da Alex”²⁸⁹.

O primeiro período deste primeiro capítulo do Livro V é breve:

*Brumm, brumm, moureja o bate-estacas a vapor diante do Aschinger na Alex. Tem a altura de um andar e crava as estacas no chão como se nada fossem.*²⁹⁰

²⁸⁶ Isso ocorre, por exemplo, no primeiro capítulo do Livro IV: “Sobre as lojas e atrás delas, no entanto, há moradias, no fundo temos ainda pátios, edifícios transversais, anexos, casas de fundo, caramanchões. Linienstrasse, ali está a casa onde Franz Biberkopf se refugiou após a confusão com Lüders.” (BAP, p. 136)/ “Über den Läden und hinter den Läden aber sind Wohnungen, hinten kommen noch Höfe, Seitengebäude, Quergebäude, Hinterhäuser, Gartenhäuser. Linienstraße, da ist das Haus, wo sich Franz Biberkopf verkrochen hat nach dem Schlamassel mit Lüders.” (BA, p. 175).

²⁸⁷ “Der Rosenthaler Platz unterhält sich” (BA, p. 66). A tradução do verbo “unterhalten” é trabalho difícil na medida em que poderia ser traduzido por “The Rosenthaler is busily active” (DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. The history of Franz Biberkopf*. Trans. Eugene Jolas. New York and London: Continuum, 2004, p. 32) ou “a praça Rosenthal conversa”. (NOMURA, Masa. “Berlin Alexanderplatz”. In: *Linguagem funcional e literatura. Presença do cotidiano no texto literário*. São Paulo: ANNABLUME, 1993, p. 129). Mas dado o contexto geral, a opção feita na tradução de Irene Aron, “diverte-se”, parece a mais acertada, entre outras coisas, por manter o uso do reflexivo.

²⁸⁸ Trata-se do já citado título do sexto livro, “Dritte Eroberung Berlins”, assinalando a relação para com a cidade e enfatizando, de resto, o motivo bélico, que ganhará força no último capítulo.

²⁸⁹ BAP, p. 115/“Eine Handvoll Menschen um den Alex” (BA, p. 173).

²⁹⁰ BAP, p. 185/ “Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampftramme. Sie ist ein Stock hoch, und die Schienen haut sie wie nichts in den Boden” (BA, p. 237).

Característico desse primeiro trecho é o uso da onomatopeia, representando o som emitido pelo bate-estacas a vapor e retomando, de certa forma, outro aspecto essencial do Livro II: a utilização de signos iconográficos²⁹¹ que representam os serviços públicos da cidade de Berlim²⁹². O que ambos os elementos (os signos iconográficos e a onomatopeia) guardam em comum é o ato, com consequências importantes para a forma do romance, de tentar suspender o caráter descritivo e, portanto, mediador da linguagem. A linguagem do romance deixa de realizar a mediação entre a realidade e o leitor para se tornar a própria coisa representada. Enquanto a onomatopeia faz uso de uma figura de linguagem que procura abolir a arbitrariedade do signo por meio de uma associação (mais ou menos objetiva) ao som emitido pelo objeto a ser representado – em nosso caso, o bate-estacas a vapor –, o recurso das imagens logra a suspensão da descrição ao evitar por completo a mediação linguística. Por certo, a imagem o urso, colada no manuscrito do Livro II, é o único que prescinde completamente da linguagem, e, portanto, aparece sem legenda, figurando a totalidade da cidade²⁹³ (*Bärlein* como Berlim²⁹⁴), mas os outros signos iconográficos, acompanhados de textos e responsáveis pela representação dos vários departamentos municipais, terminam por fortalecer o efeito da imagem do urso. As imagens sugerem, por serem antecedidas pela frase “Franz Biberkopf entra em Berlim”, uma espécie de corredor iniciático pelo qual passaria Franz, um corredor decorado com os símbolos da cidade – ao mesmo tempo em que, com signos, instituem a independência, no plano da narrativa, da cidade em relação ao relato da história de Franz:

There are clearly connections between some of the emblems and Biberkopf's story, not so much with its plot as with some of its leit-motivic imagery: “Underground Construction” (picture of a construction ditch), “Traffic” (picture of a streetcar). Others, however, like “Gas Works” or “Finance and Tax Office,” have little or no connection and, most interestingly, a municipal department which might immediately suggest itself, the police, is absent. The city is here represented as a set of parts functioning for the most part independently of Franz Biberkopf, although some touch his life.²⁹⁵

No Livro V, todo seu primeiro trecho²⁹⁶ parece aproveitar uma composição visual afeita a uma técnica cinematográfica para elaborar até mesmo a articulação entre os parágrafos. A título de ilustração, pode-se estabelecer uma analogia entre o deslocamento do eixo (não do “foco narrativo”, que permanece sendo o da visada panorâmica) e o deslocamento de uma câmera de cinema. Se a cena do primeiro parágrafo remete a um *close-*

²⁹¹ NOMURA, Masa. *Berlin Alexanderplatz*, p. 116-139.

²⁹² “Esse mapa de instituições, como se vê normalmente no gabinete do prefeito, é incluído aí sem qualquer intermediação épica. É intermediado pelo narrador apenas por uma leve estilização.”/“Dieser Stadtplan der Institutionen, wie man ihn üblicherweise im Gebäude der Bürgermeister vorfindet, ist von dort ohne irgendwelchen epischen Zwischenhandel in den Roman hineinzitiert. Vom Erzähler wird er nur in jenen geringen Maß stilisierend vermittelt.” KLOTZ, Volker. *Die erzählte Stadt*, p. 375 (Tradução nossa).

²⁹³ DOLLENMAYER, David B. *The Berlin Novels of Alfred Döblin*, p. 71.

²⁹⁴ NOMURA, Masa. *Berlin Alexanderplatz*, p. 130.

²⁹⁵ DOLLENMAYER, David. *The Berlin Novels of Alfred Döblin*, p. 72.

²⁹⁶ Reproduzidos nas notas 290, 297 e 299.

-up, que capta a imagem autônoma da máquina, ela é seguida por um *extreme long shot*: uma tomada que se afasta do objeto centralizado, ampliando a imagem e estabelecendo um quadro panorâmico, capturando o trânsito das pessoas que circulam pela praça. O terceiro parágrafo retoma o movimento da máquina, mas ainda com uma perspectiva panorâmica, de forma que ainda capta os transeuntes:

Ar gélido. Fevereiro. As pessoas passam de sobretudo. Quem tem usa peles, quem não tem não usa. As mulheres usam meias finas e passam frio, mas é bonito. Os vagabundos esconderam-se do frio. Quando esquentar, meterão os narizes de fora novamente. Enquanto isso bebericam ração dupla de conhaque, mas que conhaque, nem mesmo um cadáver gostaria de nadar nele.²⁹⁷

Há uma nebulosa interposição e sobreposição de enunciados de caráter bastante diverso, mas cuja função não é explicitada pelo texto – ao menos não à primeira vista. Nos fragmentos aqui destacados, apresenta-se uma voz narrativa informativa e aparentemente neutra, captando e reproduzindo a realidade objetiva dos acontecimentos, como “Ar gélido. Fevereiro”²⁹⁸. Ocorre que este enunciado é continuamente recortado, por exemplo, por frases exclamativas (“nem mesmo um cadáver gostaria de nadar nele”), que sugerem a apropriação das vozes das pessoas que circulam pela praça, as quais haviam sido capturadas pelo olhar neutro do narrador no início deste trecho (“as pessoas andam de sobretudo”).

O que torna tão singular essa voz é justamente esse estatuto híbrido, ou seja, sua constituição amorfa, capaz de se reconfigurar continuamente para adaptar-se com maior grau de objetividade aos diferentes fatos representados. A propósito dessa característica do narrador, gostaria de avançar para o parágrafo seguinte, exemplo significativo da fatura narrativa do romance.

Bum, bum, martela o bate-estacas a vapor no Alexanderplatz. Muitas pessoas têm tempo e ficam olhando o malho malhar. Um homem lá no alto puxa uma corrente, então lá em cima vem uma baforada de vapor, e, bum, a viga leva uma cacetada. Depois fica pequena como um dedo, mas ainda leva uma, pode fazer o que quiser. Por fim, ela some: diabo, foi bem enfiada, as pessoas seguem seu caminho, satisfeitas. Tudo cercado de tábuas. A Berolina ali estava, diante do Tietz, bastava estender a mão, uma senhora colossal, que arrastaram dali. Talvez a derretam para fazer medalhas.²⁹⁹

²⁹⁷ BAP, p. 155/ “Eisige Luft. Februar. Die Menschen gehen in Mänteln. Wer einen Pelz hat, trägt ihn, wer keinen hat, trägt keinen. Die Weiber haben dünne Strümpfe und müssen frieren, aber es sieht hübsch aus. Die Penner haben sich vor der Kälte verkrochen. Wenn es warm ist, stecken sie wieder ihre Nasen raus. Inzwischen süffeln sie doppelte Ration Schnaps, aber was für welchen, man möchte nicht als Leiche drin schwimmen“. (BA, p. 237).

²⁹⁸ BAP, p. 155. / “Eisige Luft. Februar“. (BA, p. 237).

²⁹⁹ BAP, 155/ „Rumm rumm haut die Dampftramme auf dem Alexanderplatz. Viele Menschen haben Zeit und gucken sich an, wie die Ramme haut. Ein Mann oben zieht immer eine Kette,

A sintaxe desses longos trechos, compostos por materiais colados das mais diversas origens, é constituída por vozes que se interpõem, sem qualquer elemento linguístico que estabeleça a fronteira entre os enunciados da figura do narrador e das personagens anônimas que compõe o romance, fazendo com que muita vez seja difícil (e, quem sabe, ofício duvidoso) determinar quem enuncia esta ou aquela sentença. É esta uma das formas que o autor possui de dar estatuto narrativo ao fenômeno da cidade, imprimindo-lhe, nesse movimento, uma personificação: “Berlim não é descrita. Ela se impõe”³⁰⁰. Nos trechos seguintes, quando interpenetrada pela fala das figuras anônimas que transitam pela cidade, a voz narrativa torna-se espaço de locução para todo o tipo de anúncio e propaganda que compõe a praça, seja visual ou sonoramente:

Vrumm, Vrumm, os elétricos, bondes amarelos com vagões atrelados, rolam sobre a Alexanderplatz coberta de tábuas, é perigoso saltar deles. A estação estende-se livre por ampla superfície, via de mão única em direção à Königstrasse, passando pelo Wertheim. Quem se dirige ao leste precisa desviar por trás à altura do comando da polícia, através da Klosterstrasse. Os trens rumorejam da estação até a Jannowitzbrücke, a locomotiva solta baforadas de vapor, está agora por cima do Prälat, Cervejaria Schlossbräu, entrada na próxima esquina.

[...]

Demoliram Loeser e Wolff com a placa de mosaico, vinte metros adiante, ele se reergue outra vez, do outro lado, diante da estação, já existe outro. Loeser e Wolff, Berlim-Elbing, qualidade de primeira para todos os gostos: Brasil, Havana, México, Pequeno Consolo, Liliput, Charuto n. 8, 25 *pfennigs* a unidade, Balada de Inverno, embalagem com 25 unidades, cigarrilhos n. 10, não selecionado, folha de Sumatra, um produto especial neste preço, em caixas com cem unidades, dez *pfennigs*.³⁰¹

dann pafft es oben, und ratz hat die Stange eins auf den Kopf. Da stehen die Männer und Frauen und besonders die Jungens und freuen sich, wie das geschmiert geht: ratz kriegt die Stange eins auf den Kopf. Nach her ist sie klein wie eine Fingerspitze, dann kriegt sie aber noch immer eins, da kann sie machen, was sie will. Zuletzt ist sie weg, Donnerwetter, die haben sie fein eingepökelt, man zieht befrie digt ab. – Alles ist mit Brettern belegt. Die Berolina stand vor Tietz, eine Hand ausgestreckt, war ein kolossales Weib, die haben sie weg geschleppt. Vielleicht schmelzen sie sie ein und machen Medaillen draus”. (BA, p. 237).

³⁰⁰ SOUZA, Celeste H. M. R. Alfred Döblin, *Berlim Alexanderplatz* e o romance de montagem. 1995. (Trabalho apresentado no Encontro nacional da Anpoll). In: *Anais João Pessoa* : ANPOLL, 1995. p. 522.

³⁰¹ BAP, p. 186/ “Ruller ruller fahren die Elektrischen, Gelbe mit Anhängern, über den holzbelegten Alexanderplatz, Abspringen ist gefährlich. Der Bahnhof ist breit freigelegt, Einbahnstraßen nach der Königstraße an Wertheim vorbei. Wer nach dem Osten will, muß hinten rum am Präsidium vorbei durch die Klosterstraße. Die Züge rummeln vom Bahnhof nach der Jannowitzbrücke, die Lokomotive bläst oben Dampf ab, grade über dem Prälaten steht sie, Schloßbräu, Eingang eine Ecke weiter [...] Loeser und Wolff mit dem Mosaikschild haben sie abgerissen, 20 Meter weiter steht er schon wieder auf, und drüben vor dem Bahnhof steht er nochmal. Loeser und Wolff, Berlin-Elbing, erstklassige Qualitäten in allen Geschmacksrichtungen, Brasil, Havanna, Mexiko, Kleine Trösterin, Liliput, Zigarre Nr. 8, das Stück 25 Pfennig,

A descrição do movimento dos bondes, a nomeação das ruas e de seus estabelecimentos, tudo parece reforçar a espacialidade do texto. A interposição dessas descrições, aliada à precisão das frases, cria o efeito de velocidade, caracterizando uma temporalidade acelerada, dominante nesta narrativa. Uma das características mais importantes deste trecho, de efeito claramente cênico, é prescindir de um ponto fixo de enunciação. A ausência de um ponto fixo de referência faz com que haja a impressão de independência em relação a uma subjetividade reguladora, alcançando um efeito de objetividade neutra, de fato como se uma câmera percorresse o espaço da praça, detendo-se ora em um objeto, ora em um transeunte.

Essa multiplicidade heterogênea de estilos e materiais é conduzida por uma voz neutra, que dá breves indicações espaciais e temporais, sumários narrativos sem intrusões ou comentários. A narrativa varia entre diferentes configurações:

a) o “diretor de cena”³⁰² (Alexanderplatz, 1929, um frio do cão) aparece intercalado à consciência das personagens (aqui a voz do jornalista se mistura ao sumário narrativo):

Ele se afasta, é melhor que mande engraxar as botas, deve passar a noite no abrigo Palme da Fröbelstrasse, sobe no bonde. Este, por certo, viaja com o bilhete errado ou achou algum na rua, ele que tente. Se o apanharem, terá perdido o bilhete certo. Sempre esses espertalhões e mais dois agora. Qualquer hora mando fazer uma grade aqui na frente. Vou tomar o café da manhã³⁰³.

b) diálogos que variam entre discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre (no primeiro exemplo, o discurso direto; no segundo, uma mistura dos três tipos discursivos):

1) São dois homens de mais idade, operários de construção da Rosenthaler Strasse. O outro desaprova o que aquele diz: “É um caso triste, se vir uma coisa dessas no teatro ou ler no livro, então vai cair no choro”. “Você talvez. Olhe Max, será que alguém ia chorar por causa de uma coisa dessas?”³⁰⁴

2) Certa noite, lá está Reinhold a seu lado no metrô Alexanderplatz, em

Winterballade, Packung mit 25 Stück, 20 Pfennig, Zigarrillos Nr. 10, unsortiert, Sumatradecke, eine Spezialleistung in dieser Preislage, in Kisten zu hundert Stück, 10 Pfennig.” (BA, p. 238).

³⁰² FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, p. 1776.

³⁰³ BAP, p. 71./ “Zieht ab, soll sich lieber die Stiefel putzen lassen, pennt wohl in der Palme in der Fröbelstraße, steigt in die Elektrische. Der fährt sicher mit einem falschen Fahrschein oder hat einen aufgehoben, der versucht. Wenn sie ihn erwischen, hat er den richtigen verloren. Immer diese Nassauer, schon wieder zwei. Nächstens mach ich ein Gitter vor. Muß mal frühstücken”. (BA, p. 89)

³⁰⁴ BAP, p. 287 / “Es sind zwei ältere Leute, Bauarbeiter von der Rosenthaler Strafe. Der andere misbilligt, was der eine redet. “Det ist ein trauriger Fall, wenn du so wat auf dem Theater siehst oder im Buch liest, dann heulste.” “Du vielleicht. Aber Maxe, wird eener über sowat heulen, warum denn?”. (BA, p. 368).

frente à Landsberger Strasse, perguntando-lhe se tem programa para a noite. Ora, ora, o mês ainda nem acabou, o que há, e, na verdade, Cilly está esperando por Franz – mas ir junto com Reinhold, naturalmente, a todo prazer. E caminham devagar a pé – o que o senhor acha, para onde – descem caminhando pela Alexanderstrasse em direção à Prinzenstrasse. Franz fica insistindo até descobrir aonde Reinhold quer ir. “Vamos até o Walter? Dançar?” Ele quer ir até o Exército da Salvação na Dresdener Strasse! Quer ouvir o que dizem. Que coisa. Bem a cara do Reinhold. Cada ideia que ele tem.³⁰⁵

c) canções:

E então vamos nós, vamos nós, olê, olê, olá, alegria, alegria, olê, olá. E assim vamos nós, alegria, alegria, olê, olê, olá (...)

Movimentavam os braços no ritmo da música: “Beba, beba, irmãozinho, beba, deixa os problemas para trás, beba, beba, irmãozinho, beba, deixa os problemas para trás, fuja da dor, fuja da tristeza, daí a vida é uma beleza.³⁰⁶

d) e notícias de jornais:

Franz lê enquanto Pums lida em sua escrivaninha, quer ver algumas coisas no jornal *Berliner Zeitung* que está sobre a cadeira: *3.000 milhas marítimas numa casca de noz*, de Günther Plüschow, Férias e Roteiros, a *Conjuntura* de Lania, o palco de Piscator, no teatro Lessing. O próprio Piscator assume a direção. O que é Piscator, o que é Lania?³⁰⁷

³⁰⁵ BAP, p. 206/ “Da steht eines Abends Reinhold neben ihm an der Untergrundbahn Alexanderplatz vor der Landsberger Straße und fragt ihn, ob er für den Abend was vorhat. Nanu, der Monat ist doch noch nicht um, was ist, und eigentlich wartet die Cilly auf Franz – aber mit Reinhold zu gehen, natürlich mit dem größten Frachtwagen. Und da wandern sie langsam zu Fuß – was meinen Sie, wohin –, die Alexanderstraße runter wandern sie nach der Prinzenstraße. Franz drängt immer, bis er raus hat, wo Reinhold hin will. “Wollen wir zu Walterchen? Schwoofen?” Er will zur Heilsarmee nach der Dresdener Straße! Er will sich mal das anhören. So was. Das sieht richtig nach Reinhold aus. Sone Ideen hat der.” (BA, p. 263).

³⁰⁶ BAP, p. 85/ “Und so wollen wir noch einmal, wollen wir noch einmal, valle ralle lalle lala, lustig sein, lustig sein, trallalala. Und so wollen wir noch mal, wollen wir noch einmal lustig sein, lustig sein. [...] Sachte ging es: “Trink, trink, Brüderlein, trink, Lasse die Sorgen zu Haus, Meide den Kummer und meide den Schmerz, Dann ist das Leben ein Scherz, Meide den Kummer und meide den Schmerz, Dann ist das Leben ein Scherz.” (BA, p. 106).

³⁰⁷ BAP, p. 235/ “Franz liest, während Pums an seinem Schreibtisch herumarbeitet und nur mal was nachsehen will, in einer B. Z. die auf dem Stuhl liegt: 3000 Seemeilen in einer Nußschale von Günther Plüschow, Ferien und Linienläufe, Lania ‘Konjunktur’, Piscatorbühne im Lessingtheater. Piscator selbst hat die Regie. Was ist Piscator, was Lania?” (BA, p. 302).

Tudo isso faz com que a fatura narrativa pareça ser a de uma “onisciência seletiva múltipla”, segundo foi pensada por Friedman:

Here the reader ostensibly listens to no one; the story comes directly through the minds of the characters as it leaves its mark there. As a result, the tendency is almost wholly in the direction of scene, both inside the mind and externally with speech and action; and narrative summary, if it appears at all, is either supplied unobtrusively by the author by way of “stage direction” or emerges through the thoughts and words of the characters themselves.³⁰⁸

Na imprecisão da narrativa, que alterna entre os comentários informativos, a voz dos passantes e constatações breves de um narrador onisciente (“as pessoas seguem seus caminhos, satisfeitas”), cria-se a impressão de que essa estrutura parte de uma acumulação absolutamente aleatória, caleidoscópica, de estilhaços que não interagem com o resto a trama³⁰⁹ de Biberkopf. A decomposição analítica da economia narrativa do livro, detendo-se apenas sobre o desmembramento de sua complexa construção sintática, formada por textos provenientes das mais diversas origens e pela alteração de foco de enunciação, pode sugerir certa composição aleatória que deixaria por completo ao encargo do acaso a constituição última de sua fatura. O que, entretanto, a observação das recorrências e ressonâncias do texto (algumas já apontadas) pode trazer de significativo para a análise é a síntese de como a elaboração formal recupera e ressignifica o tema do romance, articulando suas partes à primeira vista dispersas.

Em 1972, Klaus Müller-Salget reclama da crítica o não reconhecimento da estrutura que rege a distribuição do romance em nove livros³¹⁰. Segundo o autor, ao relegar a segundo plano elementos decisivos do percurso de Biberkopf, tornou-se parcial a leitura empreendida pela fortuna crítica de *Berlin Alexanderplatz*, que observava uma falta de ordem na composição dos livros. É essa macroestrutura que Müller-Salget pretende tornar visível ao se deter sobre as recorrências temáticas que determinam a composição dos livros. Entretanto, o que fica claro a partir de análises detidas e sistemáticas como de Volker Klotz e David Dollenmayer³¹¹ é o fato de que há formas de unidade implícitas à aproximação aparentemente aleatória de fragmentos, à exceção do primeiro capítulo em que a intenção da composição era figurar a distorção provocada pelo medo do primeiro contato com a cidade. A leitura sistemática de David Dollenmayer sobre o capítulo inicial do *Livro II* se revelou um esforço analítico bastante profícuo na medida em que

³⁰⁸ FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, p. 1776.

³⁰⁹ Trama como uma disposição que obedece “ao princípio da causalidade e inscrevendo-se numa certa cronologia”. (TOMACHEVSKI, B. Fábula e Trama. In: EIKHENBAUM, Boris [et al.]. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p.173). Também como um enredo: “a cadeia de eventos em uma história e o princípio que a entretence em conjunto”. (MUIR, Edwin. *The structure of the Novel*. London: The Hogarth Press, 1946, p. 16). Ver também: LÄMMERT, Eberhard. *Geschichte und Fabel. Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler Studienausgabe, 1970. p. 25; FORSTER, Edward. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969, p. 69.

³¹⁰ MÜLLER-SALGET, Klaus. *Alfred Döblin*, p. 305.

³¹¹ DOLLENMAYER, David B. *The Berlin Novels of Alfred Döblin*.

consegue mostrar que há, também na composição da narrativa, elementos organizadores, embora o uso de elementos tão heterogêneos quanto aqueles reunidos e montados como estrutura narrativa desse trecho crie um efeito de dispersão no espaço e no tempo. O princípio organizador que Dollenmayer identifica nesse capítulo é a representação da passagem de um único dia³¹²:

It progresses temporally from daytime (the bustle of activity on the Rosenthaler Platz, BA 51–54, EJ 53–57) to late afternoon (the conversation between Krause and Georg, BA 54–58, EJ 57–61) to evening (the tryst between the young girl and her older lover, BA 58–59, EJ 61–63). By the end, the reader has the impression of having spent a day in the vicinity of the Rosenthaler Platz.³¹³

Ao procurar essas marcas da composição textual de *Berlin Alexanderplatz*, Sabine Hake³¹⁴ observa na cena do bate-estacas a vapor um “leitmotiv” que ressoaria por toda a obra. Há, entretanto, que lhe censurar certa imprecisão analítica no comentário, uma vez que é apenas no Livro V que aparece tanto a máquina quanto sua representação sonora e, portanto, não pode ser definida como um *leitmotiv*. Apesar disso, a imagem é expressiva dentro deste capítulo, pois há algo no movimento maquinal sugerido por ela, constituindo-se como paradigma da urbanidade avançada, que se nutre de outros elementos que já apareceram no livro. Em primeiro lugar, essa imagem retoma a questão da eterna transformação do espaço, da inauguração do novo, fazendo de Berlim um palco do devir. A cidade é destituída de marcos em cuja concretude pudessem se cristalizar os

³¹² Em um artigo sobre o uso da montagem e a relação com a cidade, Dollenmayer usa a análise do primeiro capítulo do Livro II para justificar que, embora o uso da “montagem” nesse capítulo possa sinalizar uma composição caótica, a imagem da metrópole seria sobretudo positiva. O problema, a meu ver, é que Dollenmayer baseia sua interpretação principalmente na análise do primeiro capítulo do Livro II, no qual ele desvela uma série de princípios de organização – ordem que, por fim e aliada ao “final feliz” de Franz denotaria a saudável pluralidade da metrópole. Ora, o problema reside no fato de que a maioria desses princípios organizadores ocorre em sua totalidade *apenas* nesse capítulo, e não nos demais. Na verdade, apenas um deles pode ser visto em outros capítulos. Trata-se de um movimento do impessoal para o pessoal. Os primeiros capítulos do Livro II e do Livro IV começam com uma visada panorâmica que aos poucos começa a centrar em indivíduos particulares, em suas breves histórias, até que o capítulo ou a passagem se encerra e retorna ao relato da vida de Biberkopf. No primeiro capítulo do Livro V, contudo, ocorre algo muito interessante: o narrador começa à distância, observando a movimentação na praça, distingue a presença dos policiais que controlam o tráfego e, ao tentar realizar o mesmo movimento, ou seja, ao tentar focar a vida de cada indivíduo, ele não consegue e se pergunta: “o que se passa dentro deles, quem pode adivinhar, um capítulo imenso. E caso isso fosse feito, a quem serviria? Novos livros?” (BAP, p. 189/ BA, p. 242). Ver DOLLENMAYER, David B. An Urban Montage and Its Significance in Döblin’s Berlin Alexanderplatz. *The German Quarterly*, v. 53, n. 3, p. 317-336, May 1980.

³¹³ DOLLENMAYER, David B. *The Berlin Novels of Alfred Döblin*, p. 69-70.

³¹⁴ HAKE, Sabine. Urban Paranoia in Alfred Döblin’s Berlin Alexanderplatz. *The German Quarterly*, v. 67, n. 3, *Of Novels and Novellas: Focus on Narrative Prose*, p. 351, Summer 1994.

vestígios da passagem do tempo, elaborando a imagem de uma identidade: a construção do metrô exige, por exemplo, a destruição da Berolina³¹⁵.

Retornando à imagem da viga levando uma “cacetada” do bate-estacas, o que parece mais significativo é a relação que essa imagem estabelece com um aviso dado pelo narrador no breve comentário que antecede o Livro V, no qual é anunciado: “o primeiro golpe sério se abate sobre ele [Biberkopf]”. O efeito que pode ser depreendido da proximidade na diagramação do livro e no efeito imagético das duas frases é a associação entre aquela instância abstrata, semelhante a um destino, que fora anunciada no prólogo, e a força autônoma do progresso, que movimenta essa Berlim, “condenada a tornar-se sem nunca ser”³¹⁶. Da mesma forma como é automatizada a força que recairá sobre Biberkopf, assim também parece autônoma a máquina que transfigura Berlim – de resto, é o mesmo gesto que anima as duas cenas: o de uma porrada.

Essa associação parece ser reiterada, um pouco adiante nesse mesmo trecho, por uma construção elaborada a partir de um tema e suas variações, isto é, como tema, “eu cubro tudo, você cobre tudo, ele cobre tudo”³¹⁷; e, um pouco mais à frente, como uma das variações, “eu quebro tudo, você quebra, ele quebra tudo”³¹⁸. No texto original em alemão, os dois verbos adaptados em português para atingir o mesmo efeito sonoro – cobrir e quebrar – apresentam a mesma raiz, *schlagen-zerschlagen*, reforçando o efeito sonoro da repetição. Esse motivo que ressoa ao longo desse trecho – um motivo ritmicamente industrializado e inserido quase aleatoriamente depois de propagandas de bananas, anúncios de cigarros, ou depois da breve descrição de um vendedor de revistas – não remete apenas ao som do bate-estacas a vapor como também alude a certa força personificada nessa cidade automática, ecoando o aviso sobre a força que golpeará Biberkopf, já que aqui também se trata da mesma raiz verbal: *schlagen*³¹⁹. A importância desse verbo reside em sua constante repetição durante o livro, presente sempre que há uma referência ao “destino” de Biberkopf: “Por fim, atinge-o (*schlägt*) como um torpedo de monstruosa brutalidade”³²⁰, “então sofreu um outro golpe (*Schlag*), dos bons”³²¹, “Aqui, Franz Biberkopf, o homem decente, bem-intencionado, sofre o primeiro golpe (*Schlag*)”³²²; ou, por exemplo, em cenas como aquela onde é descrita a morte do bezerro: “mas é a ponta do porrete que está junto ao chão e com o qual logo levará um golpe (*Schlag*)”³²³.

Parece que, por trás da aparente dissolução de rastros de um narrador autoral no interior dessa complexa estrutura, há alguns princípios organizadores, sem agir em prejuízo da novidade da obra, na medida em que o efeito de simultaneidade e velocidade persiste. No início do Livro V, surge um narrador que fala a partir de “frases simples, declarativas”³²⁴, criando o cenário no qual o leitor irá mergulhar: o título do capítulo

³¹⁵ Antigo monumento, erguido por ordem de Wilhelm II em 1889, por ocasião da visita de Umberto I e Margherita, reis italianos.

³¹⁶ SCHEFFLER, Karl. Apud SCHERPE, Klaus. Berlin als Ort der Moderne, p. 20.

³¹⁷ BAP, p. 186/“Ich schlage alles, du schlägst alles, er schlägt alles”. (BA, p. 238).

³¹⁸ BAP, p. 187/“Ich zerschlage alles, du zerschlägst alles, er zerschlägt alles”. (BA, p. 239).

³¹⁹ Em alemão, o verbo *schlagen* não possui o significado de “cobrir”, mas remete comumente a “bater” ou a “vencer” e por isso remete a uma ação mais violenta.

³²⁰ BAP, p. 9. / “Es stößt und schlägt ihn mit einer Gemeinheit”. (BA, p. 9).

³²¹ BAP, p. 44/ “Da kriegte er noch einen ordentlichen Schlag” (BA, p. 54).

³²² BAP, p. 115/ “Hier erlebt Franz Biberkopf, der anständige, gutwillige, den ersten Schlag”. (BA, p. 147).

³²³ BAP, p. 163/ “Das ist aber die Spitze der Keule, die an der Erde steht und mit der es jetzt bald einen Schlag erhalten wird”. (BA, p. 209).

³²⁴ DOLLENMAYER, David B. *The Berlin Novels of Alfred Döblin*, p. 73.

situa o espaço: “Alex”; o ano: “1927”; e as condições climáticas: “um frio do cão”. A concentração espacial e temporal da representação, dada pela descrição das ruas, dos bondes e o uso do verbo no presente do indicativo, aliados ao recurso do discurso indireto livre, criam uma apresentação essencialmente cênica dos objetos. O uso dessa descrição do efeito da narrativa remete a um problema do “método de execução”³²⁵ do romance, da relação que necessariamente se estabelece entre “narrador” e “narrado”³²⁶. O termo “apresentação cênica” serve para caracterizar um tipo de efeito, sobretudo temporal, que situa o leitor em relação à narrativa, em oposição a uma “apresentação panorâmica”, também presente no livro. Nesse caso, a apresentação cênica aproxima o leitor, pela dramatização dos acontecimentos, do “aqui e agora”³²⁷ da narrativa, ou seja, do “aqui e agora” da cidade, como se houvesse um “imediatismo”, pois os fatos não se mostram como narrados, mas como vividos.

A propósito do narrador de *Berlin Alexanderplatz* – ou melhor, a propósito daquele narrador do romance do qual dependem as longas passagens das quais está ausente a figura de Biberkopf –, percebe-se, entretanto, que uma das principais características dessa estrutura é não assumir uma configuração única, homogênea. Se quiséssemos recorrer, por exemplo, à tipologia de Norman Friedman para caracterizar esses trechos específicos em que a biografia de Franz é esquecida e a metrópole toma seu espaço, poderíamos caracterizá-los, em um primeiro momento, a partir do que Friedman nomeia como o “modo dramático”. Nele, o narrador possui um caráter simplesmente informativo, descrevendo ações e reproduzindo falas, mas deixando que os estados de ânimos dependam das personagens³²⁸. Contudo, o romance extrapola a tipologia, dada a multiplicidade de registros de que se vale. Se por vezes a função narrativa é meramente informativa, ele não utiliza apenas diálogos mas também se apropria dos pensamentos dos transeuntes e personagens. Ademais, em certos momentos, como ocorre no primeiro capítulo do Livro II, o narrador assume sua onisciência e apresenta para o leitor toda a biografia do jovem Max Rüst, que aos catorze anos desce do bonde no ponto da rua Lothringe. Ele o seleciona como uma personagem dentre muitas e desenreda, em meras vinte linhas, sua situação atual e todo seu futuro, até seu “anúncio fúnebre”³²⁹, e com a brevidade da descrição e a eleição casual entre tantos outros, o narrador apenas enfatiza a banalidade de sua história. Em uma narrativa (do primeiro capítulo do Livro II) que transcorria balizada por um narrador de disposição largamente descritiva³³⁰, surge repentinamente a

³²⁵ LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 147.

³²⁶ ARRIGUCCI Jr., Davi. Teoria da Narrativa: Posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*. São Paulo. 31(57): p 13, set. 1998.

³²⁷ STANZEL, Franz. *Die typischen erzahlsituationen im Roman*: dargestellt an Tom Jones, Moby-dick, The ambassadors, Ulysses. Stuttgart : Wilhelm Braumuller, 1969. p. 23.

³²⁸ “Having eliminated the author, and then the narrator, we are now ready to dispose of mental states altogether. The information available to the reader in the Dramatic Mode is limited largely to what the characters do and say; their appearance and the setting may be supplied by the author as in stage directions; there is never, however, any direct indication of what they perceive (a character may look out of the window-an objective act-but what he sees is his own business), what they think, or how they feel.” FRIEDMAN, Norman. *Point of view in fiction*, p. 1178.

³²⁹ BAP, p. 56/ BA, p. 69.

³³⁰ “Do lado sul, a Rosenthaler Strasse desemboca na praça. Do outro lado, a loja Aschinger serve comida e cerveja às pessoas, oferece concertos e pães em geral.” BAP2. p. 55/ Vom Süden kommt die Rosenthaler Straße auf den Platz. Drüben gibt Aschinger den Leuten zu essen und Bier zu trinken, Konzert und Großbäckerei. (BA, p.68).

figura do narrador onisciente que vê o transcorrer da história para além do imediatismo dos fatos, ou seja, superior à percepção do leitor.

Para entender alguns dos recursos absorvidos nessa complexa estrutura, talvez ajude recorrer a Franz Stanzel, que elaborou uma tipologia para estudar as diferentes “situações narrativas”. Entre as variações enumeradas em seu livro, um tipo especialmente importante para esta análise é aquela que procura classificar situações em que o narrador parece não existir ou estar ausente, e os eventos parecem mediados pela consciência de uma personagem específica. Essa seria, para Stanzel, a “situação personificada”, para a qual é eleita uma personagem como *refletor*³³¹, a partir de cuja consciência irá irradiar-se o foco da narrativa. Esse tipo de situação narrativa, uma derivação na “situação narrativa neutra”, tem por especificidade o efeito da ausência de um narrador, como se o mundo que o leitor observasse fosse derivado imediatamente da consciência da personagem. O que se pode notar nos trechos do Livro V selecionados é, como já comentado, a ausência de um ponto fixo de referência, fazendo com que a narrativa oscile constantemente de centro de projeção, e daí advém uma das grandes dificuldades de leitura do livro, já que ela exige do leitor atenção redobrada para transitar entre as diferentes possibilidades enunciativas. Essa constituição pode ser caracterizada, ainda segundo Stanzel, como uma forma bastante específica de narrativa, uma “representação neutra”³³², que dificilmente se sustentaria sozinha e por isso aparece apoiada por um “situação narrativa autoral” ou uma “uma situação narrativa personativa”³³³. Em *Berlin Alexanderplatz*, a malha da narrativa é tecida justamente por esses três elementos, ou seja, há trechos, mais ou menos longos, neutros, intercalados a uma situação narrativa “personificada”, em que o foco ganharia uma ilusão de objetividade e independência, por sua vez justapostos a uma situação narrativa autoral.

Além dessa singularidade, há mesmo uma constante alteração da própria situação narrativa. O narrador que se esconde por trás das personagens pode, repentinamente, aparecer e demandar um longo trecho em que, como ocorre no Livro II, discorre sobre a vida atual e o futuro do jovem Max Rüst; ou, como acontece no Livro IV, o narrador pode tecer um longo comentário acerca do mercado editorial. Isso quer dizer que a já aludida fragmentação não é característica apenas do conteúdo representado, mas também da forma enunciativa, encadeadas em uma justaposição paratática³³⁴ de *objetos-discursos*, no interior de uma frase e em relação a duas ou mais cenas, e reforçada pela contínua oscilação entre recursos narrativos, como a utilização de diálogos ou do monólogo interior.

Ao lado do Prälat há lugar, lá estacionam as carroças com bananas (1). Deem bananas a seus filhos. A banana é a fruta mais limpa, pois pela casca é protegida de insetos, de vermes, assim como de bacilos (2). Excluem-se os insetos, vermes e bacilos que penetram na casca (3). O conselheiro

³³¹ STANZEL, Franz. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, *passim*.

³³² STANZEL, Franz. *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, p. 28.

³³³ STANZEL, Franz. *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, p. 28.

³³⁴ “Montage – the paratactic juxtaposition of heterogeneous elements – occurs throughout the novel”. DOLLENMAYER, David. “An Urban Montage and Its Significance in Döblin’s Berlin Alexanderplatz.”

Czerny³³⁵ chamou insistentemente atenção para o fato de que isso envolve até mesmo crianças em seus primeiros anos de vida (4). Eu quebro tudo, tu quebras tudo, ele quebra tudo (5). [...]

Bem cedo pela manhã, os operários vão chegando de Reinickendorf, Neukölln, Weissensee. Com frio ou sem frio, com vento ou sem vento (6), passe a cafeteira, embrulhe os sanduíches, precisamos dar duro, lá em cima estão sentados os zangões, dormem em seus acolchoados de penas e sugam nosso sangue (7).³³⁶

É tarefa árdua estabelecer, em trechos como este, quem enuncia qual sentença. Todavia, é possível tecer hipóteses interpretativas acerca da constituição desse complexo percurso narrativo, estabelecendo uma incerta divisão dos enunciados; pode-se supor que o primeiro período comporta o comentário de uma personagem anônima que, presente na praça, indica ao vendedor de bananas que acaba de chegar com suas mercadorias onde estacionar sua carroça. Nesse caso, o período estaria relacionado a uma situação narrativa personativa. O segundo período é, provavelmente, a fala do vendedor de bananas, comportando, todavia, a possibilidade de ser a reprodução de um texto de propaganda, visto que reproduz informações técnicas. O terceiro período pode ser analisado como uma situação narrativa autoral se for um comentário irônico do narrador, mas pode também ter sido proferida pelo próprio vendedor. O vendedor, ou o anúncio das bananas, seriam responsáveis pela quarta fala e a última seria uma interferência do narrador, personificando (ação comum no romance, como será discutido) a máquina ao dar estatuto linguístico ao som por ela emitido. Como se fosse um coro trágico, representante da *polis*, sua voz ecoa sobre a praça, falando sobre a cidade, mas também sempre sobre o destino do (anti)herói. O sexto trecho destacado pode ser associado a uma voz narrativa personificada (provavelmente de algum trabalhador que por ali caminha) ou talvez ao comentário neutro do narrador; e, por fim, o sétimo apresenta o discurso indireto livre, sendo que suas três últimas orações (“lá em cima estão sentados os zangões...”) mantêm certa dubiedade, podendo ser definidas tanto como discurso indireto livre, quanto como monólogo interior ou, quem sabe, como o discurso panfletário de alguma organização política da época. As impressões qualitativas acerca da realidade são expressas por meio da incorporação de vozes alheias ao discurso do narrador, cuja voz se deixa entrever nas passagens mais informativas.

³³⁵ Muito provavelmente Adalbert Czerny (1863-1941), pediatra.

³³⁶ BAP, p. 186, 187/ “Neben dem Prälaten ist Platz, da stehen die Wagen mit Bananen. Gebt euren Kindern Bananen. Die Banane ist die sauberste Frucht, da sie durch ihre Schale vor Insekten, Würmern sowie Bazillen geschützt ist. Ausgenommen sind solche Insekten, Würmer und Bazillen, die durch die Schale kommen. Geheimrat Czerny hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, das selbst Kinder in den ersten Lebensjahren. Ich zerschlage alles, du zer schlägst alles, er zerschlägt alles. (...)Frühmorgens kommen die Arbeiter angegondelt, von Reinickendorf, Neukölln, Weißensee. Kalt oder nicht kalt, Wind oder nicht Wind, Kaffeekanne her, pack die Stullen ein, wir müssen schuften, oben sitzen die Drohnen, die schlafen in ihre Federbetten und saugen uns aus”. (BA, p. 239).

III. O NOME DAS RUAS

Algumas das primeiras resenhas escritas sobre o romance de Döblin já apontavam a afinidade que existia entre sua composição e o recurso da montagem como utilizado no meio cinematográfico³³⁷. Desde então, a maior parte da fortuna crítica do livro parte da análise desse artifício formal para discutir a fatura do romance. Era a primeira vez que, extraído das artes plásticas, da experiência dadaísta e expressionista³³⁸, esse recurso formal se tornava elemento de composição de um romance alemão³³⁹. A centralidade da análise formal nas interpretações do livro – que procurava compreender a “simultaneidade de posição e justaposição funcional de fragmentos”³⁴⁰ – deve-se ao fato de que, constituindo a múltipla configuração da voz narrativa do livro, essa estrutura parece determinar a imagem da metrópole que caracteriza este romance, ao lhe imprimir seu próprio ritmo.

O que se ganha, poderiam objetar, ao caracterizar como montagem o princípio artístico que determina os trechos ora selecionados, já que poderíamos simplesmente falar, por exemplo, no uso do “anacoluto como meio de composição”, como faz Volker Klotz em seu notável ensaio sobre *Berlin Alexanderplatz*³⁴¹? O que a busca pelo significado do “anacoluto” pode revelar sobre a composição do livro é o fato de que, na ruptura sintática, gera-se uma incompletude do significado, capaz de aludir a um novo sentido. O termo utilizado por Klotz tem sua origem nos tratados de retórica e, embora seja perfeitamente aplicável ao contexto do livro, na medida em que, como *figura de construção*, alude a uma incompletude da sentença, talvez este tratamento puramente estilístico do recurso perderia determinações históricas que o conceito de montagem traz consigo, por exemplo, a questão acerca da importância que o fragmento ganha no contexto das artes de vanguarda.

É trabalhoso chegar a uma definição precisa do conceito de montagem³⁴². A origem do termo remonta a um procedimento técnico do âmbito cinematográfico do início do século XX, que foi posteriormente pensado como técnica artística³⁴³, para só depois ser transposto ao âmbito da literatura e da pintura para dar conta de um procedimento

³³⁷ Ver as resenhas: E. Kurt Fischer: “Berlin Alexanderplatz” (p. 67-69); J – S: ist das unser “Alex”? In: PRANGEL, Matthias. *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*.

³³⁸ DÖBLIN, Alfred. Epilog, p. 646.

³³⁹ Já em 1925, John dos Passos publicara *Manhattan Transfer* e *Ulisses* (1922), de James Joyce, era uma referência importante. Não se sabe se Döblin conhecia ou não *Manhattan Transfer* (provavelmente sim, já que foi indicado à tradução pelo leitor da Editora Fischer, Oskar Loerke, amigo bastante próximo de Döblin) e há mesmo quem discorde de que tanto o livro de Dos Passos quanto o de Joyce sejam semelhantes ao livro de Döblin: “em sentido estrito *Ulisses*, (1922) de James Joyce, e *Manhattan Transfer* (1925), de John Dos Passos, não são romances-montagem [...] O único romance-montagem dos anos 20 é, entretanto, *Berlin Alexanderplatz*”./ “Im strikten Sinne sind *Ulysses* (1922) von James Joyce und *Manhattan Transfer* (1925) von John Dos Passos zwar keine Montageromane. [...] Der eigentliche Montageroman der 20er Jahre ist indessen *Berlin Alexanderplatz*”. EMONS, Hans. *Montage – Zitat – Collage in Film, Kunst, Literatur und Musik. Montage-Collage-Musik*. Berlin: Verlag für Wissenschaftliche Literatur, 2009, p. 15 - 16.

³⁴⁰ CARONE, Modesto. *A montagem. Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 99-100.

³⁴¹ KLOTZ, Volker. *Die erzählte Stadt*, p. 391.

³⁴² E talvez neste caso o regionalismo tenha certo peso, já que no Brasil, a discussão acerca do uso da montagem no âmbito da literatura apresenta parco desenvolvimento, encontrando pouca reverberação para o estudo teórico.

³⁴³ BÜRGER, Peter. *Montagem. Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 148.

mais ou menos comum então às artes, nas quais o fragmento passou a ganhar a importância de elemento como composição³⁴⁴, emancipando a obra de uma configuração orgânica, para determiná-la temática e formalmente. Foi recorrendo ao *Sachwörterbuch der Literatur*³⁴⁵, como o fez Wolfgang Seibel, que Modesto Carone apontou a transposição do termo do âmbito cinematográfico para este da literatura e das artes plásticas, a fim de “dar um nome à justaposição inusitada (“estranhante”) não só de níveis de realidade, mas também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes”³⁴⁶, uma “justaposição de representações descontínuas”³⁴⁷.

Ocorre que, quando falamos simplesmente da utilização de fragmentos da realidade, também a técnica da *colagem* pode estar aí implicada – usada ao lado do termo *montagem* indiscriminadamente para caracterizar *Berlin Alexanderplatz*³⁴⁸. Sobre a distinção possível entre os dois conceitos, vemos que as fronteiras são nebulosas e, seus lugares, constantemente revertidos pela pesquisa teórica. Volker Klotz, por exemplo, vê na montagem um procedimento artístico determinado pela técnica, enquanto a colagem seria um resultado desse procedimento artístico levado ao extremo³⁴⁹. Ao recuperar uma discussão mais analítica acerca dos dois conceitos, Wolfgang Seibel, contrapondo-se a teóricos como Ulrich Broich e Hans-Burkhard Schlinchting³⁵⁰, estabelece entre os dois termos uma diferença tênue, menos categorial do que determinada por gradações ditadas pelo efeito de coesão da composição. Nessa medida, na colagem, em oposição à montagem, prevaleceria o material estrangeiro, sem a determinação de um princípio de composição interno. Para Broich, na montagem haveria uma assimilação maior das partes, de forma que fossem diluídos os limites entre seus elementos constituintes. A colagem, por sua vez, corresponderia àquelas obras em que ruptura e cisão marcam a aproximação dos fragmentos coletados.³⁵¹ Em oposição a isso, é pela dissolução da cesura entre os elementos heterogêneos durante a produção que Schlinchting³⁵² caracteriza a *colagem*, enquanto a montagem deixaria exposta a disjuntiva aproximação dos heteróclitos. Já Volker Hage considera montagem o conceito genérico, que englobaria o mais restrito conceito de colagem enquanto produção na qual os materiais recolhidos ainda poderiam ser reconhecidos³⁵³. Mesmo Peter Bürger, cujo texto sobre as vanguardas artísticas tem como conceito fundamental o de montagem, parece merecer correções, notadamente, de Hans Emons. Bürger afirma que a montagem teria como origem as “colagens cubistas”, caracterizadas pela inserção de “fragmentos da realidade”, de uma matéria não trabalhada pela subjetividade do artista³⁵⁴. Contudo, para Emons³⁵⁵, os próprios surrea-

³⁴⁴ CARONE, Modesto. A montage, p. 100.

³⁴⁵ WILPERT, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1965.

³⁴⁶ CARONE, Modesto. A montagem, p. 102.

³⁴⁷ CARONE, Modesto. A montagem, p. 107.

³⁴⁸ VANOOSTHUYSE, M. *Alfred Döblin*, p. 111.

³⁴⁹ KLOTZ, Volker. Apud: SEIBEL, Wolfgang. Zur Geschichte der Montage in Theorie und Praxis. *Die Formenwelt der Fertigteile – Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung in Drama*. Würzburg: Königshäuser und Neumann, 1988. p 103.

³⁵⁰ SEIBEL, Wolfgang. *Die Formenwelt der Fertigteile – Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung im Drama*. Würzburg: Königshäuser und Neumann, 1988. p. 103-105.

³⁵¹ SEIBEL, Wolfgang. *Die Formenwelt der Fertigteile...*, p. 104.

³⁵² SEIBEL, Wolfgang. *Die Formenwelt der Fertigteile...*, p. 105 -106.

³⁵³ HOFFMANN, Dieter. Montage und Collage. *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Bd1: Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur. Tübingen: Francke Verlag, 2006. p. 263.

³⁵⁴ BÜRGER, Peter. Montage, p. 149.

³⁵⁵ EMONS, Hans. Montage – Zitat – Collage, p. 36.

listas estabeleciam uma distinção fundamental entre os *papier collés* dos cubistas e o que verdadeiramente seria a *colagem*, tal como desenvolvida por Max Ernst.

Dessa breve descrição de opções teóricas depreende-se que, embora haja bastante variação nos termos das reflexões, parece que optar por uma distinção, ainda que sutil, entre os dois conceitos pode iluminar a composição do livro. Por isso, aqui será utilizado o conceito de colagem, como é analisada na maioria das vezes, como uma técnica mais restrita do que a montagem, já que apresenta maior dependência em relação ao referente da realidade. A montagem, por sua vez, pode conter trechos de colagem, o que embaralharia mais os limites entre as partes heterogêneas, e o contexto montado seria mais determinante do que o contexto original. Nesta medida, nos longos trechos da metrópole que analisamos (dos quais Biberkopf está ausente), o efeito não parece ser o de explodir a significação original dos elementos utilizados (como ocorreria na montagem), mas de recuperar, pela factualidade dos fragmentos da cidade (notícias de jornais, pequenas histórias, músicas), uma possibilidade de objetividade para o romance – e nesse ponto a denominação de colagem é mais rigorosa. Apropriando-se desses estilhaços do cotidiano como documentos, em um apego pela realidade documental como parte do romance:

Admito que ainda hoje me alegro com a comunicação de fatos e com documentos, mas documentos, fatos – sabem por quê? Aqui é o grande artista épico, a natureza, que me fala, e eu, o pequeno artista épico, estou diante dele e me alegro com a capacidade de meu irmão maior. E aconteceu-me, ao escrever este ou aquele livro histórico, mal podia me conter para não copiar trechos inteiros, corridos, de documentos; sim, às vezes sucumbia aos documentos, em êxtase, e dizia-me: melhor não posso fazer mesmo.³⁵⁶

Esses documentos compõem a metrópole como uma malha formada por discursos (a história está presente pela notícia de jornal; o cotidiano, pelo *berlinish*, o dialeto berlinense, e pelas anedotas policiais que recheiam o livro; o mundo do entretenimento, pelas canções, pelos cartazes e trechos de livros). Nas passagens já analisadas do Livro V é caracterizada como colagem a justaposição de fragmentos, seja no interior de uma frase, seja em relação a duas ou mais cenas. O livro certamente dispunha da colagem (às vezes literal) de notícias de jornais, pequenas histórias, anúncios publicitários, canções populares, canções de guerra, citações literárias (Goethe, Schiller e tragédias gregas), da bíblia, bem como dispunha de frases recolhidas nos cafés, de histórias ouvidas pela praça, tudo enunciado pelo típico *berlinish*. Esses trechos, calcados em elementos provenientes da realidade, podem ser caracterizados como organizados a partir da técnica da colagem porque sua função não é fundir-se no contexto da obra para ganhar um novo efeito, mas fazer com que seja implodido o caráter ficcional da obra e a realidade desses elementos particulares seja trazida para dentro do livro como tal, como se a metrópole se plasmasse na narrativa sem a mediação do arbítrio da subjetividade do escritor:

³⁵⁶ DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica, p. 348 - 349 / Der Bau des epischen Werks. p. 113 - 114.

- Concedi ao senhor Bottich, arrendatário da área de caça, com aquiescência do Exmo. senhor Comissário de Polícia, permissão para o abate de lebres selvagens e outros animais de rapina, na área do Fauler Seepark, válida para os seguintes dias do ano de 1928: o abate é permitido no verão, de 1º de abril a 30 de setembro, até as 7h...³⁵⁷

O excerto acima destacado é o anúncio público de uma concessão de licença para caça – um “documento autêntico, retirado do diário oficial de Berlin-Weissensee de janeiro de 1928, Döblin trocou apenas alguns nomes e datas antes de colá-lo no princípio do Livro II³⁵⁸. Um dos efeitos que esse tipo de colagem possui é romper a percepção de que a matéria literariamente representada é um produto ficcional, e não a própria realidade. Esses “retalhos”, contudo, são justapostos no romance de Döblin a elementos ficcionais (cenas criadas pelo próprio autor), mas que têm por função criar o mesmo efeito dos elementos *extraliterários*, ou seja, retirar o referente da obra literária e associá-lo ao cotidiano da cidade.

No meio da Rosenthaler Platz, um homem carregando dois pacotes amarelos pula do 41, um táxi vazio passa raspando por ele, o policial segue-o com o olhar; um controlador de bonde aparece, policial e controlador dão-se as mãos: esse aí com seus pacotes teve uma sorte danada.³⁵⁹

O romance está repleto de cenas como essa, que se assemelham ao olhar neutro de uma câmera. Portanto, embora sejam criadas ficcionalmente, o efeito produzido é de que estas pareçam imagens retiradas imediatamente da realidade. A narrativa se vale de imagens e cenas tão centradas nos detalhes dos acontecimentos, tão breves e corriqueiras, que o leitor poderia supor tratar-se de uma descrição factual por parte do autor, de algo observado ao atravessar a *Alexanderstraße*.

Nas divagações do *flâneur* de Aragon há uma dilatação do tempo e, nesse ânimo vagaroso, a singularidade ganha forma. Se na projeção de seu compasso no tempo da narrativa dá a medida da temporalidade da Paris da década de 1920, é o enrijecimento do texto, a partir da técnica da colagem, que determina o ritmo da metrópole döbliniana – ritmo acelerado, marcado pela ausência de relação entre os heteróclitos, pelas frases curtas, pela oscilação entre a perspectiva interna (discurso indireto livre e monólogo interior) e perspectiva externa. A ausência de uma unidade conferida por uma subjetivi-

³⁵⁷ BAP, p. 52./ “– Ich habe dem Jagdpächter, Herrn Bottich, mit Zustimmung des Herrn Polizeipräsidenten die jederzeit widerrufliche Genehmigung zum Abschuss von wilden Kaninchen und sonstigem Raubzeug auf dem Gelände des Faulen Seeparks an folgenden Tagen im Jahre 1928 erteilt: Der Abschuss muß im Sommer, vom 1. April bis 30. September bis 7 Uhr”. (BA, p. 65).

³⁵⁸ DOLLENMAYER, David. *The Berlin novels of Alfred Döblin*, p. 72.

³⁵⁹ BAP, p. 54/ “Mitten auf dem Rosenthaler Platz springt ein Mann mit zwei gelben Paketen von der 41 ab, eine leere Autodroschke rutscht noch grade an ihm vorbei, der Schupo sieht ihm nach, ein Straßenbahnkontrolleur taucht auf, Schupo und Kontrolleur geben sich die Hand: Der hat aber mal Schwein gehabt mit seine Pakete.” BA, p. 67.

dade externa ao mundo que é narrado (ou seja, de um narrador tradicional, comentador) marca a petrificação dos estilhaços de realidade.

A velocidade com que os sumários narrativos que “descrevem” a cidade (“Ar gélido. Fevereiro”, “a estação estende-se livre por ampla superfície”) são constituídos (com interrupções abruptas que dão espaço a outros discursos, os quais, por sua vez, também serão interrompidos, e assim por diante) impregna a narrativa pela qual se constitui a imagem da metrópole de um tempo acelerado, um tempo semelhante ao das pessoas que passam pela Alexanderplatz, ou dos carros que quase atropelam quem salta do bonde. Essa velocidade que arma e desarma as cenas, em um movimento que varia de ritmo ao mesmo tempo em que varia de perspectiva, parece corresponder à elaboração do *Kinostil*, como prevista no ensaio de 1913, o “Programa berlinense”. A partir do momento em que o tempo da narrativa se constrói sobre as interrupções, impondo a velocidade como a temporalidade natural do espaço da metrópole, a obra impõe também um tipo de percepção sobre a própria relação entre os objetos. Nesse tempo acelerado da metrópole, que concede um breve espaço para a individualidade dos discursos, o embotamento da distinção das fenômenos se revela formalmente.

Em *Berlin Alexanderplatz*, essa indistinção qualitativa que iguala todos os elementos, recolhendo as subjetividades como objetos, também tornam irreconhecíveis as citações da alta cultura letrada. Passagens em que citações eruditas aparecem, elas são emparelhadas a objetos de consumo, a propagandas, nivelando sua significação:

Boletim metereológico desta tarde: as previsões do tempo estão um pouco mais favoráveis. Ainda prevalece um frio intenso, mas o barômetro está subindo. O sol já se atreve a aparecer timidamente. nas próximas horas espera-se aumento da temperatura.

E quem dirige o NSU-seis cilindros está encantado. Para lá, para cá, deixe-me ir com você, meu amado, para lá.

A citação de Goethe é inserida logo após a propaganda do carro, com a qual Biberkopf provavelmente se depara quando sai de seu quarto e está a caminho da casa de Minna. A justaposição faz com que a citação literária pudesse ser tomada como uma continuação da propaganda do modelo de carro da NSU. Ou seja, os fragmentos perdem seus atributos qualitativos, afinal a alta literatura não se distingue da propaganda de rua. Tudo é planejado pelo ritmo acelerado que, aludindo à simultaneidade, solapa a possibilidade de criação de individualidade.

Retomando ainda mais uma vez o “Programa berlinense”, a colagem utilizada configura com rigor aquilo que, como prerrogativa da épica moderna, deveria caracterizar a narrativa, isto é, o *steinerne Stil*. A supressão de uma série elementos linguísticos que configurassem, formalmente, a presença de uma subjetividade oculta pelos fatos narrados remete à sugerida coisificação do próprio autor, que, aderindo ao fato, este lhe permitiria não a representação, mas a própria existência dentro do discurso do romance. Ademais, a voz narrativa que, neutra, expõe em um sumário os dados da realidade ao lei-

tor, também se realiza como objeto. Ou, neutra, como informe jornalístico, o que pode ser constatado na brevidade das informações circunstanciais.

Recorrendo à aproximação de fragmentos, elaborada por frases de sóbria brevidade, constantemente rompidas em sua estrutura sintática, a materiais constitutivos provenientes do cotidiano, como notícias políticas ou anedotas sociais retiradas de jornais e revistas, a canções de cabaré e de guerra, a Berlim de Döblin se assemelha à metrópole caótica e embrutecida retratada no filme de Walter Ruttmann, *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* [*Berlim, sinfonia da metrópole*]. A discussão que relaciona esse filme e o livro de Döblin os ata ao contexto histórico imediato da Berlim dos anos 1920. Essa associação foi sempre retomada, pois ambos contam com a utilização de fragmentos retirados do cotidiano da metrópole. A pretensa neutralidade de ambos revela, contudo, um tipo de concepção do que seja o meio urbano. Ambos partilham, por fim, críticas que estavam direcionadas a uma crença que ganhou espaço na República de Weimar, e que dizia respeito à representabilidade da vivência na metrópole.

IV. OBJETIVIDADE E APARÊNCIA

*Culto mitológico, que se oculta
sob uma indumentária abstrata.*

S. Kracauer³⁶⁰

Em sua análise sobre o capítulo inicial do Livro II de *Berlin Alexanderplatz*, David Dollemayer tentou expor a unidade temporal que reside sob a aparente dispersão dos eventos ali representados. O crítico apontava que a justaposição dos elementos dispersos, unidos pela colagem, era organizada por uma estrutura intencionalmente armada, que tinha por efeito criar uma sutil sistematização do que de outra forma apareceria como uma desarticulada concatenação de cenas. Para efeito de comparação, o crítico aproximou esse modo de exposição ao modelo do filme *Berlin, Symphonie der Grosstadt*. Editado em 1926 por Walter Ruttmann, o filme foi originalmente concebido por Carl Mayer em 1925 (que depois abandonou o projeto e renegou sua versão final) e lançado em 1927. Ruttmann, que já havia trabalhado com Piscator e com o cinema experimental desde o começo da década de 1920, montou seu filme a partir de imagens do cotidiano filmadas principalmente por Karl Freund³⁶¹. Na composição do filme, ao inserir a imagem de um relógio e cenas do nascer do sol, o editor recuperou o ciclo natural do dia, tornando evidente que o encadeamento de sua composição mimetizava uma sequência cronológica – conquanto o mesmo ocorra (apenas) no Livro II de *Berlin Alexanderplatz*, esse encadeamento é menos evidente.

Embora muito tenha sido especulado acerca da influência que o filme de Ruttmann pode ter exercido sobre a concepção de *Berlin Alexanderplatz*³⁶², não há qualquer documento que comprove que Döblin tenha visto o filme. Textos publicados demonstram um interesse da parte de Döblin pelo fenômeno do cinema desde suas primeiras exposições em Berlim, embora considerasse os filmes em si como um produto para o entretenimento da massa, e não como arte³⁶³. Também em 1922, após uma tentativa mal-sucedida de vender um roteiro que escrevera (“Geweihnten Töchter”), Döblin manteve uma posição crítica em relação à produção cinematográfica³⁶⁴, pois, segundo ele, esta

³⁶⁰ KRACAUER, Siegfried. O ornamento da massa. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 100.

³⁶¹ KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German Film*. New Jersey: Princeton University Press: 1966 p. 187

³⁶² Ver SANDER, Gabriele. Döblin’s Berlin: The story of Franz Biberkopf. In: DOLLINGER, R.; KOEPKE, W.; e THOMANN, H. (Ed.). *A Companion to the works of Alfred Döblin*, p. 142.

³⁶³ KLEINSCHMIDT, Erich. Döblin’s Engagement with the New Media: Film, Radio and Photography. In: DOLLINGER, R.; KOEPKE, W.; e THOMANN, H. (Ed.). *A Companion to the works of Alfred Döblin*, p. 162.

³⁶⁴ Que mudará a partir de 1930.

“destruía a imaginação” por ater-se a um “único nível”, o óptico³⁶⁵. Apesar da posição de Döblin e da incerta relação entre o romance e *Berlin, Symphonie der Grosstadt*, o fato de ambas as obras terem marcado a época, de terem sido lançadas em períodos relativamente próximos e de utilizarem largamente materiais recolhidos do cotidiano de Berlim, decerto contribuiu para a recorrência nas aproximações entre filme e livro.

O filme mudo causou grande impacto³⁶⁶ na época, ao utilizar imagens reais de Berlim e de seus moradores, reproduzindo a velocidade da locomotiva, o ritmo contínuo das máquinas e o despertar da cidade. Renunciando à utilização de uma fábula, fez com que a massa, em oposição ao indivíduo, ganhasse espaço de representação, e sobre a coletividade foi impresso o ritmo da era industrial. Se as inovações técnicas suscitaram muito entusiasmo, sua recepção não foi unânime e o diretor encontrou uma dura acolhida também por parte dos críticos de esquerda. Pouco tempo após o lançamento do filme *Berlin, Symphonie der Grosstadt*, Siegfried Kracauer comentou em um texto publicado no *Frankfurter Zeitung*³⁶⁷ que a tentativa de alcançar objetividade na representação da vida na metrópole por meio da simples captação e exposição de imagens corresponderia a um logro. Embora considerado pelo crítico um dos filmes mais interessantes do período, no artigo “Cinema, 1928”, Kracauer pondera que a composição cinematográfica, privilegiando o ritmo e a factualidade do material coletado, é “cega” para a realidade, porque a simples apresentação de cenas, em si desconexas, seria “vazia de conteúdo”. Para Kracauer, a raiz desse problema era o fato de que, ao ceder ao impulso do visível, a arte desse período escamoteia a existência de uma “estrutura social, econômica e política”³⁶⁸. O filme de Ruttmann, utilizando o recurso da montagem como princípio organizador, a fim de reproduzir a ideia de que “Berlim seja a cidade da velocidade e do trabalho”³⁶⁹, esvaziava o expediente técnico – a montagem – de significado e sua fatura cinematográfica acabaria transformada em mero jogo formal.

No livro bastante posterior, *From Caligari to Hitler*, Kracauer retoma a mesma crítica ao filme, e o foco de sua análise se mantém sobre os problemas decorrentes do emprego da montagem. Sua avaliação não dizia respeito à técnica da montagem em si, pois esta, como artifício formal, poderia ser utilizada de diferentes formas, produzindo efeitos distintos. No caso do filme de Ruttmann, a montagem mimetizaria a estrutura social do próprio momento histórico da República de Weimar. Era o contrário, portanto, do efeito alcançado pela utilização da mesma técnica em Vertov – distinção que estaria determinada, na argumentação do crítico, fundamentalmente por uma diferença de contexto de produção. Privilegiando o uso da montagem como ferramenta de construção do ritmo do filme *Berlin, Sinfonie der Großstadt*, cujo objetivo seria a tradução da temporalidade da cidade industrializada para a velocidade da interposição de cenas, a estrutura do filme reproduziria a “aglomeração de partes”, sem resolver sua aparente dissociação. O problema, para Kracauer, é que, oculta sob a aparente fragmentação da realidade, haveria uma lógica que deveria ser desvelada. O filme em questão, em vez de romper com essa aparência fragmentada, expondo as determinações econômicas veladas,

³⁶⁵ KLEINSCHMIDT, Erich. Döblin's Engagement with the New Media, p. 167.

³⁶⁶ ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p. 13.

³⁶⁷ “A few contemporary critics identified it as such. In 1928, I stated in *Frankfurter Zeitung* [...]”. KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler*, p. 187.

³⁶⁸ KRACAUER, Siegfried. Cinema, 1928. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 340.

³⁶⁹ KRACAUER, Siegfried. Cinema, 1928, p. 340.

reproduziria a superfície do real, inserindo seu espectador em um fluxo contínuo de imagens que encobriria as verdadeiras estruturas sociais.

Ainda em *From Caligari to Hitler*, os termos dessa crítica dirigida especificamente ao filme de Ruttmann recorrem na análise de Kracauer acerca do momento histórico chamado por ele de “período de estabilização”³⁷⁰ (1924-1929). Esse período estava diretamente relacionado, para o crítico, à estabilização do marco e à posterior crise de 1929 – responsável, segundo o autor, por desvelar a “falsa estabilidade” que havia acalmado os ânimos da República de Weimar. Nessa época, a produção cinematográfica, que sofrera reveses entre os anos de 1924 e 1925, vivia um momento de rápida recuperação³⁷¹, e a maior parte dos filmes de então reproduziam, de acordo com a argumentação do livro, um estado de neutralidade do pensamento crítico, cuja origem deveria ser buscada no contexto da esfera econômica e política. Esse período estaria, ainda conforme Kracauer, impregnado de certa tendência da indústria cinematográfica em apaziguar os problemas sociais. Isso ocorria, por exemplo, nos filmes que tematizavam o ambiente proletário, fazendo do assunto mais uma matéria de entretenimento que permitia aos espectadores, muitos oriundos dessa mesma classe, vislumbrar na trajetória da vida do trabalhador um final feliz³⁷².

O movimento da *Neue Sachlichkeit* [Nova objetividade] corresponderia imediatamente a esse momento histórico designado por Kracauer como “período de estabilização”. Nesses anos, os problemas sociais acentuados pela inflação ameaçadora do início da década de 1920 pareciam controlados e a possibilidade de uma revolução socialista (uma presença forte na transição do Império para a República) soava como algo anacrônico e fatalmente irrealizável. Para muitos críticos, a resposta artística a esse momento de aparente tranquilidade – que exalava certa euforia nervosa e que via a permeabilidade do nacional-socialismo perder força³⁷³ – parecia uma triste adequação ao *status quo*, uma adesão aos fatos que, por serem engendrados pelo próprio sistema, encobririam com a aparência de naturalidade uma estrutura historicamente construída, determinada pelo capitalismo:

In other words, New Objectivity marks a state of paralysis. Cynicism, resignation, disillusionment: these tendencies point to a mentality disinclined to commit itself in any direction.³⁷⁴

³⁷⁰ KRACAUER, Siegfried. The stabilized period: *From Caligari to Hitler*, p. 131 – 200. Ver também ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. p. 11.

³⁷¹ KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler*, p. 132.

³⁷² “On the one hand, the film-makers pretend to tackle the social problem by harping on the sufferings of the proletariat; on the other, they evade the social problem by giving one particular worker (who is not even really of that class) a lucky break. Their design is obviously to trick the spectator into the illusion that he, too, might be upwardbound, and thus make him stick to the “system”. Perhaps class differences are fluid after all, the plot suggests, and its sham frankness in exposing the predicament of the lower classes serves to invigorate that daydream of social redemption. Other films aimed at manipulating those who were too discontented with the general social and political conditions to let themselves be drugged by Zille films and the like. The recipe was primitive: one tried to neutralize pent-up indignation by directing it against evils of small importance.”. In: KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler*, p. 144 - 145.

³⁷³ KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler*, p. 131.

³⁷⁴ KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler*, p. 165

Devido ao período em que foi publicado e à utilização, em cores realistas, do material fornecido pela cultura de massa (jornais, revistas, músicas), *Berlin Alexanderplatz* foi diretamente associado ao movimento da *Neue Sachlichkeit* (embora seja constantemente caracterizado pela crítica não especializada como um “romance expressionista”³⁷⁵). Dada essa afinidade, o romance foi também alvejado por críticas elaboradas a partir do mesmo viés daquelas endereçadas tanto ao filme de Ruttmann quanto à *Neue Sachlichkeit*. Essa última, já no fim da década de 1920, perdeu a adesão de artistas e sofreu um rápido enfraquecimento. O desinteresse por uma análise mais específica do movimento, reforçado nas décadas seguintes, fez com que sua vasta produção permanecesse em larga medida esquecida e o movimento fosse lembrado unicamente como uma oposição radical ao subjetivismo expressionista³⁷⁶.

A retomada do debate acerca desse movimento artístico é relativamente recente e ganhou força sobretudo a partir da década de 1970³⁷⁷. Segundo parte da fortuna crítica, o conceito que dá seu nome teria sido empregado pela primeira vez em maio de 1923, quando o diretor do museu de Manheim, Gustav Friedrich Hartlaub, enviou uma circular sobre a exposição que desejava fazer e que deveria receber o título de “die neue Sachlichkeit”³⁷⁸. Contudo, Sabina Becker, em seu estudo sobre a literatura desse período³⁷⁹, questiona a afirmação de que a designação seria realmente tributária do contexto específico das artes plásticas, tendo surgido por ocasião da exposição de pintura. A autora, interessada nas questões específicas do âmbito literário da época, sugere que se tratava de um termo recorrente no meio artístico desde 1922, o que retiraria a ênfase com frequência conferida ao papel desempenhado pelas artes plásticas dentro da corrente da *Neue Sachlichkeit*, motivo pelo qual sua literatura foi durante muito tempo considerada pela crítica especializada como mero apêndice³⁸⁰.

A ênfase atribuída por Becker à necessidade de distinguir o âmbito das artes plásticas da produção literária da *Neue Sachlichkeit* é também justificada, uma vez que os propósitos e recursos formais de cada uma das áreas diferiam significativamente³⁸¹. Por

³⁷⁵ “Döblin’s best known and most expressionistic novel, *Berlin Alexanderplatz*” (In: Britannica Online <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/14329/Alexanderplatz-Berlin>); “Mit dem prototypisch-expressionistischen Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘ wurde er 1929 berühmt”. (Trata-se de uma resenha não assinada sobre o livro de Olivier Bernhardt (BERNHARDT, Olivier. *Alfred Döblin*. München: DTV, 2007.). De caráter panorâmico, o livro é, grosso modo, uma biografia de Döblin, mas a afirmação de que se trata de um romance “expressionista” não se encontra no livro. (In: <http://www.sandammeer.at/rezensionen/doebelin-bernhardt.htm>))

³⁷⁶ BECKER, Sabina. *Rezeptionsverlauf. Neue Sachlichkeit. Band I: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000 p. 27

³⁷⁷ BECKER, Sabina. *Rezeptionsverlauf*, p. 28.

³⁷⁸ PRESLER, Gerd. *Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit*. Köln: DuMont, 1992, p. 12. Também: BECKER, Sabina. *Die Trennung der Diskurse: Sachlichkeit als ästhetische Kategorie. Neue Sachlichkeit*, p. 41.

³⁷⁹ BECKER, Sabina. *Die Trennung der Diskurse: Sachlichkeit als ästhetische Kategorie. Neue Sachlichkeit*, p. 41.

³⁸⁰ BECKER, Sabina. *Die Trennung der Diskurse: Sachlichkeit als ästhetische Kategorie. Neue Sachlichkeit*, p. 42.

³⁸¹ A argumentação de Becker com relação ao caráter formalmente mais inovador da literatura do movimento (que pode ser bastante matizado) reside no aspecto de que, embora tanto a literatura quanto as artes plásticas da *Neue Sachlichkeit* tenham um firme caráter antiexpressionista, a primeira teria buscado uma funcionalização mais radical tanto “das obras literárias quanto das formas de expressão”, pois a pintura da *Neue Sachlichkeit* permanecia dependente das formas convencionais de produção e distribuição.

esse motivo, a metodologia empregada pela autora consiste na recuperação do debate específico do âmbito literário a partir de textos de escritores coetâneos. Segundo sua pesquisa, um dos elementos que mais prejudicaram o estudo sobre esse período literário é o descaso com que foi tratado pela crítica. Os raros estudos aprofundados elaborados sobre a *Neue Sachlichkeit* haviam reunido poucos materiais até a década de 1970. Becker argumenta também que a posição desses artistas era diversa daquele caráter mais “público”, assumido por autores dadaístas ou mesmo expressionistas, pois estes organizavam constantes exposições e leituras de textos abertas ao público em instituições próprias (como o *Neopathetisches Cabaret*). Os artistas da *Neue Sachlichkeit*, por sua vez, reuniam-se em pequenos círculos, de feitio mais anônimo, como o *Gruppe 1925* – grupo de artistas que se encontrava para debater questões relacionadas à estética e cuja história é pouco documentada, pois não restam muitos arquivos sobre tais encontros e suas discussões³⁸².

Apesar da discussão em torno do contexto que deu origem ao nome do movimento, parece que a maioria dos críticos concorda que, cronologicamente, o início da *Neue Sachlichkeit* corresponde ao colapso da Primeira Guerra Mundial (fim do Império, turbulência política, instabilidade econômica³⁸³), quando havia um anseio pela reconstituição de um modelo de experiência comunitária que restabelecesse as bases para uma moralidade compartilhada³⁸⁴. Na medida dessas aspirações, o Expressionismo acabava frequentemente associado à ideia de uma falência dos laços sociais que uniam os indivíduos a uma comunidade³⁸⁵. Tanto esse anseio por uma restauração dos laços sociais quanto a acusação de solipsismo direcionada ao Expressionismo estavam relacionados a um debate específico na Alemanha que opunha o conceito de sociedade e a um ideal de comunidade (em outros termos: civilização e cultura). O enfoque concedido pela arte expressionista à subjetividade, que supostamente compunha a imagem de um indivíduo isolado como a antítese aos problemas da vida na massa da cidade – esse enfoque seria um dos efeitos, quando não uma das causas, do enfraquecimento das relações comunitárias. A partir dessa crítica, a *Neue Sachlichkeit* foi caracterizada, em sua representação mais objetiva do mundo social, como uma oposição ao Expressionismo. Aceitando que essa delimitação temporal e ideológica seja precisa, seria então possível depreender uma coerência na associação imediata e inequívoca do movimento à atmosfera social da época e vê-lo como promotor de uma adequação da arte ao momento histórico, pois estaria impregnado de “cansaço” e “descrença”, preso a uma “atmosfera depressiva”³⁸⁶.

Com o intuito de desfazer essa coincidência, Becker busca já por volta do início de 1900 a origem dos pressupostos teóricos que dariam sustentação ao desenvolvimento, vinte anos depois, da arte da *Neue Sachlichkeit*. Não por acaso, um dos autores que seu estudo privilegia é justamente Alfred Döblin, considerado não apenas um dos mais importantes teóricos e escritores do movimento como também um de seus precursores. A importância que Becker vê em Döblin deve-se, principalmente, a seus primeiros textos programáticos, nos quais elaborou princípios formais como o *steinerne Stil*, que tinham por escopo a negação do “psicologismo” e a primazia da descrição neutra e “cien-

³⁸² BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit: Programmatik, Theorie, Bewegung, Epoche oder Ästhetik? Neue Sachlichkeit*, p. 47.

³⁸³ Ver FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*. Rio de Janeiro: Record, 1997, *passim*.

³⁸⁴ BECKER, Sabina. *Dokumentarismus. Neue Sachlichkeit*, p. 197

³⁸⁵ Ver WEBER, Max. Brief am Friedrich Crusius vom 24. November, 1918. *Gesammelte politische Schriften*. München: Drei Masken, 1921. p. 483.

³⁸⁶ LUKÁCS, Georg. Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. *Apud* BECKER, Sabina. *Rezeptionsverlauf*, p. 27.

tificamente engajada” do objeto, de tal forma que este se sobrepusesse à subjetividade do autor. O termo “objetividade” foi utilizado já em 1909 por Döblin, que escreveu em uma carta a Herwarth Walden: “ser objetivo; a cada coisa sua específica objetividade, sua funcionalidade”³⁸⁷. Ademais, na já comentada “Carta aberta”, de 1912, na qual Döblin expunha alguns dos pressupostos de sua perspectiva teórica (pressupostos que o aproximariam do futurismo de Marinetti), ele enuncia: “O que não for direto, não for imediato, o que não for saturado de objetividade, nós dois recusamos”³⁸⁸. A ênfase dada à objetividade (*Sachlichkeit*³⁸⁹) neste texto de 1910 ressoa em um comentário bastante posterior de Otto Dix, publicado em 1927 na *Berliner Nachtausgabe*, no qual o pintor comenta sua inclinação à representação objetiva: “Para mim, de qualquer modo, o objeto permanece o primordial, e a forma só se configura a partir do objeto.”³⁹⁰.

Para Theodor Adorno, mais do que uma simples oposição ao Expressionismo, que já era visto como um movimento em franca decadência, apropriado pelo mercado burguês da arte, a *Neue Sachlichkeit* representaria, dialeticamente, o desenvolvimento de certo ímpeto presente naquele primeiro movimento da vanguarda alemã. Pensando a música de Schoenberg, Adorno analisa que a liberdade, com a qual o artista contava para criar sua obra, escolhendo entre quaisquer estilos, exigia rigor de composição, pois só assim haveria coerência interna na obra: “se chamamos de objetivismo à obrigação de uma construção consistente, o objetivismo não é por certo um movimento que se oponha ao Expressionismo. É o Expressionismo em seu outro modo de ser”³⁹¹. Ao mesmo tempo, a novidade da ênfase objetiva do movimento tinha como propósito claro o rompimento “com a expressão da interioridade romântica, e também expressionista”³⁹². Socorrendo a arte do solipsismo da pura expressão subjetiva, parece haver na *Neue Sachlichkeit* ressonâncias da teoria que Döblin vinha elaborando desde a década de 1910. Nos anos da República de Weimar, artistas como Käthe Köllwitz, Georg Grosz e Otto Dix começavam a dar forma àquela exigência exposta nas resenhas teatrais de Döblin, que mostravam profundo interesse pelas peças “que trouxessem ao palco os conflitos sociais do pós-guerra e da revolução”³⁹³. Tal interesse também procurava na arte uma representação objetiva da realidade dos fatos, uma aproximação aos novos meios de comunicação de massa e uma adesão mais imediata da arte ao proletariado, propagando uma “defesa à atividade política como modo de reestruturar a sociedade dilacerada pela guerra”³⁹⁴.

Becker recupera os textos de Döblin, assim como outras referências do início do século, com o intuito de colocar em questão a associação imediata feita por críticos como Kracauer entre a *Neue Sachlichkeit* e o período de estabilização da República de Weimar.

³⁸⁷ “Sachlich sein; jedes Ding seine besondere Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit”. DÖBLIN, Alfred. Brief an Herwarth Walden, November 1909. *Briefe*. GRABER, Heinz [Hrsg.]. Olten und Freiburg i. B.: DTV, 1970, p. 50.

³⁸⁸ “Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir gemeinsam ab”. DÖBLIN, Alfred. Offener Brief an F. T. Marinetti, p. 9.

³⁸⁹ Conceito que indica sua filiação ao “Naturalismo”. Ver DOLLENMAYER, David. *The Berlin novels of Alfred Döblin*, p. 19.

³⁹⁰ “Für mich bleibt jedenfalls das Objekt das Primäre, und die Form wird erst durch das Objekt gestaltet”. DIX, Otto. Das Objekt ist das Primäre. In: SCHNEEDE, Uwe. M. von. *Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*. Köln: DuMont, 1979. p. 137.

³⁹¹ ADORNO, Theodor. Apud: ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 77

³⁹² ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 140

³⁹³ “Die sozialen Konflikte von Nachkrieg und Revolution auf die Bühne bringen”. BEYER, Manfred. Über Döblins Theaterberichte, p.12.

³⁹⁴ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 160.

Ao retrair a origem do conceito, a autora encontra o termo já em Simmel³⁹⁵ e em uma corrente da arquitetura contraposta ao *Jugendstil*, ainda no começo do século XX, da qual Hermann Muthesius (e para o círculo da *Der Sturm*, Adolf Loos) teria sido o grande porta-voz³⁹⁶. É a partir dessa reconstituição do desenvolvimento de sua articulação teórica que Becker tenta desvincular o fenômeno da *Neue Sachlichkeit* dos fatores econômicos e políticos que haviam criado, nos anos da República de Weimar, um período de conformismo ou, como diz Kracauer, de paralisação³⁹⁷. Um dos objetivos da autora, a partir da desassociação do movimento artístico ao “período de estabilização”, é contestar as subsequentes afirmações de que sua produção artística estaria marcada pelo signo da imobilidade, da resignação, tornando-se um coadjuvante e não um questionador da estrutura social que caracterizava o período. Muito pelo contrário, argumenta Becker, um dos pontos que a *Neue Sachlichkeit* possui em comum com o Expressionismo (e com as outras vanguardas) é a tentativa de problematizar as consequências da autonomia da arte na sociedade burguesa.

Haveria, contudo, uma diferença substancial, marcando o afastamento do movimento dos anos de 1920 em relação ao Expressionismo: o primeiro seria caracterizado por uma abordagem centrada nos problemas coletivos situados no espaço da grande cidade, em oposição à centralidade do indivíduo expressionista. Essa relação intrínseca ao espaço coletivo seria, para Becker, o fator que levou à dissolução do movimento em 1933. Preocupado em “tematizar interesses coletivos em vez de destinos singulares, tipos sociais em vez de heróis individuais”³⁹⁸, o que exigia um exercício de contínua observação, o movimento só perdeu sua força quando muitos artistas foram obrigados a emigrar. Ainda conforme a autora, no exílio, preocupados em sobreviver e recebendo informações dispersas e contraditórias sobre o que ocorria na Alemanha, os artistas não tinham mais condições objetivas para dar conta dos projetos que animavam o movimento³⁹⁹, minando a possibilidade de realizar suas diretrizes.

Essa aproximação entre textos do começo do século e o movimento que floresceu especificamente após o fim da Primeira Guerra Mundial, além de revisitar a história da *Neue Sachlichkeit*, lança luz sobre o projeto de Alfred Döblin. Este se opunha, desde os anos de 1910, a um tipo de narrativa que ainda parecia buscar um sentido imanente na aparência empírica da realidade, construindo uma forma orgânica em que as partes estão necessariamente relacionadas. Como antítese a isso, o autor propõe uma construção arquitetada sobre uma constelação de fenômenos da realidade, em que estes talvez não apresentassem qualquer relação evidente ou imediata entre si – e tal relação não deveria ser imposta por um “narrador organizador”, mas a debilidade entre as partes precisaria permanecer evidente. Esse projeto literário de Döblin retoma, em partes, o mesmo tipo de construção que havia sido criticado por Kracauer na montagem do filme de Ruttmann: da aproximação dos elementos dispersos resultaria, ao contrário do que talvez desejasse o autor, uma adesão à falsa aparência, porque os nexos que determinariam as ligações entre os elementos permaneciam ocultos e reconhecer apenas a falta *aparente*

³⁹⁵ BECKER, Sabina. *Sachlichkeit in der architekturtheoretischen und kunstgewerblichen Diskussion der Jahrhundertwende*. *Neue Sachlichkeit*, p. 74.

³⁹⁶ BECKER, Sabina. *Sachlichkeit in der architekturtheoretischen und kunstgewerblichen Diskussion der Jahrhundertwende*, p. 79

³⁹⁷ KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler*, p. 134.

³⁹⁸ BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit – eine gescheiterte Bewegung?* *Neue sachlichkeit*, p. 23.

³⁹⁹ BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit – eine gescheiterte Bewegung?* p. 23.

de relação seria aderir ao logro da realidade. Se Döblin exigia uma aproximação do protagonista pela observação científica de seus movimentos e reações, e não de seus nexos psicológicos como forma de explicar a realidade, Becker considera que é este “antipsicologismo” que caracterizará, junto a outros elementos, a produção literária da *Neue Sachlichkeit*: “não os movimentos internos ou o estado emocional dos protagonistas, mas seus modos de reagir exteriormente perceptíveis”⁴⁰⁰. Como pretende demonstrar a autora, há uma série de elementos teóricos e artifícios formais no primeiro desenvolvimento de Döblin que só irá encontrar maior ressonância no meio artístico quase dez anos depois, com o surgimento da *Neue Sachlichkeit*.

Não é apenas um dado cronológico que determina a relação entre o romance de Alfred Döblin, publicado em 1929, e o movimento da *Neue Sachlichkeit*. Ao trabalhar com notícias e anedotas publicadas em jornais, canções e propagandas – enfim materiais fornecidos pela cultura de massa – utilizando o artifício da colagem, o romance teria por intenção plasmar o cotidiano da cidade no interior do romance. Esses fragmentos de materiais que compõem a metrópole como uma rede de discursos⁴⁰¹ ganhariam, portanto, o estatuto de material concreto. Essa utilização dos discursos jornalísticos, por exemplo, ou de canções da época, era bastante comum em outros autores associados à *Neue Sachlichkeit*.

A busca pela representação objetiva da realidade em uma composição centrada nos fatos, para a qual a montagem era uma entre outras técnicas possíveis, foi objeto de críticas de Georg Lukács, que nos anos 1930 participou de um debate amplo e fecundo que gravitava em torno da polêmica entre o Expressionismo e o realismo. Por Expressionismo podia-se compreender uma série de projetos vanguardistas que se opunham em larga medida ao que Lukács chamava de “realismo burguês”. Lukács publicou diversos ensaios importantes sobre o tema, entre os quais se encontram “Narrar ou descrever”⁴⁰² e “Kafka ou Thomas Mann?”⁴⁰³. Neles, o crítico argumenta que o problema das obras de vanguarda estaria (como aconteceria no uso da montagem) em criar uma distorção da realidade, aderindo aos fatos superficiais, aparentes, e criando um “caos caleidoscópico” que não seria capaz de articular “uma síntese, uma unidade de sentido”⁴⁰⁴. Dessa forma, o escritor que configurasse em seu texto uma representação da realidade por meio da técnica da montagem, por exemplo, seria incapaz de denunciar o “esquema” do mundo burguês, já que a forma fragmentária comporia um “mundo estático”⁴⁰⁵. Esse problema foi exemplificado pelo autor a partir da delimitação da oposição entre narrar e descrever. A descrição, que teria sua raiz na posição do escritor “em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade”⁴⁰⁶, implica a renúncia do artista em “participar” (esta

⁴⁰⁰ “Nicht innere Abläufe oder die emotionale Befindlichkeit der Protagonisten, sondern ihre äußerliche wahrnehmbaren Reaktionsweisen”. BECKER, Sabina. Antipsychologismus. *Neue Sachlichkeit*, p. 181.

⁴⁰¹ SCHERPE, Klaus R. Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung, p. 419.

⁴⁰² LUKÁCS, Georg. Erzählen oder beschreiben? *Probleme des Realismus*. Essays über Realismus. Neuvid – Berlin: Luchterhand, 1962./ Tradução: “Narrar ou descrever”. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

⁴⁰³ LUKÁCS, Georg. Kafka ou Thomas Mann? *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.

⁴⁰⁴ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. 1991. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991. p. 330.

⁴⁰⁵ MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. 1991. *Um capítulo da história da modernidade estética*, p. 330.

⁴⁰⁶ LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever, p. 50.

seria a posição do narrador) da sociedade. Partindo desse posicionamento, o artista não lograria “iluminar os pontos essenciais”⁴⁰⁷ das articulações sociais, uma vez que a simples observação alheia, o não participativo ato de descrever, representaria a vida burguesa como se fora “socialmente normal”⁴⁰⁸, ou seja, algo natural. Isso revelaria, por sua vez, “sua [do artista] errônea concepção da realidade, da essência objetiva da sociedade, da relação entre arte e natureza”⁴⁰⁹.

Essa neutralidade da descrição, buscada pela *Neue Sachlichkeit* e, ao que tudo indica, encontrada no recurso da montagem (similar ao que ocorre com a colagem de materiais em *Berlin Alexanderplatz*), tornou-se o foco de uma série de críticas ao movimento. Afinal, escreve Kurt Tucholsky na apresentação do livro *Rasende Reporter*, de Egon Erwin Kisch, “não há pessoa que não possua um ponto de vista”⁴¹⁰. Bertolt Brecht, que estava ligado ao movimento, também criticou o mero apego ao fato documental: “Uma fotografia dos Krupp-Werke ou da A.E.G. não informa quase nada sobre esses institutos. A verdadeira realidade ficou detida na realidade funcional”⁴¹¹. Da mesma forma, quando Adorno critica a *Gebrauchsmusik* (música utilitária), sua avaliação se inscreve no mesmo sentido daquela endereçada à *Neue Sachlichkeit*, feita por autores como Kracauer e Lukács. Haveria nas obras dessa época uma necessidade de romper com a indeterminação romântica do sujeito por meio da adesão à realidade dos fatos⁴¹². Tal necessidade comporia o quadro realista do impulso de “renovação”⁴¹³ e reconstrução que pairava nos anos de estabilidade da República de Weimar. Para Adorno, nessa submissão da composição da obra aos fatos da realidade⁴¹⁴ haveria uma regressão em relação à liberdade alcançada pela arte expressionista.

No capítulo “A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas”, da *Dialética do Esclarecimento*, seus autores Adorno e Horkheimer traçam um breve esboço do livro *Berlin Alexanderplatz* para destacá-lo como um dos exemplos mais significativos de um movimento que, na iminência da ascensão do nazismo ao poder, aderiria indiretamente à ordem vigente. Portanto, se é fato que a cultura “sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários, e não apenas os bárbaros”, Döblin teria logrado, na trajetória duvidosa de Biberkopf, uma desintegração da:

oposição do indivíduo à sociedade [...]. Hoje, o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar na aparência nula do trágico. Mas o milagre da integração, o permanente ato de graça da autoridade em acolher o desamparado, forçado a engolir sua renitência, tudo isso significa o fascismo. Ele já se deixa entre-

⁴⁰⁷ LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever, p. 56.

⁴⁰⁸ LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever, p. 57.

⁴⁰⁹ LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever, p. 55.

⁴¹⁰ “Es gibt keinen Menschen, der nicht einen Standpunkt hätte”. TUCHOLSKY, Kurt. *Der Rasende Reporter*. In: TUCHOLSKY, Kurt: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Band 4, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 48 [Tradução nossa]

⁴¹¹ “Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht”. BECKER, Sabina. *Die Kritik an der Neuen Sachlichkeit. Neue Sachlichkeit*, p. 295.

⁴¹² Aqui sem dúvida vemos como correspondem certos traços da Nova Objetividade às intenções teóricas de Döblin.

⁴¹³ ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*, p. 141.

⁴¹⁴ Ver ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*.

ver no sentimento humanitário onde Döblin encontra um refúgio para seu personagem Biberkopf.⁴¹⁵

Sem dúvida, sob o título de *Neue Sachlichkeit* abarca-se uma série de intenções diferentes, que ganham, principalmente nos autores mais destacados, uma realização formal bastante singular. Parece que a estética de Döblin é no geral bastante próxima à *Neue Sachlichkeit*, uma vez que nos pressupostos do movimento artístico de 1920 se encontra a condensação de alguns de seus próprios esforços teóricos. Entretanto, a realização formal de *Berlin Alexanderplatz* deve mais ao percurso de seu próprio autor do que a uma adesão a este movimento que marcou os anos da República de Weimar. E se aquelas críticas apresentadas, por exemplo, por Adorno e Horkheimer, sem dúvida se mostram pertinentes quanto à relação entre o contexto do fim da década de 1920 e muitas obras da *Neue Sachlichkeit* – inclusive tematicamente, pois há pertinência no que se refere à fábula de *Berlin Alexanderplatz* – nossa aposta é a de que a realização formal do livro aponta para outra direção e exige, portanto, outra leitura. Segundo essa leitura, que diverge nesse ponto da leitura de Adorno ou Horkheimer, a obra configura uma tensão entre indivíduo e sociedade a despeito, talvez, até do que o próprio autor pretendia realizar, já que o próprio Döblin relembra a história de seu livro, resumindo que este tratava:

de um homem que, recém-chegado do presídio, procura uma nova vida e, por fim, atirado para lá e para cá, percebe, que a questão não depende de tornar-se um assim chamado “homem decente”, mas, sim, de encontrar seu verdadeiro semelhante. Essa descoberta o ajuda a encontra-se a si mesmo. Ao final, na nova região, ele também reencontra sua segurança na vida.⁴¹⁶

Elaborada muitos anos depois da publicação do romance e após a conversão de Döblin ao catolicismo, tal análise não pode ser tomada de forma imparcial. Há uma série de elementos presentes no próprio livro que colocam em questão tanto o argumento de que o final do livro representaria um momento de reconciliação plena e aproblemática quanto de que o único expediente que marca o livro seria o da colagem. Vimos que, regida pela técnica, talhada pelo tempo da produção fabril, pela velocidade do automóvel e pela brevidade das notícias de jornal, a metrópole que atravessa a vida de Biberkopf é a construção de um discurso polifônico sobre a transformação na forma percepção do tempo da vida em sociedade. Tivesse Döblin optado por montar sua narrativa apenas sobre a estrutura dos fragmentos, talvez a forma se ressentisse da dispersão espaço-temporal, implodindo a estrutura do romance. Como alicerce dessa constelação de heteró-

⁴¹⁵ ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 127.

⁴¹⁶ “Von einem Mann, der, aus dem Zuchthaus kommend, ein neues Leben versucht und schließlich, hin- und hergeworfen, erkennt, daß es nicht darauf ankommt, ein sogenannter anständiger Mann zu sein, sondern darauf, den richtigen Nebenmenschen zu finden. Diese Erkenntnis hilft ihm, sich selbst wiederzufinden. Im Anschluß an die neue Umgebung findet er auch seine Sicherheit im Leben wieder”. DÖBLIN, Alfred, In: KIESEL, Helmuth *Geschichte der literarischen Moderne. Sprach – Ästhetik – Dichtung Im zwanzigsten Jahrhundert*. C. H. Beck, München, 2004. p. 322. [Tradução nossa.]

clitos, entretanto, aquela estrutura narrativa autoral, de caráter diverso, quem sabe até mesmo oposto, respalda a estrutura da colagem. Essa correlação entre as duas partes, ao mesmo tempo em que sustenta os fios do gênero, incide também sobre a fábula individual de Biberkopf.

V. VERTIGEM DO MODERNO

*Die Klingel, die Bäume, der Zaun, die Blätter,
alles sein Feind*⁴¹⁷

A exposição feita no terceiro capítulo sobre as diferenças entre os conceitos de *montagem* e *colagem*⁴¹⁸ distinguiu os dois recursos literários a partir de uma especificidade de efeito. Segundo essa distinção, a estrutura arquitetada a partir do recurso da colagem dependeria dos referentes da realidade, impregnando o romance do contexto original dos fragmentos. A montagem, por sua vez, seria mais abrangente e embora pudesse conter também a colagem de fragmentos “pré-formados”, oriundos do cotidiano, sua especificidade residiria no fato de provocar um grau maior de dissolução dos limites entre as partes heterogêneas e essas, assim, acabariam mais integradas ao novo conjunto criado pela justaposição. Por meio dessa integração, seu sentido dependeria não mais da referência imediata a seu contexto original, mas da nova relação estabelecida entre as partes.

Essa distinção fez-se necessária para sistematizar a intrincada estrutura do romance, designando, sob o conceito de *colagem*, a forma de composição daqueles capítulos e passagens nos quais a metrópole ganha espaço dentro do romance, colocando em questão a centralidade romanesca da personagem de Biberkopf⁴¹⁹. Apropriando-se de fragmentos “pré-formados”, ou seja, retirados prontos de origens heterogêneas, a colagem teria como efeito não a construção de um novo sentido de cada uma das partes, mas a conservação do sentido original de cada um dos fragmentos. Em outra formulação: a colagem dos fragmentos do cotidiano serviria como forma de identificar imediatamente a representação literária da realidade com a realidade mesma. A função que esse modo de disposição ocuparia dentro da obra poderia ser resumida a partir de uma perspectiva restritiva: esta seria a construção, com materiais factuais, do cenário por onde circula Biberkopf – estaria, portanto, subordinada à biografia da personagem que ocupa o subtítulo do romance. Não obstante, esses trechos em que a metrópole é retratada, assim como as passagens das mais diversas origens que preenchem o romance, são justapostos não apenas entre si (por exemplo, como ocorre quando um recorte de jornal é justaposto ao relatório da bolsa de valores⁴²⁰) mas também em relação à própria história de Biberkopf. Para examinar essa observação, dois capítulos são particularmente relevantes. O primeiro

⁴¹⁷ DÖBLIN, Alfred. *Wadzecks Kampf mit der Dampfturbine*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1982. p. 93.

⁴¹⁸ Consultar p. 101- 102.

⁴¹⁹ Por exemplo, os primeiros capítulos do Livro II, IV, VI e VII.

⁴²⁰ “Notícias locais” (BAP, p. 214)./“Lokalnachrichten” (BA, p. 275).

deles, o quarto capítulo do Livro IV⁴²¹, é uma longa passagem sobre o matadouro de Berlim; e o segundo exemplo é o capítulo quinto do mesmo Livro, a “Conversa com Jó”⁴²²:

Volume das vendas do mercado de gado: 1.399 bois, 2.700 vitelas, 4.645 ovelhas, 18.864 porcos. [...] O martelo, agarrado pelo homem forte com as duas mãos, está atrás dele, sobre ele e depois: zás para baixo.⁴²³

“Quem pergunta?
“Sou apenas uma voz
“Uma voz sai de uma garganta.
“Crês então que devo ser um homem.”⁴²⁴

Os dois capítulos são relativamente longos e neles é expressivo o fato de não estarem subordinados a um princípio de causalidade em relação à trama romanesca de Biberkopf e nem se situarem cronologicamente em relação a ela⁴²⁵. Examinando os trechos em que a metrópole ganha espaço, nota-se que sua interposição não integra a composição da trama. Eles se diferenciam, dessa forma, tanto da história de Mieke quanto da descrição da prisão de Reinhold e do funileiro Karl, pois estas são sequências subordinadas ao relato da desventura do “operário de construção e de transportes”. A presença de segmentos heteróclitos como o do matadouro, contudo, não é aleatória, e cada um deles se relaciona de certa forma à fábula do romance.

Começando a investigação dessa relação pelo capítulo “Conversa com Jó”, a primeira característica que chama atenção é a utilização de uma personagem do Antigo Testamento, aparentemente em tudo avessa à história de Biberkopf. Entretanto, esse não é o único “nome célebre” que integra o romance; afinal, figuras como Orestes e Aquiles são citadas em momentos diferentes. Examinando esses casos, nota-se que há uma singularidade na composição da cena de Jó que a diferencia do modo de exposição narrativa que apresenta os heróis gregos. Essa diferença é significativa, pois ajuda a explicar o que anteriormente foi dito, isto é, que os trechos da metrópole e capítulos como o do ma-

⁴²¹ “Pois ao homem ocorre o mesmo que aos animais; estes morrem tal qual aquele”. (BAP, p. 150). / “Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch.” (BA, p. 192)

⁴²² “Conversa com Jó, depende de você Jó, você não quer.” (BAP, p. 159) / “Gespräch mit Hiob, es liegt an dir, Hiob, du willst nicht.” (BA, p. 209).

⁴²³ BAP, p. 156, 157/ “Viehmarkt Auftrieb: 1399 Rinder, 2700 Kälber, 4654 Schafe, 18 864 Schweine. (...) Da steht der aber hinter ihm, der Schlächter, mit dem aufgeho benen Hammer. Blick dich nicht um. Der Hammer, von dem starken Mann mit beiden Fäusten aufgehoben, ist hinter ihm, über ihm und dann: wumm herunter”. (BA, p. 199, 200, 201).

⁴²⁴ BAP, p. 160 / “Wer fragt?” “Ich bin nur eine Stimme.” “Eine Stimme kommt aus einem Hals.” “Du meinst, ich muß ein Mensch sein.” (BA, p. 204).

⁴²⁵ Embora já tenha sido citado no terceiro capítulo, vale lembrar que “trama” é compreendida aqui como uma disposição que obedece “ao princípio da causalidade e inscrevendo-se numa certa cronologia”. (TOMACHEVSKI, B. *Fábula e Trama*. p.173). Também como um enredo: “a cadeia de eventos em uma história e o princípio que a entretetece em conjunto”. (MUIR, Edwin. *The structure of the Novel*. London: The Hogarth Press, 1946, p. 16). Ver também: LÄMMERT, Eberhard. *Geschichte und Fabel. Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler Studienausgabe, 1970. p. 25; FORSTER, Edward. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969, p. 69.

tadouro não estão ligados à história de Biberkopf pela trama, mas que se ligam ao resto da obra, portanto, por outro nexo. Para compreender como se distingue a cena de Jó das citações que remetem aos heróis gregos, vale analisar as passagens em que Orestes e Aquiles são nomeados:

Considere uma situação diferente. Um criminoso, por sua vez, homem amaldiçoado por deuses no altar [como sabe disso, meu filho?], Orestes assassinou Clitemnestra, mal se consegue pronunciar tal nome, de qualquer modo, sua mãe. [...] Diferencia-se assim, no final de 1927, Franz Biberkopf, de Berlim Nordeste – o transportador de móveis, vendedor de jornal, e assim por diante –, do velho e famoso Orestes.⁴²⁶

Como era o escudo de Aquiles, como este avança para a luta armado e adornado, não posso descrever com exatidão, só consigo recordar-me vagamente de protetores para os braços e para as pernas.

Mas a aparência de Franz, que agora avança para uma nova luta, isto preciso dizer.⁴²⁷

Nesses dois divertidos trechos (e, mais adiante, quando o herói trágico mais uma vez será mencionado⁴²⁸), Orestes e Aquiles são invocados de forma explícita pelo narrador como um termo de comparação, que serve ao propósito de iluminar, ainda que negativamente, a situação em que se encontra Franz. Em ambos, a presença do narrador é bastante marcada, sobretudo pelo tom irônico – garantido por frases como “só consigo recordar-me vagamente” e pela aproximação entre as personagens gregas e Biberkopf –, e também pela utilização do pronome na primeira pessoa do singular (“isto [eu] preciso dizer”), enfatizando a presença de um narrador autoral. Isso significa que a referência a essas personagens está estritamente relacionada à história individual de Franz, pois elas só têm “utilidade narrativa” na medida em que servem para criar um contraste na enunciação do “narrador autoral”. No caso do capítulo em que aparece a figura de Jó, ao contrário, não há indícios da presença de um narrador autoral, o que explicitaria a correlação entre a inserção de uma personagem bíblica e o “primeiro golpe”⁴²⁹ recebido por Franz. O capítulo tem início com um sumário de poucas linhas, que apresenta a situação de Jó:

⁴²⁶ BAP, p. 108 / “Man bedenke die veränderte Situation. Ein Verbrecher, seinerzeit gottverfluchter Mann [woher weißt du, mein Kind?] am Altar, Orestes, hat Klytämnestra totgeschlagen, kaum auszusprechen der Name, immerhin seine Mutter. [...] So unterscheidet sich der Möbeltransportör und so weiter, Zeitungshändler Franz Biberkopf aus Berlin NO Ende 1927 von dem berühmten alten Orestes”. (BA, p. 137).

⁴²⁷ BAP, p. 278 / “Wie der Schild des Achilles aussah, womit bewaffnet und geschmückt er in den Kampf zog, kann ich nicht genau beschreiben, kann mich nur noch dunkel auf Armschienen und Beinschienen besinnen. Aber wie Franz aussieht, der jetzt in einen neuen Kampf zieht, das muß ich sagen”. (BA, p. 355 - 356).

⁴²⁸ BAP, p. 252/ BA, p. 321.

⁴²⁹ Trata-se da traição de Lüders, que provoca o isolamento de Biberkopf no Livro IV.

Quando Jó perdeu tudo, tudo o que os homens podem perder, nem mais nem menos, ficou deitado na horta de repolhos.⁴³⁰

A utilização dos verbos no pretérito e pretérito-mais-que-perfeito (no texto original em alemão: “verloren hatte” e “lag”) mimetiza o modo de abertura do próprio “Livro de Jó” na Bíblia e a ausência de quaisquer marcadores discursivos, como verbos na primeira pessoa ou reflexões de caráter moral (como aqueles despendidos ao longo do prólogo), obscurece a presença de um narrador autoral. Trata-se de uma apresentação pretensamente objetiva de quem é Jó e de sua situação, sem que suas impressões subjetivas ou seus pensamentos e divagações sejam apresentados ao leitor (o que virá à tona apenas por meio de suas falas).

Após essa breve introdução, tem início um longo diálogo que, por aproximadamente duas páginas, prescindirá de intermediações da instância narrativa:

“Veremos tudo, falas como alguém que fala a sério.”

“Mas se eu for Satanás ou o Mal?”

“Cura-me.”

“Sou Satanás.”

“Cura-me.”⁴³¹

A princípio, levando em conta essa forma de disposição do conteúdo, o capítulo poderia ser analisado como um típico exemplo do “modo dramático” de exposição, segundo a tipologia de Norman Friedman. Para esse autor, nesses casos não há exatamente um “narrador” constituído, mas apenas uma instância narrativa capaz de transmitir informações ao leitor acerca do que “as personagens fazem e dizem”⁴³². Contudo, ao fim do diálogo de Jó, a voz informativa do preâmbulo do capítulo reaparece mais três vezes, perfazendo um total de quatro breves sumários ao longo do capítulo. E, embora no desfecho do capítulo o efeito da instância narrativa seja de caráter neutro, comunicando apenas falas e ações, atendo-se, portanto, ao “modo dramático”⁴³³, em um trecho um

⁴³⁰ BAP, p. 159/ “Als Hiob alles verloren hatte, alles, was Menschen verlieren können, nicht mehr und nicht weniger, da lag er im Kohlgarten”. (BA, p. 204).

⁴³¹ BAP, p. 162/ “Wir werden alles sehen. Du sprichst wie jemand, der es ernst nimmt.” “Wenn ich aber Satan oder der Böse bin?” “Heile mich.” “Ich bin Satan.” “Heile mich.” (BA, p. 207).

⁴³² (Citação do trecho de Friedman na p. 97, terceiro capítulo desta dissertação). FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, p. 1178.

⁴³³ “Gritou a noite inteira. A voz clamava sem parar: “Deus e satanás, os anjos e os homens quetem te ajudar, não queres. Jó, sem parar: “Não, não”. Procurou abafar a voz, ela tornava-se mais alta, cada vez mais alta, ela sempre superava a dele em um tom. A noite toda, Ao amanhecer, Jó caiu com o rosto ao chão. Mudo, Jó ficou estendido. Neste dia, seus primeiros tumores começaram a sarar” (BAP, p. 162) / “Er schrie die ganze Nacht. Die Stimme rief ununterbrochen: “Gott und Satan, die Engel und die Menschen wollen dir helfen, du willst nicht.” Hiob ununterbrochen: “Nein, nein.” Er suchte die Stimme zu ersticken, sie steigerte sich, steigerte sich immer mehr, sie war ihm immer um einen Grad voraus. Die ganze Nacht. Gegen Morgen fiel Hiob auf das Gesicht. Stumm lag Hiob. An diesem Tag heilten seine ersten Geschwüre”. (BA, p. 208).

pouco anterior, que corresponde à terceira intervenção – ou ao terceiro sumário –, esse caráter informativo da narrativa é rompido pela inserção do pensamento de Jó:

Então a voz retirou-se, tornou-se cada vez mais fraca. O cão latia. Jó pôs-se à escuta cheio de medo: ele se foi, preciso ser curado ou preciso encontrar a morte. Ele berrou. Caiu uma noite pavorosa.⁴³⁴

Nesse breve trecho do capítulo, as impressões subjetivas de Jó são inseridas diretamente no corpo da narrativa, em primeiro lugar pela locução adjetiva e pelo adjetivo (“cheio de medo”, “pavorosa”) e por meio de seus pensamentos (“ele se foi, preciso ser curado ou preciso encontrar a morte”). Sem dúvida, a frase “ele se foi...” poderia ser interpretada como uma fala de Jó e, portanto, descrita como uma forma do discurso direto. Em todo o capítulo, entretanto, as falas de Jó e da voz desconhecida são assinaladas pelo uso das aspas. Quando a constância dessa marcação é desfeita, ela parece denotar uma diferença no tipo de registro, que pode ser analisada como responsável por distinguir a alternância da fala para o pensamento da personagem de Jó. Ainda que isso rompa o que seria uma construção íntegra do “modo dramático”, o caráter objetivo do texto não é de todo prejudicado, pois a ausência de um narrador autoral permanece acentuada no texto. Com efeito, aqui Jó aparece como um refletor, ou seja, se há interferências subjetivas no texto, sua inclusão ocorre como se emanassem imediatamente da consciência da personagem – o que acarreta o efeito de ausência da instância mediadora, conferindo uma ambígua objetividade ao texto. Igualmente, a noite é “pavorosa” porque a personagem-refletor está “cheia de medo” – os adjetivos, nesse caso, parecem originar-se diretamente da subjetividade de Jó, sem serem determinados pela perspectiva do narrador. Embora o caráter estritamente objetivo seja relativizado, a instância narrativa de caráter autoral ainda não se faz presente.

Essa diferença que se explicita pela comparação da forma como é construído esse capítulo e do modo como são citados Orestes ou Aquiles mostra que segmentos como esses rompem não uma pretensa unidade formal ou de estilo, mas a centralidade da trama de Biberkopf. O que não implica um isolamento dessas partes, pois sua constituição formal permite ao leitor procurar uma unidade entre as cenas aparentemente desvinculadas que compõem o romance. Na medida em que o nexos não é conferido por um encaideamento de causa e efeito, trata-se de investigar, portanto, quais elementos concorrem para estabelecer uma articulação entre as partes do romance e o que ela implica.

* * *

⁴³⁴ BAP, p. 162./“Da wich die Stimme zurück, wurde schwach und schwächer. Der Hund bellte. Hiob lauschte angstvoll: Er ist weg, ich muß geheilt werden, oder ich muß in den Tod. Er kreischte. Eine grausige Nacht kam.” BA, p. 208.

Em *A teoria do drama moderno*, Peter Szondi analisa diferentes obras da “dramaturgia moderna” a partir de peças nas quais se configura a crise do “drama clássico”. Em sua investigação sobre o drama, Szondi rejeita-o como categoria imutável para tentar delimitá-lo historicamente, integrando suas diferentes definições e seu desenvolvimento à dinâmica histórica. Isso significa que, em seu estudo, o conceito de “drama” corresponde especificamente a uma forma que surgiu durante a Renascença. Eliminando prólogo, coro e epílogo, seu único princípio formal, o diálogo, dependeria da objetivação de uma esfera neutra de comunicação entre indivíduos. A medida de sua realização era então a comunicabilidade entre subjetividades constituídas, responsável pela organização da unidade de tempo e de ação. A crise que o drama sofre, segundo Szondi, exprime a inadequação entre a matéria que o momento histórico oferece e a objetivação da forma do drama clássico. A discussão de Szondi sobre o drama é mais ampla e aprofundada do que esse breve esboço, mas um elemento da análise de Szondi, em especial, interessa para essa discussão sobre *Berlin Alexanderplatz*. Ao abordar Bruckner, notadamente *Os criminosos* [1929], Szondi destaca um princípio formal que permite a representação de diferentes ações no palco sem submissão aos laços de uma situação comum, ou seja, sem que essas cenas estejam determinadas por uma unidade de “ação dramática” que as vincularia todas. A unidade de ação nessa peça é substituída por uma unidade de assunto ou tema. A justiça, como grande tema da peça, explicitada no segundo ato, estabelece o “nexo” entre cada uma das cenas, mas não as resolve dramaticamente, posto que não determina qualquer “laço orgânico entre elas”. Sua relação a um *macrotema* (no caso, a justiça) se dá pela justaposição das cenas que formam um “princípio-dominó da falsa identidade”⁴³⁵. No texto da peça há frases repetidas ou estruturas semelhantes, estabelecendo dentro da diferença uma identidade, que pode bem ser falsa. O princípio formal que sustenta o vínculo temático entre as partes é o da montagem. Ainda segundo Szondi, nessa “emergência do elemento épico”⁴³⁶ no interior da forma dramática, a montagem surge como:

a forma da arte épica que renega o narrador épico. Enquanto a narrativa perpetua o ato de narrar, não rasgando o laço com sua origem subjetiva, o narrador, a montagem enrijece no momento de seu surgimento e desperta a impressão de formar, como o drama, um todo a partir de si mesma. Ela remete ao narrador como que à sua marca: a montagem é o produto industrial da épica.⁴³⁷

Isso significa que, apesar do que se possa supor pelo uso do termo “épico”, na peça a montagem não consolida “a posição da épica”, senão impõe a ela vetores antagônicos que concorrem para problematizar “o papel tradicional do narrador épico”⁴³⁸. A montagem acaba por “remeter” ao narrador, embora seja uma remissão por oposição. Isso quer dizer também que ela não inaugura um gênero absolutamente novo, mas abala os preceitos “épicos” da narração por dentro.

⁴³⁵ SZONDI, Peter. A montagem (Bruckner). *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. p. 141-144.

⁴³⁶ PASTA JR., Antônio José. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno, passim*.

⁴³⁷ SZONDI, Peter. A montagem (Bruckner). p. 145.

⁴³⁸ SZONDI, Peter. A montagem (Bruckner). p. 145.

Cumprir notar aqui a diferença entre a utilização do conceito de “épico” para Döblin, longamente discutido no segundo capítulo desta dissertação, e o que Szondi propõe ao utilizar o termo. O “narrador épico” é compreendido, no caso da *Teoria do drama moderno*, essencialmente como aquele responsável pela introdução da possibilidade de apreensão da realidade, quando esta é marcada pela acentuação da cisão entre sujeito e objeto. Essa cisão diz respeito à possibilidade do diálogo intersubjetivo, que dependia da coincidência imediata entre os sujeitos da ação como objetos de representação. Aquilo que se diz e se faz sobre o palco deve ser o objeto da representação da peça. Entretanto, para Szondi, na peça *John Gabriel Borkman* [1896], de Ibsen, a ação não se apresenta mais no palco, mas reside no passado. Os diálogos rememorativos, que procuram interrogar os fatos transcorridos, são marcados pelo tom reflexivo e passam a instaurar o que Szondi interpreta como o elemento épico no interior do drama. O drama *Estranho interlúdio*, por exemplo, recorre a um eu-épico (um narrador épico) que representa uma subjetividade mediadora capaz de “assegurar a totalidade formal”⁴³⁹ das partes. *Estranho interlúdio* é, conforme Szondi, uma peça que monta cenas e conta com o “narrador épico” justamente para garantir a continuidade temporal. Esse é o “narrador épico” que desaparece em Bruckner (*Os criminosos*). Ele não corresponde ao conceito de *épico* que Döblin propõe em seus primeiros textos teóricos já apresentados no segundo capítulo dessa dissertação, mas, sim, ao tipo de narrador autoral e convencional que interfere e guia os passos do protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, e cuja postura confere a totalidade de sentido e também formal da história de Biberkopf, por meio das introduções, dos comentários, e assim por diante. Essa problematização do “narrador épico” estaria presente em *Berlin Alexanderplatz* pelo fato de que a relação de “unidade” entre a biografia de Franz e as passagens anteriormente citadas (Jó, matadouro, metrópole) não seria mais estabelecida pelo narrador.

Essas passagens funcionam na narrativa como *partes montadas*, que não fazem parte da enunciação do narrador que acompanha os passos de Biberkopf. Não é só a estrutura narrativa diferenciada e a ausência dos traços do narrador do prólogo que determinam essa separação mas também a ausência de relação cronológica e causal no que diz respeito à trama de Franz. Apesar disso, é preciso levar em consideração o fato de que, intencionalmente montada, a justaposição das cenas implica uma transformação semântica no conteúdo individual das cenas particulares e no sentido da história de Biberkopf. Embora as cenas não sejam organizadas em termos de sucessão temporal ou causal em relação à trama, há um eixo temático que as reúne para o significado total da obra.

No capítulo de Jó, por exemplo, percebem-se indícios de um tema em comum que associa esse capítulo ao que ocorrera entre Lüders e Biberkopf no Livro III. Este, passado para trás por Lüders, escondera-se em um quarto alugado, preferindo fugir e isolar-se em vez de procurar alguma solução. Paralelos podem ser estabelecidos porque as cenas distintas partilham um tema em comum⁴⁴⁰. Na recriação da história bíblica, tal como Biberkopf, Jó resiste em enxergar onde reside a raiz de seu problema, ou seja, em si mesmo. Ao menos, é isso o que sugere uma voz até este momento ainda irreconhecível, que entre o capítulo do matadouro e “Conversa com Jó” exorta Franz:

⁴³⁹ SZONDI, Peter. A montagem (Bruckner). p. 156.

⁴⁴⁰ CORNELSEN, Elcio Loureiro. *Elemento do pensamento filosófico-religioso de Alfred Döblin e seu reflexo no Berlin Alexanderplatz*, p.157.

– Franz, você já está há duas semanas enfiado em seu quartinho miserável. Logo a senhoria vai pôr você na rua. Você não pode pagá-la, a mulher não aluga quartos por mero prazer. Se você não se aprumar, vai ter de ir para o asilo. E depois o quê, sim, o quê.⁴⁴¹

Em “Conversa com Jó”, nota-se ainda que, em sua miséria, a personagem bíblica resiste em alcançar a cura por meio de sua própria ação e reflexão:

Jó gritou: “Não queres curar-me. Ninguém quer ajudar-me, nem Deus, nem Satanás, anjo algum e nenhum homem”.
“E tu mesmo?”
“Eu o quê?” [...]
“Deus e Satanás, anjos e homens, todos querem te ajudar, mas não o queres”⁴⁴².

A frase “Depende de você Jó, você não quer”⁴⁴³ tem por consequência uma relativização da força mítica transcendental presente na Bíblia, pois a “voz”, que não se identifica⁴⁴⁴, não vai curá-lo, mas incitá-lo à reflexão e à ação individual que promoverá sua própria cura. É essa ênfase na vida terrena que justifica a ausência do bíblico “Prólogo no céu”⁴⁴⁵. Como o leitor percebe no decorrer do romance, isso ressoa no percurso de Biberkopf.⁴⁴⁶ Dois capítulos depois, uma descrição acentua essa aproximação entre Jó e Biberkopf:

Por fevereiro adentro, Franz Biberkopf se embebedava em sua repulsa contra o mundo, em seu desgosto. Ele entorna tudo que tem, não lhe importa o que seja. Queria ser decente, mas há canalhas e patifes e vagabundos, por isso Franz Biberkopf nada mais quer ver e ouvir do mundo, e mesmo que se torne um vadio vai gastar em bebida até seu último *pfennig*.⁴⁴⁷

⁴⁴¹ BAP, p. 159/ “– Franz, zwei Wochen hockst du jetzt auf deiner elenden Kammer. Deine Wirtin wird dich bald raussetzen. Du kannst ihr nicht zahlen, die Frau vermietet nicht zum Spaß. Wenn du dich nicht bald zusammennimmst, wirst du ins Asyl gehen müssen. Und was dann, ja was dann.” (BA, p. 203).

⁴⁴² BAP, p. 162/“Hiob schrie: ‘Du willst mich nicht heilen. Keiner will mir helfen, nicht Gott, nicht Satan, kein Engel, kein Mensch.’ “Und du selbst?” “Was ist mit mir” [...] “Gott und der Satan, Engel und Menschen, alle wollen dir helfen, aber du willst nicht” (BA, p. 208).

⁴⁴³ BAP, p. 159/“Es liegt an dir, Hiob, du willst nicht” (BA, p. 204).

⁴⁴⁴ Em tudo semelhante à voz da “Morte” que se dirige a Biberkopf em diferentes passagens

⁴⁴⁵ TOMCZAK, Frauke. *Mythos und Alltäglichkeit am Beispiel von Joyces Ulysses und Döblins* Berlin Alexanderplatz. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang; 1992. p. 87

⁴⁴⁶ Tais paralelos ocorrem também no episódio do matadouro, em que esses vínculos são, entretanto, menos específicos.

⁴⁴⁷ BAP, p. 165/“In den Februar hinein säuft Franz Biberkopf in seinem Widerwillen gegen die Welt, in seinem Verdruss. Er versäuft, was er hat, ihm ist egal, was wird. Er wollte anständig sein, aber da sind Schufte und Strolche und Lumpen, darum will Franz Biberkopf nichts mehr

Em seu isolamento, Franz se esforça em imputar a responsabilidade por seu fracasso aos que lhe cercam (“canalhas e patifes e vagabundos”) – algo que se repete no caso de Jó, culpando por sua desgraça quem supostamente não quer ajudá-lo (“Deus”, “Satanás”, “anjo”, “homens”). A ausência de vínculos causais entre o capítulo e a trama faz com que a atribuição de um sentido à cena dependa exclusivamente do paralelo temático. No entanto, o capítulo funciona também como uma parábola, que carrega em seu bojo um dos termos que determinam a história de Biberkopf: a recusa à reflexão.

Mais adiante, no Livro VIII, para questionar a passividade de Biberkopf, o narrador emprega o exemplo da história bíblica de Jó como termo de comparação, assim como fizera com Orestes: “Você não perdeu tanto quanto Jó de Hus, Franz Biberkopf, as coisas recaem lentamente sobre você”⁴⁴⁸. Não há uma referência direta ao capítulo do Livro IV, “Conversa com Jó” e a construção formal desse pequeno trecho de comparação difere completamente do capítulo, sendo muito próxima da analisada no caso de Orestes. Apesar disso, a comparação articulada pelo narrador autoral no Livro VIII certamente reforça a sugestão da conexão entre as diferentes partes do romance.

Em uma construção similar, na cena do matadouro, há também elementos que estabelecem afinidades em relação à história de Biberkopf e que reforçam a ideia de que, embora os segmentos do romance sejam desvinculados uns dos outros, existe uma relação passível de ser traçada entre todos eles. No episódio em que Biberkopf conhece Pums, seu bando e, sobretudo, Reinhold (por quem imediatamente sente uma profunda atração), o assunto que animava a conversação na mesa do bar era o caso do afogamento das ovelhas australianas que, no ímpeto de fugir dos ingleses, atiravam-se ao mar e à morte certa – cena que termina com o ingênuo comentário de Franz: “O gado é sensível. Com o gado é aquela coisa. É preciso saber lidar com ele. Quem não entende disso que não se meta”⁴⁴⁹. Se o trecho parece pouco persuasivo no que diz respeito à relação entre essa cena e o episódio do matadouro, um breve parágrafo que antecede quase imediatamente a aparição de Pums pode reforçar a suposição:

O gado das províncias vinha de trem, da Prússia Oriental, Pomerânia, Prússia Ocidental, Brandenburg. Mugiam e baliavam pelas rampas de acesso. Os porcos grunhem, farejam o chão. Caminhas na névoa. Um jovem pálido pega o machado, zás, foi a coisa de um instante, o animal não sabe de mais nada.⁴⁵⁰

Esse breve parágrafo, anterior à conversa sobre as ovelhas, é precedido por um diálogo entre Franz e Meck, que se encontraram na Alexanderplatz. Em sua conversação, o

sehen und hören von der Welt, und wenn er Penner wird, er versauft den letzten Pfennig von seinem Geld” (BA, p. 211).

⁴⁴⁸ BAP, p. 436/“Du hast nicht soviel verloren wie Hiob aus Uz, Franz Biberkopf, es fährt auch langsam auf dich herab” (BA, p. 564).

⁴⁴⁹ BAP, p. 197/“Vieh ist empfindlich. Mit Vieh ist es sone Sache. Da muß man mit umgehen können. Wer nischt versteht davon, soll die Hände von lassen” (BA, p. 252).

⁴⁵⁰ BAP, p. 195/“Das Vieh aus den Provinzen herangerollt, aus Ostpreußen, Pommern, Westpreußen, Brandenburg. Über die Viehrampen mähen und blöken sie. Die Schweine grunzen, schnüffeln am Boden. Im Nebel gehst du. Ein blasser junger Mann nimmt die Axt, hatz, das war ein Augenblick, das weiß nichts mehr” (BA, p. 250).

único elemento que poderia conter alguma relação com esse parágrafo, prenunciando o tema dos animais, é o convite que Meck faz para irem ao bar em que talvez estivessem os “negociantes de gado”, com os quais Biberkopf travara contato em uma feira – trecho do segundo capítulo do Livro II⁴⁵¹. Ainda assim, o parágrafo parece estar deslocado de toda a cena. Alguns indícios, contudo, poderiam ser destacados, justificando sua presença. Em primeiro lugar, a figura do “homem pálido”, assim como a onomatopeia “zás” [hatz], remete claramente ao trecho em que é descrito o abatimento dos porcos (e a homens como Franz Biberkopf, diz o título do capítulo, pode suceder a mesma morte imprevisível). A palidez do funcionário do matadouro possivelmente alude ao tom amarelado do próprio Reinhold, e Pums, o chefe da quadrilha, parece um negociante de gado aos olhos de Biberkopf. Mais adiante, será descrito pelo narrador como um porco⁴⁵². Esses pequenos paralelos agem como uma forma de indicar qual será o resultado da relação que Biberkopf, ignorante como um animal, irá travar principalmente com Reinhold.

Essas coincidências temáticas (por exemplo, o estado de apatia tanto de Jó quanto de Biberkopf) e reiteraões de frases ou outros elementos (como o parágrafo que retoma a morte dos porcos no capítulo do encontro de Biberkopf com o bando de Pums) asseguram a pertinência da suposição de que há um diálogo não anunciado, ou melhor, não previsto e nem explicado pelo *narrador autoral* que aparece no prólogo, entre esses dois níveis textuais (a biografia de Biberkopf e as *partes montadas*). Essa estrutura, portanto, é análoga àquela observada por Szondi na peça *Os criminosos*, de Bruckner. Tanto na peça como no romance de Döblin, a ausência de uma totalidade “orgânica” entre as partes, ou seja, de um encadeamento causal plenamente reconhecível ao leitor ou aclarada por um narrador autoral, faz com que a justaposição de cenas desconexas dependa do modo de disposição da montagem. Como Szondi constatou em Bruckner, também em *Berlin Alexanderplatz* não é mais o “narrador épico” (em termos condizentes com a teoria de Döblin: “o narrador convencional”, que a tudo conferiria causa e sentido) que garante a totalidade da obra. Em *Berlin Alexanderplatz*, essa totalidade escapa ao narrador que se apresenta no prólogo e fica restrito a um dos níveis do romance, ou seja, à biografia de Biberkopf.

Sem dúvida, na escolha e disposição dos materiais que compõem a montagem, ou seja, que fixa a disposição de cada uma das cenas e dos episódios do romance, está implícito algum tipo de instância organizadora. Essa estrutura é de certa forma correlata à organização da colagem nos trechos da metrópole, sendo, portanto, determinada pela “primeira figura narrativa”: aquela que se ocupa da armação e justaposição dos dados e materiais coletados. Nesse caso, em *Berlin Alexanderplatz*, a oscilação entre essas duas figuras estaria subordinada a um “narrador montador” que, dotado da “onisciência editorial”⁴⁵³, poderia dispor não só de qualquer perspectiva mas de quaisquer estilos e dramatizações que fossem necessários. Como Szondi apontou em seu comentário sobre Bruckner, no caso de Döblin não é o narrador “convencional” que é encarregado de conferir ou explicar o sentido do romance como um todo. Se a relação entre as partes dispostas por esse “narrador montador” não é assegurada de antemão, ela exige um leitor capaz de inferir a unidade ao todo.

⁴⁵¹ BAP, p. 68/BA, p. 85.

⁴⁵² “O mais gordo de todos os porcos, o nobre senhor Pums” (BAP, p. 220)/“Das dickste aller dicken Schweine, Herr von und zu Pums” (BA, p. 282).

⁴⁵³ FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept, p. 1169.

De acordo com essa análise, ocorreria o contrário do que supôs Dollenmayer em seu artigo “An urban montage and its significance in Döblin’s ‘Berlin Alexanderplatz’”, em que afirma que a montagem não teria por efeito o enfraquecimento “do papel do narrador”⁴⁵⁴. Nesse artigo, o crítico pretende analisar de que forma o uso da montagem acarreta em uma imagem da metrópole que, aliada ao retorno vitorioso e pacífico de Biberkopf a Berlim no desfecho do romance, constrói-se positivamente⁴⁵⁵. Para Dollenmayer, a presença do narrador se explicita, por exemplo, na forma de organização dos elementos do capítulo – organização que sugeriria uma visão na qual a cidade possui uma ordem. Isso significa que, em sua análise, há uma coincidência imediata entre o *montador* da metrópole e o narrador que surge no prólogo do romance⁴⁵⁶. Para sustentar a afirmação de que o narrador estaria sempre presente, Dollenmayer aproxima sua argumentação da já citada resenha de Walter Benjamin. Segundo o crítico, “both Benjamin and Scheunemann stress that the use of montage does not mean the elimination or even the weakening of the narrator”⁴⁵⁷. O problema dessa afirmação decorre do fato de que o que Benjamin compreendia sob a palavra “narrador” parece divergir de seu uso feito por Dollenmayer.

Em 1936, Walter Benjamin publicou o ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Certamente um dos textos mais discutidos de Benjamin no Brasil, “O narrador” procura articular o problema do declínio da narrativa, que encontra seu primeiro indício no surgimento do romance, e uma reflexão sobre a própria possibilidade de experiência à discussão do desenvolvimento das forças produtivas. Grosso modo, a possibilidade social do narrador dependeria, para Benjamin, de uma malha comunitária perpassada pelo fio condutor de uma temporalidade comum. O espaço do trabalho artesanal, no sistema medieval, que aproximava o artesão sedentário do aprendiz migrante, seria o espaço por excelência para a realização do “reino narrativo”⁴⁵⁸. Seriam combinadas, nessa unidade, as características do marinheiro mercante, cujo relato recupera o trajeto percorrido, e as do camponês sedentário, portador da história e da tradição: a narrativa lidaria com o dado comum aí revelado, ou seja, a distância (espacial e temporal) como eixo centralizador que organiza os dois relatos. Na dificuldade de narrar está inscrito um processo histórico, pois “quando esses elementos [encontráveis na burguesia ascendente] surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica”⁴⁵⁹. Benjamin vê na “evolução secular das forças produtivas”⁴⁶⁰ a trilha do processo de “definhamento” da arte de narrar, o processo de extinção da “sabedoria – o lado épico da verdade”⁴⁶¹. O lado épico da verdade, aqui, como o “sal épico”, que torna “mais duráveis as coisas às quais se mescla”⁴⁶², ou seja, aquilo que em sua consistência e permanência temporal pode ser transmitido e assimilado pelo ouvinte.

⁴⁵⁴ DOLLENMAYER, David B. An Urban Montage and Its Significance in Döblin’s Berlin Alexanderplatz. *The German Quarterly*, v. 53, n. 3, p. 317-336, May 1980.

⁴⁵⁵ Ver a nota 312 do terceiro capítulo dessa dissertação.

⁴⁵⁶ Posição defensável, mas incompatível com essa análise.

⁴⁵⁷ DOLLENMAYER, David B. An Urban Montage and Its Significance in Döblin’s Berlin Alexanderplatz, p. 320.

⁴⁵⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 199.

⁴⁵⁹ BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 202.

⁴⁶⁰ BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 201.

⁴⁶¹ BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 201.

⁴⁶² BENJAMIN, Walter. Crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin, p. 59.

O advento do romance na era moderna faria parte desse processo, portanto, como seu primeiro indício, vinculado estritamente a um dado técnico: a invenção da imprensa. O romance, cuja propagação depende exclusivamente de sua relação com o livro, não “procede da tradição oral e nem a alimenta”⁴⁶³. Aqui, sem dúvida, há um traço em comum com os já mencionados textos de Döblin, “Observações sobre o romance” e “A construção da obra épica”, não por uma questão de influência mútua, mas porque essas eram questões bastante debatidas na época. Benjamin observava que “se a arte narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por isso”; o fato noticiado pelo jornal, impregnado de explicações, seria oposto ao traço épico, livre do “contexto psicológico da ação” oferecendo ao leitor liberdade “para interpretar a história como quiser”⁴⁶⁴. No texto de 1917, “Observações sobre o romance”, Döblin apontava também para o influxo da informação sobre a situação de então do romance, cujo efeito era a submissão da forma às necessidades do mercado, que, regulado pela “impaciência” dos leitores acostumados ao ritmo da imprensa, exigiria uma simplificação da narrativa. Na recusa de Benjamin pelo “contexto psicológico da ação” ressoa sem dúvida a insistência de Döblin pelo fim da “psicologia no romance” – fim necessário para a construção do verdadeiro romance épico. Entretanto, em “A construção da obra épica”, o papel da imprensa na modernidade também é visto como contraponto do processo paulatino de distanciamento do artista em relação a seu público. Para Benjamin, o isolamento do romancista reflete e revela-se na forma que, curvada aos dados da vivência individual, traduz-se em uma segregação do romancista e do próprio romance, em tudo oposta à experiência comum da verdadeira narração – embora ambas compartilhem a mesma origem épica. Na indiferenciação original de *Mnemosyne*, a deusa da recordação (*Die Erinnerung*), já estariam reunidas tanto a musa da narração, a memória, (*Gedächtnis*) quanto a musa do romance, a rememoração (*Eingedenken*).

As reflexões que Benjamin dedica à transformação da experiência social são articuladas em mais de um texto, por exemplo, nos ensaios “Experiência e pobreza”⁴⁶⁵ e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”⁴⁶⁶. Quando essa produção teórica que gravita em torno dos mesmos dilemas é tomada em conjunto, vê-se que sua análise não se afoga em uma nostalgia do irrecuperável, mas procura vislumbrar na constelação da atualidade novas possibilidades, “sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da narração mítica universal”⁴⁶⁷. Com efeito, a resenha de 1930, “Crise do romance”, bastante anterior ao ensaio “O narrador”, também faz parte desse conjunto de reflexões. Nela, Benjamin comenta a publicação de *Berlin Alexanderplatz* e a conferência “A construção da obra épica”. Nessa resenha, o comentário sobre a montagem ocupa o cerne da análise, porque seria a voz anônima dos fragmentos recuperados pelo romance de Döblin que configuraria, para Benjamin, a presença do “narrador nato”⁴⁶⁸ dentro da obra.

A argumentação da resenha tem início com a distinção entre narrativa tradicional e o romance, estabelecendo ao mesmo tempo o vínculo compartilhado por ambos: sua origem épica, refletida na imagem do mar. O autor ressalta, contudo, que existe uma

⁴⁶³ BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 201.

⁴⁶⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 203.

⁴⁶⁵ BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, p. 114-119.

⁴⁶⁶ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, p. 165-196.

⁴⁶⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 62.

⁴⁶⁸ BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 54.

diferença entre a narrativa (a poesia épica) e o romance, definida em larga medida pela relação estabelecida entre o autor e a existência – metaforicamente, o mar. Se o narrador, como poeta épico, é aquele que observa o mar e recolhe o que sua água deita sobre a areia, o romancista navega, solitário⁴⁶⁹. Essas diferentes atitudes, ou formas de relação entre o autor e a “existência”, se traduzem nos vínculos sociais que articulam o poeta épico ou romancista à obra e a seu receptor (ouvinte ou leitor). Não se trata, contudo, de um vínculo que dependa apenas da intenção do autor, pois “a instauração de um narrador não é um fenômeno exclusivamente literário, mas é também o produto da articulação entre literatura e experiência histórica”⁴⁷⁰. Embora Benjamin aqui não se detenha, como o faz no ensaio “O narrador”, sobre a discussão da origem comum das duas formas épicas (narrativa e romance), e nem explique a distinção entre ambas segundo um processo histórico que teria propiciado a predominância do romance sobre a narrativa, o vínculo histórico que determinaria esse desenvolvimento era um tema comumente discutido na época e participa da resenha como um pressuposto. Nesse desenvolvimento, o espaço cada vez maior ocupado pela leitura dos romances contribuiria para o declínio da narrativa – declínio que, atrelado ao ocaso da experiência, Benjamin discutirá no ensaio sobre “O narrador”. Segundo sua perspectiva, a narrativa, “o espírito épico em toda sua pureza”⁴⁷¹, estaria enfaticamente relacionada à tradição oral. Posto que no romance a vida é o incomensurável levado “ao paroxismo”⁴⁷², ou seja, é o que mal pode ser dito, sua presença cada vez mais homogênea em detrimento da narrativa representava à comunicabilidade da épica uma “ameaça”, pois sua forma baseada na solidão do indivíduo ajudava a emudecer o homem interior⁴⁷³.

Com efeito, no ensaio “O narrador”, Benjamin insiste no aspecto oral inscrito na epicidade da narrativa. A oralidade, nesse caso, não parece coincidir exatamente com a apropriação feita em *Berlin Alexanderplatz* dos fragmentos de discurso da cidade ou da presença do dialeto berlinense, mas, sim, estar associada à possibilidade de transmissão comunitária de uma experiência que relaciona presente e passado na vida do ouvinte. Quando a experiência do tempo é participada pelos membros da comunidade por gerações, as narrativas permanecem significativas e, por isso, são constantemente contadas e reelaboradas, de forma que a fala dos antigos narradores continua presente, embora não seja imutável. O que resultaria dessa reiteração oral das histórias, no ensaio “O narrador”, seria uma “superposição de camadas finas e translúcidas”⁴⁷⁴. Já na resenha sobre o romance de Döblin, a acentuada importância conferida ao aspecto da oralidade se transfigura no elogio feito por Benjamin do uso da “montagem” como “princípio estilístico do livro”⁴⁷⁵. A presença do “espírito do dialeto berlinense”⁴⁷⁶, diz o autor, inspira o próprio ritmo do texto, assemelhando-se, portanto, ao tom familiar que o narrador

⁴⁶⁹ BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 54.

⁴⁷⁰ GATTI, Luciano. *O foco da crítica: arte e verdade na “Correspondência”* entre Adorno e Benjamin, p. 112.

⁴⁷¹ BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 55.

⁴⁷² BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 54.

⁴⁷³ “Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência.” BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 55.

⁴⁷⁴ BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 206.

⁴⁷⁵ BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 56.

⁴⁷⁶ BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 57.

épico adota diante dos ouvintes ao transmitir seus conselhos. No entanto, as “histórias escandalosas”, canções, anúncios, textos bíblicos e cantigas infantis são todos textos retirados da vivência compartilhada dos indivíduos e cerzidos na malha do romance; esse conjunto representaria a vida cotidiana a serviço da arte⁴⁷⁷. Correspondentes aos “versos estereotipados da antiga epopeia”⁴⁷⁸, esses fragmentos representam, no interior do texto, o discurso comum e reconhecível da vivência do habitante da metrópole. E poderíamos nos perguntar se a justaposição desses materiais não seria capaz de conferir ao texto algo análogo àquela sobreposição de camadas de histórias. Próximo à colocação de Benjamin, pensando a reestruturação do romance como “obra épica”, Döblin anuncia em 1917: “no romance, trata-se de dispor em camadas, de amontoar, de revolver, de empurrar”⁴⁷⁹. “Empilhando” diferentes histórias e materiais, essa estrutura montada carregaria para dentro do romance *Berlin Alexanderplatz* os inúmeros fios da malha cotidiana. E o que proporcionaria peso a esses materiais, ainda segundo o autor, seria o fato de sua escolha não conter nada de arbitrário; afinal, “a verdadeira montagem se baseia no documento”⁴⁸⁰, que confere “autoridade à ação épica”⁴⁸¹.

Por mais claro que seja o tom elogioso no princípio da resenha de Benjamin, a crítica ao romance é ambivalente e cifrada, distinguido duas faturas, diversas por sua forma de composição e seu efeito. Por um lado, o romance de Döblin seria capaz de recuperar a “voz do narrador nato” na medida em que comunica algo que é realmente participado pelo leitor⁴⁸², mas também porque, por meio do uso da montagem, apropria-se do cotidiano e, portanto, de materiais que pertencem à vida comum. É com essa inovação, principalmente formal, destaca Benjamin⁴⁸³, que o livro de Döblin enfrentaria aquele problema característico do romance: a ausência de transmissão de algo que reflita na vida do próprio leitor. Revertendo o disperso – os materiais que não possuem relação aparente entre si – em vivência coletiva, Döblin alcançaria o lado épico, foco das próprias reflexões desenvolvidas desde o “Programa berlinense”, de 1913.

No entanto, se o entusiasmo de Benjamin com o uso dos materiais do cotidiano é inegável, o comentário sobre a fábula de Franz Biberkopf é mais turvo. Carla Damião, autora de *Crise da narração, crise do romance*, também destaca essa dupla visada presente na resenha de Benjamin, mas acredita ver no comentário do autor sobre a “trajetória” de Biberkopf uma translúcida crítica negativa⁴⁸⁴. Segundo Damião, a frase “a história de Döblin é burguesa, limitadora muito mais pela própria origem do que tendência ou intenção” estaria ligada ao comentário feito por Benjamin, alguns anos mais tarde, sobre

⁴⁷⁷ BENJAMIN, Walter. *Crise do romance*, p. 56.

⁴⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Crise do romance*, p. 56.

⁴⁷⁹ DÖBLIN, Alfred. Observações sobre o romance. In: GREGORY, Alceu João. *O romance O tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*, p. 315/ DÖBLIN, Alfred, *Bemerkungen zum Roman. Aufsätze zur Literatur*, p. 20.

⁴⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Crise do romance*, p. 56.

⁴⁸¹ BENJAMIN, Walter. *Crise do romance*, p. 56.

⁴⁸² “Ele [o romance] tem sua moral, que afeta mesmo os berlinenses”. BENJAMIN, Walter. *Crise do romance*, p. 57.

⁴⁸³ “A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma”. BENJAMIN, Walter. *Crise do romance*, p. 56.

⁴⁸⁴ DAMIÃO, Carla Milani. *Crise da narração, crise do romance*. O contexto histórico-filosófico da teoria narrativa de Walter Benjamin. 1995. Dissertação (Mestrado em Filosofia): Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995. p. 149.

a posição política de Döblin⁴⁸⁵. Com efeito, na conferência “O autor como produtor”, Benjamin critica o que observa como uma tendência política representada na “moda da reportagem”⁴⁸⁶, lançada pela *Neue Sachlichkeit* e, nomeadamente, censura Döblin por ter renunciado à tomada pública de posição política em favor do proletariado. Ocorre que, de todo modo, a crítica de Benjamin contida nesse ensaio é posterior à publicação da resenha sobre *Berlin Alexanderplatz* e está relacionada a um texto que Döblin publica em 1931, notadamente “Wissen und verändern!”⁴⁸⁷. Parece que seu embate com Döblin nesse texto está diretamente focado nas ideias difundidas no ensaio “Wissen...”, e não em relação à composição formal do romance de Döblin no que diz respeito à montagem – artifício artístico que Benjamin ainda elogia, mas agora citando apenas seu emprego pelo teatro épico de Bertolt Brecht. Contudo, ao menos uma questão levantada no ensaio “O autor produtor” pode lançar luz sobre a resenha que Benjamin escrevera sobre *Berlin Alexanderplatz*. Essa questão está colocada nas divergências explicitadas pelo autor em relação ao que este enxerga como “produto” da *Neue Sachlichkeit*: a transformação da “luta contra a miséria”⁴⁸⁸ “em objeto de consumo”.

Retornando à resenha sobre o romance, quando Benjamin comenta especificamente a fábula de Biberkopf, há uma série de elogios e críticas que se misturam, tornando difícil apartar aquilo que seria positivo na fatura do livro dos problemas que este não resolve. Por exemplo, quando comenta a história de Biberkopf, Benjamin reflete que “como verdadeiro poeta épico”, o narrador (ou “autor”, segundo os termos da resenha) se ausenta, deixando que a história corra lentamente – o que é fortalecido pelo ritmo compassado do dialeto berlinense. A inscrição desse ritmo comum ao cidadão no desenvolvimento da própria obra seria “uma das forças que se voltam contra o caráter fechado do velho romance. Pois este livro nada tem de fechado. Ele tem sua moral”⁴⁸⁹, conclui Benjamin. Na exposição mais detalhada das características da narrativa épica desenvolvida em “O narrador”, vemos que tanto o “texto aberto” quanto a “moral da história” são apresentados como elementos constitutivos da narrativa épica⁴⁹⁰.

Se o uso do dialeto é explicitamente elogiado, a relação que o livro de Döblin estabelece entre o mundo dos marginais e o mundo burguês dá ensejo a uma crítica ambivalente. Por um lado, isso implicaria, para Benjamin, algo importante⁴⁹¹ e, por outro, um aspecto restritivo do romance de Döblin. Em seu aspecto positivo, a miséria retratada no romance seria a miséria real, que precisava “se virar” e dar um jeito de “chegar ao fim do

⁴⁸⁵ “Essa visão social e política que norteia os experimentos teatrais de Brecht e os radiofônicos de Benjamin, parece faltar a Döblin embora [...] fosse “simpatizante” do socialismo. Parece ser esse aspecto ao qual Benjamin se reporta quando diz que: ‘a história de Döblin é burguesa, limitadora muito mais pela própria origem do que pela tendência ou intenção’. DAMIÃO, Carla Milani. *Crise da Narração*, p. 148. Ver também: BONOMO, Daniel R. *Colocutores em trânsito*, p. 15-15; e KIESEL, Helmuth. Alfred Döblin: Montageroman, p. 216-317.

⁴⁸⁶ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *Magia e técnica, arte e política*, p. 128.

⁴⁸⁷ DÖBLIN, Alfred. Wissen und verändern!. *Der deutsche Maskenball. Wissen und verändern*. Olten und Freiburg im Breisgau: Water Verlag, 1972. p. 127-266.

⁴⁸⁸ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *Magia e técnica, arte e política*, p. 130.

⁴⁸⁹ BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 57.

⁴⁹⁰ “Com efeito, o ‘sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida. Num caso, o ‘sentido da vida’, e no outro, ‘a moral da história’ – essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa. (...) o romance chega a seu fim, e este é mais rigoroso do que em qualquer narrativa.” BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 213.

⁴⁹¹ BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 56.

mês” – e “um grande narrador era necessário para reafirmar essa verdade”⁴⁹². Mostrando a face real da miséria em que vive parte da população de Berlim, portanto, essa representação da miséria não seria equivalente àquela retratada na “subliteratura naturalista” ou no que Kracauer designa como “romance-reportagem”⁴⁹³. Por outro lado, diz Benjamin:

Diz-se que Lenin só odiava uma coisa com ódio mais fanático que a miséria: compactuar com a miséria. Essa atitude, com efeito, é de certo modo burguesa; não somente no sentido mesquinho do desleixo, mas no sentido maior da sabedoria. Nesse sentido a história de Döblin é burguesa numa acepção muito mais restritiva que se considerássemos apenas sua tendência e sua intenção: ela é burguesa por sua origem. [...] O mundo desses marginais é homólogo ao mundo burguês; a trajetória de Franz Biberkopf, de proxeneta a pequeno-burguês, descreve apenas uma metamorfose heroica da consciência burguesa.⁴⁹⁴

O que antes havia sido encarado como algo positivo (a representação da “miséria real” em oposição à “miséria temida”) reverte-se em algo restritivo: o ato de compactuar com a pobreza. O que significa dizer que não é por sua intenção que a obra é burguesa, mas pela origem? Já vimos que Damião sustenta que a “origem” (no caso, *Abkunft*) designaria o fato de o romance ter sido escrito por Döblin, de quem após alguns anos Benjamin demonstrará divergir por razões políticas. Embora seja possível associar o termo “origem” ao autor da obra, Döblin, parece-me mais interessante pensar em outra hipótese, autorizada pela argumentação que se segue à frase ora discutida. Benjamin aprofunda seu comentário aproximando o livro de Döblin à obra de Charles Dickens – a afinidade entre ambas residiria na identificação entre o mundo dos marginais com o mundo burguês. O parentesco que Benjamin forja entre, de um lado, *Berlin Alexanderplatz*, e, de outro, Charles Dickens, *A educação sentimental* e o *Bildungsroman* [romance de formação] autoriza a associação do problema da “origem” à irrevogável condição do livro, qual seja, de que se trata de um romance.

Seguindo essa hipótese, é possível explicar a crítica à representação da miséria em *Berlin Alexanderplatz* a partir da reflexão de Benjamin sobre a própria forma do romance. Em “O narrador”, o estudo realizado por Georg Lukács em *A teoria do romance* é elogiado por Benjamin, pois este teria revelado “com grande lucidez” a relação que a forma romanesca estabelece com a transmissão do ensinamento e teria iluminado como se dá a presença do tempo no interior da obra⁴⁹⁵. Ao fim do romance, segundo Lukács, a luta contra “o poder do tempo” seria sempre fracassada, mas à personagem estaria garantida a reminiscência, as lembranças dos eventos transcorridos, quando enfim seria possível “intuir” o sentido da vida, que permanece, contudo, inexprimível. Não seria outro o per-

⁴⁹² BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 58.

⁴⁹³ “O romance-reportagem falha tanto diante da representação dos fatos como das exigências expressivas do romance enquanto forma. Movimenta-se impotente entre ciência e configuração épica, descoberta e documentário”. KRACAUER, S. *Apud*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A Crítica de Siegfried Kracauer ao “Romance-Reportagem”. In: XI Congresso Internacional da Abralic. *Anais*, p. 2.

⁴⁹⁴ BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 59.

⁴⁹⁵ BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 212.

curso de Biberkopf⁴⁹⁶. Ao final do romance, Biberkopf retorna a Berlim, protegido em seu cubículo de porteiro, sendo consolado pela lembrança de sua vida, que o torna “mais esperto” que os outros. Permanecendo nessa linha de análise, embora essas lembranças o tornem mais “esperto”, o sentido alcançado é inexprimível, e sua recém-adquirida esper-teza em nada pode ajudar ao leitor.

Esse possível percurso analítico talvez explique a referência feita por Benjamin à sabedoria, ou seja, à necessidade de concluir o romance com uma articulação a partir da qual toda a trajetória por ele exposta devesse ser iluminada. Residiria, portanto, justamente na conclusão de *Berlin Alexanderplatz* o momento em que a obra compactua com a pobreza. Se a pobreza e a marginalidade seriam apenas um estágio da vida burguesa, um estágio superável, então a “luta contra a miséria” teria sido transformada em “objeto de consumo”. Sem dúvida, Benjamin elogia “a arte inesquecível” com que Döblin narra o “amadurecimento” de Franz, mas o elogio escancara seus ares críticos na aproximação ao romance de formação e a Flaubert.

A educação sentimental, de Flaubert, seria para Benjamin um grande exemplo do caráter fechado de uma obra literária, opondo-se à narrativa tradicional que, chegando ao fim, sempre sugere uma continuação. Em *A educação sentimental*, descrito por Benjamin como o modelo “mais recente” do romance⁴⁹⁷, o desfecho do percurso biográfico impõe uma conclusão irrevogável à história, convidando o leitor a buscar o sentido daquela vida. Contudo, uma vez que o sentido não é atingido pela própria história, ele tampouco pode ser expresso, de onde resulta que o romance seja “o incomensurável levado ao paroxismo”. A *Berlin Alexanderplatz* e ao romance de Flaubert é associado também o romance de formação [*Bildungsroman*] de *Wilhelm Meister*. Embora na resenha de 1930 ele seja citado apenas ao final da reflexão, no ensaio “O narrador” parece mais claro que o efeito dessa aproximação está mais próximo da crítica do que do elogio. Benjamin vê no romance de Goethe uma tentativa de inserir a transmissão do ensinamento em um tipo de forma literária em sua essência “refratária ao conselho”⁴⁹⁸. Por isso, o problema do *Bildungsroman* residiria no fato de que a integração da estrutura social na vida do indivíduo resultaria em uma frágil justificação da mesma estrutura. Desse modo, dizer que o romance de Döblin constituiria um “estágio” do romance de formação⁴⁹⁹ significa que, ao fazer da história do marginal Biberkopf apenas uma transformação “heroica da consciência burguesa”, ou seja, o relato da adequação de um homem que é por fim capaz de inserir-se no mercado de trabalho, o romance justificaria, ao fim e ao cabo, o processo social apresentado durante todo o desenvolvimento de sua biografia.

Entre as várias reflexões apresentadas na resenha ensaística de Benjamin, o desenvolvimento de duas, em especial, pode contribuir para a discussão da presente dissertação. O primeiro leva em conta o uso da montagem, e o segundo, o retorno de Biberkopf à cidade de Berlim. A divisão entre esses dois níveis de texto, ou seja, por um lado, a montagem de episódios heterogêneos e, por outro, a biografia individual de Biberkopf, poderia sugerir uma estrutura cindida, na qual não houvesse qualquer relação entre as

⁴⁹⁶ “Chegamos ao fim desta história. Tornou-se longa, mas precisava alongar-se e, alongar-se cada vez mais, até atingir seu clímax, o ponto de inflexão, a partir do qual recai então a luz sobre o todo” (BAP, 519)/“ Wir sind am Ende dieser Geschichte. Sie ist lang geworden, aber sie mußte sich dehnen und immer mehr dehnen, bis sie jenen Höhepunkt erreichte, den Umschlagpunkt, von dem erst Licht auf das Ganze fällt” (BA, p. 674).

⁴⁹⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 212.

⁴⁹⁸ BENJAMIN, Walter. O narrador, p. 202.

⁴⁹⁹ BENJAMIN, Walter. Crise do romance, p. 60.

partes. Contudo, conforme discutido anteriormente, há uma série de referências temáticas e repetições sintáticas que conferem uma correlação entre os episódios – o significado dessa relação, porém, permanece relativamente aberto e indeterminado. Mais um exemplo capaz de validar essa hipótese é o sexto capítulo do Livro IV, “E todos têm o mesmo fôlego, o homem nada tem a mais que o animal”⁵⁰⁰. Esse capítulo possui referências e reiteraões menos claras do que as analisadas em “Conversa com Jó”: trata-se do relato da morte de um bezerro, abatido por um homem idoso (provavelmente um dono de terras). Embora esse relato pareça similar ao episódio do matadouro, alguns pontos assinalam uma distinção importante. O primeiro deles é o fato de, ao contrário do matadouro – com seu grande porte, dezenas de funcionários e uma legião de animais –, essa cena centrar-se em apenas duas figuras: o bezerro e o “homem idoso”, que, depois de ter feito o serviço, põe-se a calcular os preços⁵⁰¹. Se a imagem do bezerro que aguarda pacificamente (embora de modo inconsciente) o abate⁵⁰² pode ser aproximada da passividade que caracteriza Biberkopf, ela parece ainda mais próxima da cena do assassinato de Mieze:

Reinhold está sentado ao lado dela no automóvel, logo coloca o braço em volta dos quadris dela. Já está tudo pensado: hoje você vai pela última vez para longe do seu querido Franz [...] Ela fica ali sentada, e não sabe como as coisas vão acontecer [...]

Quando se quer abater uma vitelinha, amarra-se uma corda em volta do pescoço dela, leva-a até a bancada. Depois, levanta-se a vitela, põe-se em cima da bancada e a amarra. [...]

Seu corpo se contrai, contrai-se o seu corpo, o corpo de Mieze. Assassino, diz ela, vai ver só, foi ele quem deve ter incumbido você de fazer isso, seu doce Franz.

Depois a gente golpeia a nuca do animal com o porrete e, com a faca, cortam-se as artérias dos dois lados do pescoço. Recolhe-se o sangue em vasilhas de metal.⁵⁰³

⁵⁰⁰ BAP, p. 163/ BA, p. 209

⁵⁰¹ “O pacífico homem idoso está junto a um pilar com seu livrinho de anotações preto, olha na direção do banco e faz contas. Os tempos são caros, ruim de calcular, difícil acompanhar a concorrência” (BAP, p. 164)./“Der friedliche alte Mann steht an einem Pfeiler mit seinem kleinen schwarzen Notizbuch, blickt nach der Bank herüber und rechnet. Die Zeiten sind teuer, schlecht zu kalkulieren, schwer mit der Konkurrenz mitzukommen.” (BA, p. 211).

⁵⁰² “O animal aguenta pacificamente, está agora deitado, não sabe o que acontece, não está confortável sobre a madeira” (BAP, p. 163)./“Das Tier hält geduldig, es liegt jetzt hier, es weiß nicht, was geschieht, es liegt unbequem auf dem Holz”. (BA, p. 209).

⁵⁰³ BAP, P. 394, 402, 404./“Reinhold sitzt im Auto neben ihr, hat gleich den Arm um ihre Hüfte. Ist schon alles vorbedacht: heute fährst du zum letztenmal von deinem geliebten Franz weg. [...] Sie sitzt da und weiß nicht wies weiter geht, ich weiß es und das ist gut. [...] Wenn man ein Kälbchen schlachten will, bindet man ihm einen Strick um den Hals, geht mit ihm an die Bank. Dann hebt man das Kälbchen hoch, legt es auf die Bank und bindet es fest. [...] Ihr Körper zusammen zusammen zieht sich ihr Körper, Miezes Körper. Mörder sagt sie, das soll sie erleben, das hat er dir wohl aufgetragen, dein süßer Franz. Darauf schlägt man mit

O capítulo de Jó é imediatamente anterior à cena em que Biberkopf busca refúgio no quarto alugado – essa proximidade intensifica as relações já demonstradas. Embora o episódio da morte do “gracioso bezerrinho” esteja bastante afastado do capítulo em que se narra o assassinato de Mieze, a reiteração ou semelhança de frases e estruturas evidencia e acentua a unidade temática que garante a ligação entre as duas partes e, consequentemente, das partes com o resto da obra.

Se o tema comum e a reposição sintática estabelecem uma relação entre as partes, esta não é de determinação plena, mas de interpenetração semântica. Como já foi demonstrado, a relação que se estabelece, por exemplo, entre cenas como a do matadouro, ou a de Jó, e os eventos que marcam o percurso de Biberkopf é de implicação mútua. Há na aproximação efetuada pela montagem um caráter análogo ao procedimento alegórico justamente porque a relação que a montagem permite inferir às cenas não é plenamente determinada. O conceito de alegoria aqui utilizado entende que ela compreende dois aspectos, “l’un qui est l’aspect immédiat et littéral du texte; l’autre qui en est la signification morale, psychologique ou théologique”⁵⁰⁴. Partindo dessa leitura, pode-se analisar, por exemplo, a cena do matadouro como uma reflexão sobre a ignorância de Biberkopf, cuja falta de ponderação traça seu caminho rumo à morte, mas seu sentido também pode ser tomado da descrição do funcionário que apenas “cumpre a função que lhe compete”⁵⁰⁵. Aí estaria expressa a realização do desejo de Franz por um mundo ordenado, evidenciado em sentenças como: “não tem nada contra os judeus, mas é a favor da ordem. Pois é preciso haver ordem no paraíso, isto qualquer um tem de reconhecer”⁵⁰⁶. O matadouro poderia ser alegoricamente interpretado, portanto, como a imagem desse mundo organizado sonhado por Franz (“é preciso haver ordem no paraíso”), em que o arbítrio individual seria delegado à ordem estabelecida⁵⁰⁷: assim como o funcionário do matadouro não deve ser julgado, pois só “cumpre a função que lhe compete”, também Franz não quer ser responsabilizado por vender jornais nacionais-populistas, embora “nada tenha contra judeus”⁵⁰⁸. Isso significa que, na medida em que a forma não impõe um significado unívoco da aproximação entre as partes, tampouco o leitor pode determiná-lo. O que importa dessa “alegoria implícita”⁵⁰⁹ é que sua imagem em movimento apresentada no episódio do matadouro não se resume a essa significação “moral” sempre latente, pois sua significação literal permanece, ainda que novos significados possam ser a ela agregados. Essa interpretação converge com o conceito de “visão figural” que Erich Auerbach utiliza para discutir o realismo medieval e a Antiguidade tardia, conforme comentado em *Mimesis*:

der Holzkeule dem Tier in den Nacken und öffnet mit dem Messer an beiden Halsseiten die Schlagadern. Das Blut fängt man in Metallbecken auf” (BA, p. 508, 519, 520, 521, 522).

⁵⁰⁴ MORIER, Henri. *Allégorie. Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998, p. 65.

⁵⁰⁵ BAP, p. 154./“Er tut nur, was seines Amtes ist” (BA, p. 197).

⁵⁰⁶ BAP, p. 89./“Er hat nichts gegen die Juden, aber er ist für Ordnung, Denn Ordnung muß im Para diese sein, das sieht ja wohl ein jeder ein” (BA, p. 112).

⁵⁰⁷ ROMANELLO, Janice de Fátima Belther. *A poética de Alfred Döblin e a manifestação do grotesco em Die Ermordung einer Butterblume e em Berlin Alexanderplatz*. Tese (Doutorado em Literatura Alemã), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. p. 75.

⁵⁰⁸ BAP, p. 89/BA, p. 112.

⁵⁰⁹ MORIER, Henri. *Allégorie. Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, p. 71.

Para a visão mencionada [figural], um acontecimento terreno significa, sem prejuízo da sua força real, concreta, aqui e agora, não somente a si próprio, mas também outro acontecimento, que repete prenunciadora ou confirmativamente; e a conexão entre os acontecimentos não é vista preponderantemente como desenvolvimento temporal ou causal, mas como unidade dentro do plano divino, cujos membros e reflexos são todos os acontecimentos.⁵¹⁰

Essa “visão figural”, portanto, possibilita que dois acontecimentos sem relação temporal ou causal sejam reunidos em uma unidade de sentido. O que propiciava essa unidade fechada, na leitura exegética da Bíblia, era o plano divino, que garantia a função ocupada por cada uma das partes. Contudo, esse plano transcendental está ausente em *Berlin Alexanderplatz*. Resulta daí que o desaparecimento dessa conjuntura, que conferia um sentido unívoco à reunião das partes, expõe a ruptura que a unidade temática tenta conformar.

A estrutura do romance de Döblin, cujo efeito remonta ao procedimento alegórico, insere uma ruptura na trama. Ela rompe o desenvolvimento da biografia, causando uma suspensão no desenvolvimento da história. O efeito que essa indeterminação do significado produz pode ser descrito como uma sensação de “vertigem”: “não há mais ponto fixo, nem no objeto nem no sujeito da interpretação alegórica, que garanta a verdade do conhecimento”⁵¹¹. Essa indeterminação também ocorre em relação à justaposição dos trechos da metrópole. O expediente da colagem, interpondo à trama fragmentos que a ela não se relacionam diretamente, ocasionam um deslocamento de atenção, fazendo com que a história de Franz seja colocada em perspectiva, tornado-se apenas mais um elemento, intercambiável entre outros elementos.

Klaus Scherpe, em seu já citado texto, “Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins ‘Berlin Alexanderplatz’”⁵¹² discute a importância que possui a colagem dos fragmentos no romance. Já comentei, no primeiro capítulo, como Scherpe insiste na necessidade de abandonar a “erzählte Stadt”⁵¹³, ou seja, a “cidade narrada” que caracterizaria a forma de representação do espaço urbano na narrativa do século XIX, “demolindo o tradicional edifício narrativo, para criar espaço para a construção moderna da obra épica”⁵¹⁴. A questão, portanto, seria como elaborar uma *Stadterzählung*, um “discurso da cidade” que encontrasse os meios de pensar literariamente a narrativa metropolitana. Scherpe vê na forma do *Berlin Alexanderplatz* esse novo discurso da cidade. A Berlim reconfigurada por Döblin apareceria então:

⁵¹⁰ AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 500 - 501.

⁵¹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Alegoria, morte, modernidade. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 40

⁵¹² [Da cidade narrada à narrativa da cidade. O discurso da metrópole em *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin] SCHERPE, Klaus R. Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins “Berlin Alexanderplatz”, p. 418-437.

⁵¹³ Aqui, Scherper procura traçar uma oposição a Volker Klotz.

⁵¹⁴ “Das traditionelle Erzählgebäude abgetragen, um den modernen Bau des epischen Werkes Patz zu schaffen”. SCHERPE, Klaus R. Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung, p. 419.

como “segunda” (será que ‘terceira’?) natureza, construída segundo uma lógica, que justamente por isso se tornaria efetiva; ela não se reduziria ao “núcleo” de um ou outro discurso, e nem poderia ser facilmente determinada por um contexto que criasse estabilidade. A cidade, como inter-relação comunicativa de todas as relações e negócios (transações) humanos, perderia seus limites e seria pulverizada⁵¹⁵.

Em outros termos, a união dos textos recolhidos dos jornais, dos cacos de histórias individuais, dos refrões musicais não estabeleceria uma conexão entre todos. Pelo contrário, a metrópole deveria ser compreendida como um espaço engendrado por diferentes discursos marcados pela perda de sua integridade. Construída a partir de fragmentos, é a representação de uma realidade que reproduz a lógica de troca, a saber, da equivalência de todos os elementos, e sua consequente substituição. Dessa forma, assim como os anúncios escolhidos, as frases reproduzidas poderiam ser facilmente substituídas por outras – o que também acontece com as pequenas histórias que o narrador coleciona das ruas de Berlim. São fragmentos de identidades que se configuram e resolvem no pequeno espaço que lhes é concedido, privados de um desenvolvimento integral que denotasse sua singularidade e que conferisse necessidade específica à sua introdução. Desprovidos desse desenvolvimento e necessidade, tornam-se elementos que podem ser substituídos por qualquer outro. É dessa forma que a montagem, mais do que simples figuração da realidade, torna-se denúncia da lógica do sistema à margem do qual se movimenta a personagem.

Em seu livro *Fisiognomia da metrópole moderna*⁵¹⁶, Willi Bolle avalia, comentando Benjamin, que a vida do indivíduo da metrópole é marcada pelo choque. Seu cotidiano seria estruturado a partir de “vivências de choque” [*Schockerlebnisse*], impactos que ele [o indivíduo] tem de aparar aguçando ao máximo sua consciência”, sendo-lhe exigido que viva por reflexos, sem “tempo para formar sua experiência, um *eidós* de vida, uma imagem de si”⁵¹⁷. Benjamin fundamenta sua argumentação a partir de uma leitura de “Além do princípio de prazer” [1921], de Sigmund Freud. O diagnóstico de Freud, segundo o qual o que é transferido à consciência não se mantém como memória⁵¹⁸, é transposto por Benjamin para o contexto da metrópole, em que o contato com as massas urbanas estimularia uma reação constante e intensa por parte da consciência. Na poesia de Baudelaire, Benjamin constata uma tentativa de transformar a própria vivência do choque em estrutura literária⁵¹⁹.

Como Scherpe aponta na obra de Döblin, a vivência do choque e a desagregação da experiência são tornadas tema e forma do livro. Talvez possamos aproximar essa fatu-

⁵¹⁵ “An Döblins ‘Erzählstadt’ Berlin entsteht wohl und so nicht anders als “zweite” (oder gar “dritte”?) Natur, konstruiert durch eine Logik, die eben darin wirksam wird, daß sie nicht reduzierbar ist auf den “Kern” des einen oder des anderen Diskurses und auch nicht einfach determiniert ist durch einen stabilisierenden Kontext. Die Stadt als Verkehrsknotenpunkt aller menschlichen Beziehungen und Transaktionen wird in alle vier Himmelsrichtungen entgrenzt und zerstäubt”. SCHERPE, Klaus R. Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung, p. 419.

⁵¹⁶ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

⁵¹⁷ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000. p. 345.

⁵¹⁸ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 108 - 111.

⁵¹⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 112.

ra do que fez em sua obra o próprio Benjamin: Döblin mobiliza uma estrutura calcada na justaposição de fragmentos para fazer o tema tornar-se forma, na medida em que a estética do fragmento “representa a experiência da vida moderna não apenas tematicamente, mas [...] como forma expressa o ritmo urbano”⁵²⁰. Se de fato a montagem do texto impõe uma descontinuidade na representação do tempo, então poderia haver uma afinidade entre essa estética de composição formal e algo da ordem de uma historiografia materialista desenvolvida por Benjamin no texto “Sobre o conceito de história”⁵²¹. Nesse texto, tão conhecido quanto nebuloso, Benjamin insiste na necessidade de inserir uma cesura naquilo que, como observa Jeanne Marie Gagnebin, em “História e cesura”, seria caracterizado como “uma narração que pretende traduzir na sucessão das palavras e das frases o encadeamento do real”, que “acarreta uma narrativa falsamente ‘épica’, como se todos os acontecimentos pudessem encadear-se uns aos outros no fluxo sem obstáculos da história universal”⁵²². Nesses termos, o recurso da montagem seria capaz de inscrever a cesura no interior da própria conformação da obra, rompendo a continuidade linear dos fatos e impedindo a fixação de uma totalidade a partir de seus elementos heterogêneos, uma vez que se realizaria como a elaboração formal possível de uma realidade que se deixa representar apenas por meio de fragmentos. A obra, dessa forma, seria “denúncia crítica da ‘falsa aparência de totalidade’”⁵²³.

⁵²⁰ BOLLE, Wille. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p. 158.

⁵²¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *Magia e técnica, arte e política*, p. 222 – 232.

⁵²² GAGNEBIN, Jeanne-Marie. História e cesura. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 98.

⁵²³ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Alegoria, morte, modernidade. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 43.

CONCLUSÃO

*La souveraineté lumineuse
de l'acte*⁵²⁴

No final de *Berlin Alexanderplatz*, Biberkopf é liberado do sanatório de Buch, onde havia sido internado, e retorna ao centro de Berlim, assumindo o cargo de auxiliar de porteiro em uma fábrica de porte médio. Analisando a estrutura do romance, já citada no primeiro capítulo dessa dissertação, vê-se que a disposição de seus motivos é montada sobre aspectos reiterativos: o romance tem seu início com o término de um período de confinamento, ao qual seguem um momento de recuperação e um golpe – repetidos por três vezes –, até um novo confinamento e uma nova inserção na cidade. Com efeito, tanto o caminho percorrido no segundo retorno à Berlim, quanto as primeiras imagens que marcam seus passos, recuperam, ainda que negativamente, a primeira parte do romance – estratégia reiterativa que é explorada e explicitada pelo próprio narrador autoral:

Pela segunda vez, Biberkopf deixa agora uma instituição na qual foi mantido preso, estamos no fim do nosso longo caminho e junto com Franz damos ainda um pequeno passo.

A primeira que deixou foi a penitenciária de Tegel. Amedrontado, ficou junto ao muro vermelho e quando se moveu dali e o 41 chegou e foi com ele para Berlim, as casas não paravam quietas, os telhados queriam cair sobre Franz, precisou andar muito e sentar-se até que tudo em seu redor sossegasse e ele ficasse forte o suficiente para ficar aqui e recomeçar.

Agora está sem forças. Não consegue mais ver o bloco de segurança. Mas, vejam só, quando desce na Stettiner Bahnhof, uma estação dos subúrbios, e avista diante dele o Baltikumhotel, nada – se – move. As casas ficam paradas, os telhados estão firmes, pode movimentar-se calmamente debaixo deles, não precisa procurar refúgio em pátios escuros.⁵²⁵

⁵²⁴ BLANCHOT, Maurice. *La fin du héros. L'entretien infini*. Paris: Gallimard, p. 540-544, 1992. p. 544.

⁵²⁵ BAP, p. 512/ “Das erste Haus, das er verließ, war die Strafanstalt in Tegel. Ver ängstigt stand er an der roten Mauer, und als er sich losmachte und die 41 kam und mit ihm nach Berlin fuhr, da standen die Häuser nicht still, die Dächer wollten über Franz fallen, er mußte lange gehen und sitzen, bis alles um ihn ruhig war und er stark genug war, um hier zu bleiben und wieder anzufangen. Jetzt ist er kraftlos. Das feste Haus kann er nicht mehr sehen. Aber siehe, wie er am Stettiner Bahnhof aussteigt, am Vorortbahnhof, und vor ihm das große Baltikumhotel liegt, bewegt – sich – nichts. Die Häuser halten still, die Dächer liegen fest, er kann sich ruhig unter ihnen bewegen, er braucht in keine dunklen Höfe zu kriechen

O desfecho do romance – desfecho bastante controverso – é de difícil aproximação. As críticas feitas a *Berlin Alexanderplatz* mostram que o desenlace da trajetória de Biberkopf foi comumente avaliado, no plano formal, como uma conclusão inverossímil, precipitada por um “Deus-ex-machina”⁵²⁶; e, no plano temático, como a reinserção social apaziguadora do marginal na sociedade. Há uma série de índices textuais que dão ensejo a leituras que evocam o aspecto “positivo” da inclusão social de Biberkopf no fim do romance. Afinal, afirma o narrador autoral, apesar dos duros golpes que sofre, o coração de Biberkopf não “vai virar pedra”⁵²⁷, porque este carrega o sol “dentro de si”⁵²⁸. Junte-se a isso o fato de que tanto Eva⁵²⁹ quanto Reinhold⁵³⁰ percebem outro olhar na mirada de Franz – um olhar aparentemente mais distanciado, menos ingênuo. A virada positiva que o olhar mais esperto e o coração aberto sugerem, pode ser, contudo, contraposta por elementos que acarretam uma instabilidade, como o título do capítulo que marca o segundo e último regresso da personagem a Berlim. Nesse título, o narrador canta: “Pátria amada põe-te em sossego, tenho os olhos abertos e não me meto”⁵³¹. Sua primeira oração corresponde a um verso da canção “Die Wacht am Rhein”. Entoada por Franz assim que é libertado de Tegel e retorna à Berlim⁵³², a canção patriota também marca a briga de Biberkopf com Dreske e seus amigos comunistas. A que serviria retomar esse verso, cantado no bar de Henshke, que pontua a briga com Dreske? Ainda no título, a última oração, “não me meto”⁵³³, demonstra a permanência da posição de passividade que Biberkopf correntemente assumia no desenvolvimento do romance – por exemplo, no diálogo com Meck⁵³⁴, ou na cena em que Franz resolve vender jornais, embora “nada tenha contra os judeus”.

Outras ressonâncias permeiam esses últimos capítulos do livro, problematizando o aspecto integralmente positivo concedido à cura de Biberkopf. Uma delas é um enunciado do narrador autoral: “Agora Biberkopf está aqui outra vez”⁵³⁵. Sua formulação remete ao vibrante “Franz Biberkopf está de volta!”⁵³⁶, exclamado após o estupro de Minna. Uma transformação significativa na forma do enunciado e no próprio tom do narrador,

⁵²⁶ EGGBRECHT, Axel. Alfred Döblin neuer Roman. In: PRANGEL, Matthias [Hrsg.]. *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*, p. 64.

⁵²⁷ BAP, p. 518/ “Nicht zu Stein” (BA, p. 672).

⁵²⁸ “É um sol desses, claro que não o mesmo, que Biberkopf também tem dentro de si” (BAP, p. 515)./ “Solche Sonne, eine andere freilich, hat auch Biberkopf in sich” (BA, p. 669)

⁵²⁹ “Eva percebe seu olhar, um olhar calmo, sombrio, indagador, esse nunca tinha percebido em Franz” (BAP, p. 513)/ “Eva sieht seinen Blick, einen stillen, dunklen, suchenden Blick, den hat sie noch nie an Franz gesehen” (BA, p. 667).

⁵³⁰ “Gozado como o palerma mudou, olhar estranho, como se não conseguisse mexer os olhos, devem ter enferrujado lá em Buch, e fala tão devagar. Continua faltando um parafuso nele” (BAP, p. 518)./ “Wie sich der Dussel verändert hat, komischer Blick, als wenn er die Augen nicht drehen kann, sind ihm wohl eingerostet in Buch, und so langsam spricht er. Bei dem haperts oben noch immer” (BA, p. 673).

⁵³¹ BAP, p. 512./ “Lieb Vaterland, magst ruhig sein, ich hab die Augen auf und fall nicht rein” (BA, p. 665).

⁵³² BAP, p. 17. / BA, p. 18.

⁵³³ “Pátria amada põe-te em sossego, tenho os olhos abertos e não me meto” (BAP, p. 512). / “Lieb Vaterland, magst ruhig sein, ich hab die Augen auf und fall nicht rein” (BA, p. 665).

⁵³⁴ “Ferre-se quem quiser, não é problema nosso.” “Franz, você é um covarde. Mantenho minha opinião. Isto vai ter consequências, Franz” (BAP, p. 70)./ “Soll nur einpacken, wer will, ist nicht unsere Sorge.” “Franz, du bist ein Waschlappen, das lass ich mir nich nehmen. Das wird sich rächen, Franz” (BA, p. 87).

⁵³⁵ BAP, p. 512/ “Jetzt ist Biberkopf wieder da” (BA, p. 666).

⁵³⁶ BAP, p. 41/ “Franz ist wieder da!” (BA, p. 51).

contudo, é explicitada pela frase seguinte: “O Biberkopf de vocês está aqui outra vez”⁵³⁷. Aqui a frase parece ganhar um timbre mais grave, em primeiro lugar, porque no regresso final de Biberkopf as frases não possuem pontos de exclamação, mas, acima de tudo, porque o narrador não se refere mais ao “nosso” Franz Biberkopf, mas “de vocês”. O emprego do pronome “euer” [de vocês], substituindo pela primeira vez o habitual “unser” [nosso] – que não voltará mais a ser utilizado – parece marcar um distanciamento progressivo, como se o narrador se afastasse lentamente de seu “bom homem”, até abandoná-lo na fábrica de médio porte em que finalmente consegue um trabalho de auxiliar de porteiro. É também instaurado um desacerto por meio do som dos tambores e da massa que marcha e cai em direção à guerra – imagem que investe contra o sentimento de união que Biberkopf cultiva nas últimas páginas, onde Franz, não obstante, parece sozinho com seu olhar “sombrio”.

Aqui, como em todo o romance, na justaposição das partes heterogêneas, e tantas vezes contraditórias, o resultado dessa equação não pode ser unívoco. Se por um lado, resignado, Franz conserva seu coração “no lugar certo” e é capaz de guardar na memória as coisas que lhe sucedem⁵³⁸, os indícios anteriormente expostos sugerem que daí não resulta uma mudança no caráter eminentemente passivo de Biberkopf. Em uma carta a Julius Petersen, remetida em setembro de 1931, Döblin agradece pelo envio de uma análise sobre *Berlin Alexanderplatz*, que fora apresentada em um curso ministrado por Petersen na Universidade de Berlim. Rebatendo a avaliação apresentada sobre o desfecho do romance, Döblin afirma então que estaria planejando uma continuação para o livro, na qual deveria figurar um Biberkopf acima de tudo ativo⁵³⁹. Desta forma, a uma personagem “mais passiva-receptiva” pintada com cores trágicas seria contraposto “um elemento ativo, que é mais otimista”⁵⁴⁰. E continua:

Em *Berlin Alexanderplatz* eu queria de qualquer forma levar Franz Biberkopf à segunda fase [ativa e otimista] – **mas não consegui fazê-lo**. Contra minha vontade, tão somente de acordo com a lógica da ação e do plano o livro termina assim; não havia salvação, eu não tinha qualquer esperança; deveria – na verdade, passar-se no paraíso [Himmel], novamente uma alma salva, não, isso não era possível, mas não pude deixar de insistir em tocar as

⁵³⁷ BAP, p. 512/ “Euer Biberkopf ist wieder da” (BA, p. 666).

⁵³⁸ “Não tenho necessidade, pode acreditar, de correr para visitar Mieze, para mim ela também está presente sem o cemitério, e também o Reinhold, sim, o Reinhold, desse não esqueço, mesmo que o braço cresça outra vez, desse não esqueço. Há coisas por aí, a gente seria um monte de trastes velhos e não um ser humano caso nos esquecêssemos delas” (BAP, p. 516)/ “Ich habs nicht nötig, kannst mir glauben, zu Mieze zu laufen, für mich ist die auch ohne Friedhof da, und Reinhold auch, ja Reinhold, den vergesse ich nicht, und wenn mir auch der Arm wieder anwächst, den vergeß ich nicht. Gibt schon Sachen, da muß man ein Haufen Klamotten sein und kein Mensch, wenn man die vergißt.” (BA, p. 670).

⁵³⁹ Ver o comentário de KREUTZER, Leo. *Alfred Döblin*. Sein Werk bis 1933. Berlim: W. Kohlhammer, 1970. p. 114.

⁵⁴⁰ “Es tritt ein mehr passiv-receptives Element mit tragischer Färbung gegen ein aktives Element, das mehr optimistisch ist”. DÖBLIN, Alfred. An Julius Petersen. Berlim, 18, September 1931. In: PRANGEL, Matthias [Hrsg.] *Materialien zu Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*, p. 42.

trombetas, quer houvesse consistência psicológica ou não. Até o momento, vejo assim: o dualismo não pode ser superado.⁵⁴¹

A crítica contida no trabalho enviado a Döblin provavelmente não o espantou, acostumado que estava aos comentários negativos que eram suscitados pelo *tour de force* utilizado nos últimos dois capítulos do romance⁵⁴². Não obstante, o autor se defende dizendo que não pode romper a coerência interna do livro, transformando completamente Biberkopf. Se, nesse ponto, foi obrigado a manter a consistência, ao menos fez questão de inserir os dois últimos parágrafos⁵⁴³ (“tocar as trombetas”), grafados em itálico, que parecem aleatoriamente enxertados no livro. Embora o quisesse, não foi possível ao autor transformar sua personagem. Por isso, o breve relato da “nova vida” de Biberkopf, que deveria ser levado a cabo no Livro IX⁵⁴⁴, é “uma promessa não cumprida pelo narrador”⁵⁴⁵. No Livro IX, o narrador autoral se detém sobre os últimos acontecimentos que modificaram a vida de Eva, assim como comenta a prisão de Herbert; e comenta o julgamento de Reinhold. Contudo, do que pode ter sucedido a Biberkopf, à parte a proposta de um novo emprego, nada é relatado.

Essas tensões presentes no final do livro são um desenvolvimento do conflito que perpassa todo o romance. Ele vai se armando pela justaposição das pequenas histórias e discursos montados à narrativa do destino individual de Biberkopf. É, contudo, uma armação instável que resulta da escolha desse fio biográfico buscado na descontinuidade da malha da metrópole. Essa tensão foi apontada no ensaio “A grande cidade e a vida do espírito”⁵⁴⁶, publicado em 1903 – a época em que Döblin já começara a escrever seus

⁵⁴¹ “In *Berlin Alexanderplatz* wollte ich durchaus den Franz Biberkopf zur zweiten Phase bringen, – es gelang mir nicht. Gegen meinen Willen, einfach aus der Logik der Handlung und des Plans endet das Buch so; es müßte – eigentlich im Himmel spielen, schon wieder eine Seele gerettet, na, das war nicht möglich, aber ich ließ es mir nicht nehmen, zum Schluß Fanfaren zu blasen, es mochte psychologisch stimmen oder nicht. Bisher sehe ich: der Dualismus ist nicht aufzuheben.” DÖBLIN, Alfred. An Julius Petersen. Berlin, 18, September 1931, p. 42 [grifo nosso].

⁵⁴² “On a parfois critiqué les deux derniers livres comme le résultat d’un coup de force et d’une réorientation brutale et artificielle du roman vers une sorte de Mystère du Moyen Âge, de telle sorte qu’en fin de compte le niveau phénoménologique du texte (les action représentées) et le contenu idéal restent étrangers l’un à l’autre.” VANOOSTHUYSE, Michel. *Alfred Döblin. Théorie et pratique de l’œuvre épique*, p. 117.

⁵⁴³ “Rumo à liberdade, direto para a liberdade, o velho mundo precisa sucumbir, desperta, brisa da manhã. E marcar passo e direita e esquerda e direita e esquerda, marchar, marchar, seguimos para a guerra, caminham conosco cem tocadores de tambor, eles tamborilam e assobiam, rataplã, rataplã, um vai por vias retas, o outro pelas tortas. Um fica parado, o outro cai, um continua a correr, o outro jaz mudo, rataplã, rataplã” (BAP, p. 521)/ “Es geht in die Freiheit, die Freiheit hinein, die alte Welt muß stürzen, wach auf, die Morgenluft. Und Schritt gefaßt und rechts und links und rechts und links, marschieren, marschieren, wir ziehen in den Krieg, es ziehen mit uns hundert Spielleute mit, sie trommeln und pfeifen, widebum widebum, dem einen gehts grade, dem andern gehts krumm, der eine bleibt stehen, der andere fällt um, der eine rennt weiter, der andere liegt stumm, widebum widebum” (BA, p. 677).

⁵⁴⁴ “Agora acrescento ainda um relato dos primeiros dias e horas do novo homem que porta os mesmos documentos daquele outro.” (BAP, p. 507)/ “Jetzt hänge ich noch einen Bericht an von den ersten Stunden und Tagen eines neuen Menschen, der dieselben Papiere hat wie er” (BA, p. 659).

⁵⁴⁵ KREUTZER, Leo. *Alfred Döblin. Sein Werk bis 1933*, p. 127.

⁵⁴⁶ SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*.

primeiros textos. Nele, Georg Simmel assinala o caráter autônomo e anônimo da metrópole – opondo-a a uma cidade como fora Weimar em seu período clássico, associada em definitivo à figura de Goethe. Segundo Simmel, se uma das características da metrópole é a ausência de mediações subjetivas entre sua importância simbólica e sua existência objetiva, circunstâncias individuais não devem agir sobre sua constituição última. E é por insistir em “preservar a autonomia e a peculiaridade de sua existência”⁵⁴⁷ no interior de um tal campo adverso ao desenvolvimento da individualidade que resultariam os “problemas mais profundos da vida moderna”⁵⁴⁸. Ao expor a cesura que marca a heterogeneidade das partes integrantes do romance, fazendo com que o expediente técnico de composição permaneça reconhecível na fatura da obra, a montagem instaura formalmente um tipo de experiência urbana que parece corresponder a formulações como a de Simmel: uma sobreposição de impressões simultâneas⁵⁴⁹.

É significativo que, no romance de Döblin, esse conflito não se revele na simples tematização de uma antítese entre coletividade e indivíduo. Posta em movimento como estrutura narrativa, essa tensão se configura como descompasso. Partindo do pressuposto de que o conteúdo não é indiferente à forma que o expressa, essa tensão formal, constituída pela técnica da montagem, incide sobre o desenvolvimento e o significado da “história de Franz Biberkopf”. Recuperando a análise do prólogo, foi estabelecida uma distinção entre duas figuras narrativas. A primeira era um narrador de característica autoral, que asseguraria ao leitor sua onisciência, determinando também qual a postura esse deveria assumir: a de um espectador que dela depreende um significado moral, a ser indicado pelo narrador. Ao longo de todo o romance, esse narrador autoral reafirmou a bondade de Franz, insistindo no fato de que, embora golpeado por três vezes, ao fim estará novamente na Alexanderplatz, “muito mudado, maltratado, mas enfim endireitado”⁵⁵⁰. No entanto, alheios à onisciência soberana do narrador, decorrem uma série de eventos que esse não cuida prevenir – o trecho da metrópole é um deles – e que irrompem de seu controle, interpondo-se ao desenvolvimento da trama de Franz. Quando esses episódios desvinculados da trama, selecionados aparentemente ao acaso, são iluminados e em seguida abandonados, ou simplesmente resumidos em um parágrafo (como ocorre no caso do jovem Max Rüst), a própria singularidade da escolha da vida de Biberkopf é problematizada. A exemplaridade assegurada pelo narrador autoral é, nessa medida, desautorizada. Há um sem número de biografias que permeiam o livro e que poderiam igualmente tornar-se a matéria central de um romance, ao qual um breve resumo da vida de Biberkopf acrescentaria mais um parágrafo.

É a indiferença dos fragmentos montados que está em jogo em uma frase como “a Rosenthaler Platz se diverte”, pois a refletividade do verbo e da ação acena para a independência do espaço urbano e o consequente caráter substituível das partes heterogêneas. Também os pequenos episódios (excluídos aí os golpes, que demoram mais a ser assimilados) que constituem a vida de Franz são rapidamente substituídos por outros episódios equivalentes. Nessa substituição sucessiva e incessante, não há tempo para que os eventos sejam desenvolvidos e trabalhados pela memória da personagem e para que, desse modo, possam sedimentar-se como reminiscência e como experiência que evitaria, na ação de Biberkopf, a repetição dos mesmos padrões. Com efeito, Lina,

⁵⁴⁷ SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*, p. 577.

⁵⁴⁸ SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*, p. 578.

⁵⁴⁹ SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*, p. 579.

⁵⁵⁰ BAP, p. 9/ “Sehr verändert, ramponiert, aber doch zurechtgebogen” (BA, p. 10).

Cilly ou Minna desaparecem sem que suas histórias deixem rastro ou recordação, sendo sempre substituídas pelas personagens e acontecimentos seguintes. Há uma semelhança entre essa descontinuidade dos elementos do romance, que não deixam vestígios, e o amortecimento que os episódios da vida de Biberkopf causam sobre sua estrutura psíquica. Nisso se revela uma simetria entre o ritmo do indivíduo e o ritmo da metrópole, refratários, em sua própria constituição, à projeção do elemento individual. Essa é, por fim, a constituição da própria obra que, elaborada em sua totalidade como montagem, não consegue camuflar a fratura que a constitui. Desta forma, em vez de a biografia da personagem conferir algum sentido à heterogeneidade da colagem dos quadros do cotidiano, ou à montagem dos episódios no interior do livro, ocorre justamente o contrário: é essa descontinuidade que marca e transforma o significado da biografia de Biberkopf.

A descontinuidade dos episódios sucessivos explica o fato de que Franz nada “aprende” e nada “assimila”⁵⁵¹. Aquilo que no prólogo é denominado como “destino” está de fato previsto de antemão, não por inverossímeis parcas, mas por essa fratura na individualidade mal-formada da personagem – fratura que a torna incapaz de agir. A imagem da passividade é reforçada pela comparação que o narrador estabelece inúmeras vezes entre Biberkopf e as figuras trágicas de Aquiles e Orestes, principalmente quando se trata do último. Tema já caro a Döblin, citações da *Oresteia* já apareciam em seu livro *Wadzecks Kampf mit der Dampfturbine*⁵⁵². A história de Orestes pode ser interpretada como a figuração do processo de fundação do Estado Ateniense, quando a compreensão das leis rompe a esfera do natural (os laços de sangue) e adquire um estatuto autônomo, socialmente determinado.

O destino trágico de Orestes é aproximado no romance, repetidas vezes, ao de Biberkopf, esse “gigante infantil e desamparado, perdido no remoinho da cidade”⁵⁵³. Como o primeiro, Biberkopf é um assassino, mantido à margem do mundo organizado, para só ao fim encontrar sua possibilidade de inserção. Todavia, essa justaposição não parece ter por objetivo o estabelecimento de uma unidade entre as duas fábulas, nem uma relação de equivalência entre a grandeza titânica de Orestes, cujos atos destronam a lei vigente e instauram a democracia, e a integração de Biberkopf. Os verbos são adequados porque a história de Orestes instaura, transforma a lei, criando o espaço que o pode receber. A metrópole que recebe Biberkopf ainda é a mesma, e é ele quem precisa integrar-se. Por isso, tal justaposição aponta para a impossibilidade do estabelecimento de uma equivalência entre esse gigante desamparado e a personagem trágica – impossibilidade latente no tom largamente cômico assumido pelas passagens em que é mencionada a imagem deslocada de Orestes.

Essa impossibilidade, portanto, é tematicamente anunciada na comparação explícita feita pelo narrador e intensificada pela configuração formal do romance. Quando Biberkopf sucumbe sucessivamente a essa força que “se assemelha a um destino”, ele sucumbe por sua própria passividade, por isso seu destino nada possui de semelhante àquela instância sobre-humana que prescreve o caminho de um herói como Agamenon. A força que se abatia sobre Biberkopf era, enfim, determinada por sua constante passividade, que o obrigava a apenas reagir: “então não gritarei mais como antes: o destino, o destino. Não é preciso reverenciar isso como sendo o destino, é preciso olhar, tocar

⁵⁵¹ “Nada aprendeu, nada assimilou” (BAP, p. 183)/ “Er hat nichts zugelernt und nichts erkannt” (BA, p. 234).

⁵⁵² DÖBLIN, Alfred. *Wadzecks Kampf mit der Dampfturbine*.

⁵⁵³ ROSENFELD, Anatol. *A confusão de Babel*: Alfred Döblin, p. 168.

e destruir”⁵⁵⁴. No desfecho do romance, há uma explícita reiteração da relação entre a tomada de consciência e a negação do destino, declarada pelo narrador e, à sua semelhança, por Biberkopf (que parece ser o leitor que o narrador pedia, pois suas falas, ao final, aderem ao ponto de vista do narrador autoral). Contudo, nem mesmo após a crise (ou cura?) sofrida em Buch, Biberkopf supera sua passividade.

Se o ato é a união da “essência e da aparência”⁵⁵⁵, não é a toa que o ato por meio do qual o “sentido da vida” se revela a Biberkopf não possa ser fruto de seu próprio ato refletido, da “dialética de seu progresso”⁵⁵⁶, mas precise ser incorporado ao romance como uma força exterior às próprias determinações conscientes de Biberkopf. Isso significa que, embora toda a batalha – alegórica por excelência – entre a Babilônia Prostituta e a Morte esteja subordinada à subjetividade de Biberkopf⁵⁵⁷, ainda assim se trata de uma estrutura em certa medida análoga à justaposição de heteróclitos que predomina no romance, pois não decorre do passado ou das (re)ações da personagem e, de certa forma, também não cria um efeito de continuidade, já que a cena culmina com a morte daquele Franz, inserindo mais uma ruptura na narrativa biográfica.

O crítico Michel Vanoosthuyse sugere que o obstáculo substancial que define a falha de Biberkopf decorreria do fato de o protagonista, sendo uma espécie de “homem sem qualidades”, atravessar o romance exigindo “preservar a autonomia e a peculiaridade de sua existência”⁵⁵⁸; por ter “fome de destino”, como diz Benjamin, quando a configuração do destino individual já não é mais possível. Essa incompatibilidade entre o desejo da personagem e o espaço que lhe é permitido ocupar está explícito na contradição entre a ausência de controle sobre sua vida e frases como: “Franz tem suas experiências. O Franz conhece a vida. O Franz sabe quem ele é”; “minha bola voa bem, senhor. Ninguém pode comigo”⁵⁵⁹. Klaus Scherpe, no já comentado estudo *Von erzählte Stadt zur Stadterzählung*, considera a passividade de Biberkopf uma forma de recusa a tornar-se parte do sistema de troca que rege o ritmo da metrópole e que se espelha na estrutura da montagem. A partir do momento em que a montagem cristaliza pequenos eventos que não possuem relação causal, então qualquer um deles poderia ser substituído por outro, uma vez que a ausência de causalidade é correlata, aqui, à ausência de necessidade. Por isso, enquanto Biberkopf insiste em ter um destino, em ser um homem decente, ele teria conseguido resistir a essa lógica que rege a metrópole de *Berlin Alexanderplatz*. Conforme Scherpe, a resistência em fazer parte dessa ordem seria a resistência, positiva, em abrir mão da ideia de identidade e individualidade. Nessa medida, Franz só se torna

⁵⁵⁴ BAP, p. 521/ “Da werde ich nicht mehr schreien wie früher: das Schicksal, das Schicksal. Das muß man nicht als Schicksal verehren, man muß es ansehen, anfassen und zerstören” (BA, p. 676).

⁵⁵⁵ BLANCHOT, Maurice. *La fin du héros*, p. 544.

⁵⁵⁶ VANOOSTHUYSE, Michel. *Alfred Döblin*. *Théorie et pratique de l’œuvre épique*, p. 117.

⁵⁵⁷ Helmuth Kiesel, a partir do estudo de Klaus Conrad, *Die beginnende Schizophrenie. Versuch einer Gestaltanalyse des Wahns*, mostra como o processo que encaminha Biberkopf ao estado catatônico no manicômio de Buch é em tudo análogo ao desenvolvimento de uma crise esquizofrênica, cujo ápice costuma apresentar imagens apocalípticas. O argumento de Kiesel é de que a patologia de Biberkopf pode ter sido intencionalmente elaborada a partir de estudos empíricos, tendo em vista a formação em psiquiatria de Döblin. KIESEL, Helmuth. *Alfred Döblin: Montageroman. Geschichte der literarischen Moderne: Sprach – Ästhetik – Dichtung Im zwanzigsten Jahrhundert*. C. H. Beck, München, 2004. p. 330.

⁵⁵⁸ SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*, p. 577.

⁵⁵⁹ BAP, p. 47/ “Franz hat seine Erfahrungen. Franz kennt das Leben. Franz weiß, wer er ist.”. *Mein Ball fliegt gut, Sie! Mir kann keener!*” (BA, p. 58).

parte fragmentada dessa ordem da metrópole, refratária à individualidade, quando abre mão de sua fome por destino e abdica de uma história⁵⁶⁰.

As contradições que tornam o último capítulo do livro tão impactante (nova consciência “ensolarada” de Franz aliada à antiga música de guerra, às fileiras de combate e ao anúncio da morte precoce que encerra o último parágrafo) reiteram o arcabouço de todo o romance: o narrador autoral, presente desde o prólogo, insiste em uma visão unívoca, manipulando uma perspectiva moral⁵⁶¹, que deveria determinar o ponto de vista do leitor; esse aspecto, contudo, é contraposto a uma série de elementos composicionais (últimos dois parágrafos, a canção de guerra, a passividade continuada), indícios que desestabilizam a fala do narrador autoral. Se o que esses elementos heterogêneos enunciam prevalece ou não sobre o que declara o narrador, é difícil assegurar. É essa indeterminação de sentido, provocada pela ausência de síntese entre as duas instâncias narrativas, torna-se mais aguda no fim do livro, que, pela convenção do gênero, exigiria que “recaísse uma luz sobre o todo”⁵⁶². Por isso, a inserção da personagem no mundo do trabalho não representa uma integração aproblemática, mas a introdução de um Franz Biberkopf fragmentado (fisicamente) em uma ordem fraturada, configurada no romance pela montagem. Ao final do livro, o leitor, percorrendo as ruas mal-iluminadas do romance observa, em paralelo, duas imagens. A primeira é a mesma que o olhar oblíquo e frio de Biberkopf capta: as fileiras que passam marchando diante de sua janela. A segunda acompanha o foco mais amplo do narrador, que não só vê a marcha em direção à guerra, mas também nota o quadro solitário de Biberkopf em seu cubículo, do qual irá afastar-se gradual, mas definitivamente.

* * *

Quando Otto Flake, em 1922, empregou o conceito de “crise do romance” para explicitar a necessidade de uma reformulação do gênero, era a transformação do tempo na vida urbana que estava em jogo em sua argumentação. Flake insistia em uma dinamização da vida social, que os moldes tradicionais do romance não mais comportariam⁵⁶³. A narrativa de *Berlin Alexanderplatz* incorpora um desencadeamento causal como forma de criar o espaço urbano na literatura. A presença formal da metrópole, em seu descompasso, afeta o próprio núcleo do romance, ou seja, a biografia de um indivíduo – como havia sido anunciado pelo prólogo do romance de Döblin. A representatividade da obra reside, a meu ver, no fato de seu autor não optar por nenhum dos dois termos dessa difícil equação. Em vez disso, ele recria suas forças antitéticas no campo da forma, sem camuflar a tensão. O desfecho do romance, em que a fragmentação das partes se evidencia, desvelando a impossibilidade de síntese, explicita seu “êxito no fracasso”⁵⁶⁴.

⁵⁶⁰ KREUTZER, Leo. *Alfred Döblin*, p. 131.

⁵⁶¹ BAP, p. 519/ BA, p. 671.

⁵⁶² BAP, p. 519/ BA, p. 671.

⁵⁶³ KIESEL, Helmuth. *Alfred Döblin: Montageroman*, p. 315.

⁵⁶⁴ LUKÁCS, Georg, Nota sobre o romance. *Sociologia*. p. 181.

Em uma carta escrita por Thomas Mann em agosto de 1943, seu autor dizia que a obra de Alfred Döblin seria uma prova de que o romance não teria se esgotado⁵⁶⁵, pontuando, contudo, que ela é também sintoma da crise do gênero. A intensidade com a qual *Berlin Alexanderplatz* está impregnado dos problemas de sua época pode ser entrevista por vários indícios. Um deles é a tentativa de encontrar uma forma de representação da metrópole que não a tornasse mero objeto de representação, subordinado à subjetividade de um indivíduo, como um pano de fundo. Para um livro em que o espaço urbano ocupa o próprio título, como conceder a um sujeito a possibilidade de organização de uma Berlim real, em oposição à construção de uma cidade de sonho? Para desvincular a presença da metrópole do jugo de uma subjetividade reguladora, o autor recolheu fragmentos pré-formados, fatos e documentos, criando a ilusão de que, imediata, ela se torna sujeito da enunciação. Esse esforço de neutralização do autor coincide com um antigo pressuposto de Döblin, que procurava uma forma de objetividade na literatura para redefinir o papel da arte, de mero entretenimento à forma de conhecimento. A busca por objetividade, anunciada em seus textos teóricos e realizada em *Berlin Alexanderplatz*, corresponde a um paradigma geral da *Neue Sachlichkeit*, a problemas enfrentados em todo o âmbito artístico da República de Weimar. O livro de Döblin, carregando no descompasso entre metrópole e narrativa biográfica os sinais de seu tempo, força os limites da forma romanesca, sem dissolvê-los. O romance, enquanto gênero, diante dessa crise artística, política e social, não fecha as portas para a realidade.

⁵⁶⁵ MANN, Thomas. An Alfred Döblin, p. 489. (Ver nota 189)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) Obras de Döblin

Ankunft in Berlin. *Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

Bau des epischen Werkes. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963. p. 103-133.

Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord. *Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

Bemerkungen zum Roman. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.

Berlin Alexanderplatz. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1961.

Berlin Alexanderplatz. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Berlin Alexanderplatz. The history of Franz Biberkopf. Tradução de Eugene Jolas. New York and London: Continuum, 2004.

Brief an Herwarth Walden [November 1909]. *Briefe*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1970.

A construção da obra épica. Tradução de Celeste H. M. R. Souza. In: GREGORY, J. A. *O romance “O tigre azul” como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

Crise do romance? In: GREGORY, João Alceu. *O romance “O tigre azul” como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

Die drei Sprünge des Wang-lun. Munique: DTV, 1980,

Epilog. *Das Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

Von der Freiheit eines Dichtermenschen. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.

Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F. T. Marinetti. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963. p. 9-15

Ich nähere mich den Vierzig. *Autobiographische Schriften und letzte Aufzeichnungen*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1980

Meu livro “Berlin Alexanderplatz” [1932]. *Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

Observações sobre o romance. Tradução de Alceu João Gregory. In: GREGORY, Alceu João. *O romance “O tigre azul” como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003

Reform des Romans. *Aufsätze zur Literatur*,. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.

Reforma do romance. Tradução de Alceu João Gregory. In: GREGORY, A. J. *O romance “O tigre azul” como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. 2003. Tese (Doutorado em Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003

An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963. p. 15-19.

Die Schlacht, die Schlacht. In: *Die Ermordung einer Butterblume. Ausgewählte Erzählungen (1910-1950)*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1962

“Ulysses” von Joyce. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.

Wadzecks Kampf mit der Dampfturbine. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1982.

Die Zeit des naturalistischen Zeitalters. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1963.

B) Teses, livros e artigos sobre Döblin

BERNHARDT, Olivier. *Alfred Döblin*. München: DTV, 2007.

BEYER, Manfred. Über Döblins Theaterberichte. DÖBLIN, Alfred. *Ein Kerl muß eine Meinung haben*. Olten: Walter-Verlag AG, 1976.

BONOMO, Daniel R. *Colocutores em trânsito: os tontos movimentos dos romances “Grande Sertão: Veredas” e “Berlin Alexanderplatz”*. 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Alemã). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. p. 15-15.

CORNELSEN, Élcio. *Elementos do pensamento filosófico-religioso de Alfred Döblin e seu reflexo no romance Berlin Alexanderplatz*. 1995. Dissertação (Mestrado em Literatura Alemã) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

CORNELSEN, Élcio. Franz Biberkopf está de volta. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, n. 14, 2009.2, p. 250-256. Disponível em: www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum. Acesso em: 02 abril 2010.

DOLLENMAYER, DAVID. *The Berlin Novels of Alfred Döblin*. Wadzek's Battle with the Steam Turbine, Berlin Alexanderplatz, Men without Mercy and Nov (ember, 1918. Berkeley: University of California Press, 1988.

DOLLENMAYER, DAVID. An Urban Montage and Its Significance in Döblin's Berlin Alexanderplatz. *The German Quarterly*, v. 53, n. 3, p. 317-336, May 1980. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0016-8831%28198005%2953%3A3%3C317%3A%3B2-%23>. Acessado em: 7 março 2008.

DUYTSCHAEVER, Joris. Joyce – Dos Passos – Döblin: Einfluß oder Analogie?. In: PRANGEL, Matthias. *Materialien zu Alfred Döblin “Berlin Alexanderplatz”*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

FORE, Devin. “Döblin's Epic: Sense, Document, and the Verbal World Picture”. *New German Critique*, n. 99, Modernism after Postmodernity. . 171-207, Outono 2006. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27669181>. Acessado em: 30 março 2010.

GRASS, Günter. Über meinen Lehrer Döblin. In: DÖBLIN, Alfred. *Das Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

HAKE, Sabine. Urban Paranoia in Alfred Döblin's Berlin Alexanderplatz. *The German Quarterly*, v. 67, n. 3, p. 347-368, Summer 1994. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0016-8831%28199422%2967%3A3%3C347%3A%3B2-W>. Acessado em: 7 março 2008.

KELLER, Otto. *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*. Munique: Wilhelm Fink, 1980.

KIESEL, Helmuth. Alfred Döblin: Montageroman. *Geschichte der literarischen Moderne. Sprach – Ästhetik – Dichtung* Im zwanzigsten Jahrhundert C. H. Beck, München, 2004.

KLEINSCHMIDT, Erich. Döblin's Engagement with the New Media: Film, Radio and Photography. In: DOLLINGER, R.; KOEPKE, W.; e THOMANN, H. (Ed.) *A Companion to the works of Alfred Döblin*. Rochester, NY: Camden House, 2004.

KLOTZ, Volker. *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Carl Hanser, 1969.

KOEPKE, Wulf. *The Critical Reception of Alfred Döblin's Major Novels*. New York: Camden House, 2003.

KREUTZER, Leo. *Alfred Döblin*. Sein Werk bis 1933. Berlin: W. Kohlhammer, 1970.

LINKS, Roland. *Alfred Döblin*. München: C. H. Beck, 1981.

MÜLLER-SALGET, Klaus. Alfred Döblin. Werk und Entwicklung. Bonn: Bouvier Verlag, 1972.

NOMURA, Masa. Berlin Alexanderplatz. In: Linguagem funcional e literatura. Presença do cotidiano no texto literário. São Paulo: ANNABLUME, 1993,

PRANGEL, Matthias (Hrsg.). *Materialien zu Alfred Döblin "Berlin Alexanderplatz"*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

ROMANELLO, Janice de Fátima Belther. *A poética de Alfred Döblin e a manifestação do grotesco em Die Ermordung einer Butterblume e em Berlin Alexanderplatz*. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Alemã), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2000.

ROSENFELD, Anatol. A confusão de Babel: Alfred Döblin. *Letras Germanicas*. São Paulo: Perspectiva, Edusp, Unicamp, 1993

RYAN, Judith. From Futurism to Döblinism. *The German Quarterly*, v. 54, n. 4, p. 415-426, Nov. 1981. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/405005>>. Acessado em: 15 ag. 2008.

SANDER, Gabriele. *Alfred Döblin*. Stuttgart: Reclam, 2001.

SANDER, Gabriele. Döblin's Berlin: The story of Franz Biberkopf. In: DOLLINGER, R.; KOEPKE, W.; e THOMANN, H. (Ed.). *A Companion to the works of Alfred Döblin*. Rochester, NY: Camden House, 2004.

SANDER, Gabriele. *Erläuterungen und Dokumente zu Alfred Döblin*: Berlin Alexanderplatz. Stuttgart: Reclam, 1998.

SCHERPE, Klaus R. Von der erzählten Stadt zur Stadterzählung. Der Großstadtdiskurs in Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz". In: FOHRMANN, Jürgen; MÜLLER, Harro (Hrsg.). *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

SCHERPE, Klaus R. Nonstop to Nowhere City? Changes in the Symbolization, Perception, and Semiotics of the City in the Literature of Modernity. *Cultural Critique*, n. 23, p. 137-164, Winter 1992-1993. Disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0882-4371%28199224%2F199324%290%3A23%3C137%3ANTNCCI%3E2.0.CO%3B2-8>> Acessado em: 6 março 2008.

SCHERPE, Klaus R. Berlin als Ort der Moderne, In: Pandemonium Germanica, nº7, São Paulo: Humanitas, 2003.

SOUZA, Celeste H. M. R. Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz e o romance de montagem. 1995. (Trabalho apresentado no Encontro nacional da Anpoll). João Pessoa : ANPOLL, 1995.

TOMCZAK, Frauke. *Mythos und Alltäglichkeit am Beispiel von Joyces Ulysses und Döblins Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang; 1992.

VANOOSTHUYSE, Michel. Berlin. *Alfred Döblin*. Paris: Belin, 2005.

C) Bibliografia geral

ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno*. Cotia, SP: Ateliê, 2007.

ARAGON. *Le paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 2007.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Teoria da Narrativa: Posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*. São Paulo.: 1998. p. 9-43, set. 1998.

AUERBACH, E. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BECKER, Sabina. *Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadt Wahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. St. Ingbert: Röhrig, 1993.

BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit. Band I: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000.

BENJAMIN, Walter. Krisis des Romans. Zu Döblins "Berlin Alexanderplatz". *Kritiken und Rezensionen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972. (GS, v. III)

BENJAMIN, Walter. Crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 19493 v. 1.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 19493 v. 1.

BENJAMIN, Walter. Flâneur. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. II

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, Vol. II

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. *Magia e técnica, arte e política*, p. 222 – 232.

BEST, Otto [Org]. *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982.

BLAMIRE, Harry. *The new Bloomsday book. A guide through Ulysses*. London : Routledge, 1995.

BLANCHOT, Maurice. La fin du héros. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, p. 540-544, 1992.

BLANCKENBURG, Friedrich von. *Versuch über den Roman*, Stuttgart: J. B. Metzler, 1965.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOOTH, Wayne. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcadia, 1980

BROMBERT, Victor H. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura européia, 1830-1980*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

CARONE, Modesto. A montagem. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DAMIÃO, Carla Milani. *Crise da Narração, Crise do Romance. O Contexto Histórico-filosófico da Teoria Narrativa de Walter Benjamin*. 1995. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Hertfordshire: Wordsworth, 2000.

DEFOE, Daniel. The Preface. *Moll Flanders*. New York: The Modern Library classics, 2002,

DIX, Otto. “Das Objekt ist das Primäre”. In: SCHNEEDE, Uwe. M. von. *Die Zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*. Köln: DuMont, 1979.

DYE, Robert Ellis. Friedrich von Blanckenburg’s Theory of the Novel. In: *Monatshefte*, v. 60, n. 2 Summer, 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/30154557>>. Acessado em: 24 nov. 2009.

EMONS, Hans. Montage – Zitat – Collage in Film, Kunst, Literatur und Musik. *Montage-Collage-Musik*. Berlin: Verlag für Wissenschaftliche Literatur, 2009.

ENGELS, F. *A condição da classe operária na Inglaterra*. São Paulo: Global, 1986.

ESPERANÇA, Ilma. *O cinema operário na República de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993

FIELDING, Henry. *The History of Tom Jones*. Nova York: Derby, 1861.

FORSTER, Edward. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1969.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *PMLA*, v. 70, n. 5, p. 1.169-1.170, Dec. 1955.

FRIEDRICH, Otto. *Antes do dilúvio*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GATTI, Luciano. *O foco da crítica: arte e verdade na “Correspondência” entre Adorno e Benjamin*, 2008. 292 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2008.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

- HOFFMANN, Dieter. Montage und Collage. *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. (Bd. 1: Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur). Tübingen: Francke Verlag, 2006.
- JOHNSON, Steven. “Complexidade urbana e enredo romanesco”. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- JOYCE, James. *Ulysses*. London : Penguin, 2000
- KAFKA, Franz. 20 (Februar 1922). *Tagebücher*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2000.
- KRACAUER, S. *From Caligari to Hitler. A psychological history of the German Film*. New Jersey: Princeton University Press: 1966.
- KRACAUER, S. Cinema, 1928. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRACAUER, S. O ornamento da massa. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LÄMMERT, Eberhard. Geschichte und Fabel. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler Studienausgabe, 1970.
- LAVAGETTO, Andreina. Os cadernos de Malte Laurids Brigge. Rainer Maria Rilke (1910). In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUKÁCS, Georg. Erzählen oder beschreiben?. *Probleme des Realismus*. Essays über Realismus. Neuwid – Berlin: Luchterhand, 1962.
- LUKÁCS, Georg. Kafka ou Thomas Mann?. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada, 1969.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, Georg. Nota sobre o romance. *Sociologia*. São Paulo: Atica, 1992
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. 1991. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A Crítica de Siegfried Kracauer ao “Romance-Reportagem”. *XI Congresso Internacional da Abralic*. Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/055/CARLOS_MACHADO.pdf>. Acesso em: 14 de janeiro 2010.

MOLLENHAUER, Peter. “Review: Friedrich von Blanckenburg. *Versuch über den Roman*”. *Monatshefte*, v. 58, n. 2, University of Wisconsin Press. p. 170-171, Summer 1966 Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/30160785>.

MORIER, Henri. *Allégorie. Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998

MUIR, Edwin. *The structure of the Novel*. London: The Hogarth Press, 1946.

PASTA JR., Antônio José. Apresentação. In: SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

PINTHUS, Kurt. “Zuvor Berlin, Herbst 1919]. *Menschheitsdämmerung*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959.

PRESLER, Gerd. *Glanz und Elend der 20er Jahre. Die Malerei der Neuen Sachlichkeit*. Köln: DuMon, 1992.

RILKE, Rainer Maria. *Cadernos de Malte Laurids Brigge*. Osasco, SP: Nova Século Editora, 2008.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SEIBEL, Wolfgang. Zur Geschichte der Montage in Theorie und Praxis. *Die Formenwelt der Fertigteile – Künstlerische Montagetechnik und ihre Anwendung in Drama*. Würzburg: Königshäuser und Neumann, 1988.

STANZEL, Franz. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001

STANZEL, Franz. *Die typischen erzahlsituationen im roman: dargestellt an Tom Jones, Moby-dick, The ambassadors, Ulysses*. Stuttgart : Wilhelm Braumuller, 1969.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 5, out. 2005.

SZONDI, Peter. A montagem (Bruckner). *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TOMACHEVSKI, B. Fábula e Trama. In: EIKHENBAUM, Boris [et al.]. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VASCONCELOS, Sandra G. Introdução crítica. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

WALKER, Ian. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester: Manchester University Press, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WEBER, Max. Brief am Friedrich Crusius vom 24. November, 1918. *Gesammelte politische Schriften*. München: Drei Masken, 1921.

ZOLA, Émile. *Do Romance*. São Paulo: Imaginário; Edusp, 1995