

graça. Thomas Mann viu nesta obra de Franz Kafka a posição de um "humorista religioso", por não apresentar o incomensurável, o incompreensível do mundo superior com grandes superlativos, mas com o linguajar de uma burocracia mesquinha, tenaz, inatingível, intocável.

Esta observação nos leva a evocar entre os círculos de influência na obra de Kafka a burocracia. Ele próprio um burocrata (estudou Direito de 1901 a 1906 e trabalhou no Instituto de Seguros contra Acidentes de Trabalho, uma entidade pública, a partir de 1908), Kafka deve ter vivido quotidianamente os avatares da burocracia austro-húngara que foi, a bem dizer, o último sustentáculo do império durante a sua *apocalypse joyeuse*. E é também uma burocracia quem condena o bancário Josef K. à morte ou frustra as iniciativas do agrimensor K.

Maior influência, porém, devem ter exercido as raízes lingüísticas alemãs. O círculo dos escritores de Praga que usavam o alemão é extenso e inclui, entre outros, Rainer Maria Rilke. Aliás, existiu uma variante do alemão culto, o *Prager Deutsch*, que se manifesta em Kafka nas frases curtas, na hipostase, na linguagem concisa e concreta, que entra em detalhes aparentemente supérfluos nos relatos.

## **BERLIN ALEXANDERPLATZ, ROMANCE DE VANGUARDA**

*Celeste H. M. Ribeiro de Sousa\**

**Abstract:** Alfred Döblin is a theorist of German *Expressionismus* and of the epic novel. In *Berlin Alexanderplatz*, he shows the theories of his essay *Der Bau des epischen Werks* (The construction of the epic work) in practice. The present paper analyses the following aspects of the novel:

- 1) the development of the plot,
- 2) the structure,
- 3) the language,
- 4) the function of time,
- 5) the space of the city,
- 6) the narrator,
- 7) the characters.

**Zusammenfassung:** Alfred Döblin ist ein Theoretiker des Expressionismus und auch ein Theoretiker des epischen Romans. In seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* zeigt er die theoretischen Forderungen seines Essays *Der Bau des epischen Werks* in der Praxis. Der vorliegende Aufsatz untersucht die folgenden Aspekte des Romans:

- 1) die Entwicklung der Handlung,
- 2) die Struktur,
- 3) die Sprache,
- 4) die Funktion der Zeit,
- 5) den Raum der Großstadt,
- 6) den Erzähler,
- 7) die Figuren.

**Palavras-chave:** Alfred Döblin; Romance de montagem; Vanguarda; *Berlin Alexanderplatz*.

---

\* A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

Alfred Döblin estreia na literatura em 1913 com a publicação de uma série de contos, entre os quais o conhecido **Die Ermordung einer Butterblume** (O assassinato de um dente-de-leão) na revista de vanguarda "Der Sturm". Além disso, nesta mesma revista, publica vários ensaios sobre o movimento Expressionista. Assim, além de escritor, Döblin é também um teórico das vanguardas.

Nesta "Semana de Literatura Alemã" não vou, porém, tratar dos contos. Prefiro focalizar um romance seu, sua obra-prima, por ser a única que tem uma tradução para o português (Publicações Don Quixote, Lisboa, 1992 – distribuidora Martins Fontes) e pelo fato de já ter sido apresentada aos brasileiros através do filme de Faßbinder de 83, exibido pela TV há cerca de dois anos. Trata-se de **Berlin Alexanderplatz: die Geschichte von Franz Biberkopf** (Berlin Alexanderplatz, a história de Franz Biberkopf) de 1929. Este romance é considerado, na Alemanha, o protótipo do romance de vanguarda, do romance moderno ou ainda do chamado romance de montagem.

Döblin refere-se a este livro como uma obra épica. Com esta denominação, o autor quer dizer que é seu propósito resgatar o romance nas suas origens, porque o gênero havia-se perdido, segundo ele, nos labirintos psicológicos humanos e não mais retratava a coletividade como acontecia nos primórdios, numa referência às epopéias de Homero e às epopéias medievais. Para construí-lo, ou seja, para representar literariamente a coletividade dos anos 20, aquela que, agora, mora na cidade grande, Döblin lança mão da técnica da montagem, oriunda dos filmes de Eisenstein. Daí ser o romance também conhecido como romance de montagem.

Ilustrar esta técnica a partir do romance citado é nossa proposta aqui.

A macroestrutura do romance já revela uma montagem de 9 livros. As três tentativas de Biberkopf conquistar a cidade de Berlim, isto é, de se ajustar às regras sociais vigentes, ocorrem a cada 3 livros e, no último, assistimos à sua "vitória". Logo no começo, encontramos um prólogo que informa o leitor do desenvolvimento da história de Biberkopf, eliminando possíveis tensões. Com isso, o leitor é levado a conscientizar-se da pró-

pria estrutura do romance e não só de seu conteúdo ou de seu sentido, ou seja, tanto leitor quanto leitura são desautomatizados. A história de Biberkopf, que se desenvolve cronologicamente, funciona como único fio sustentador de todos os elementos do romance, dando-lhe coesão. Além disso, cada livro de per si é igualmente precedido de um pequeno resumo em letras de formato maior. O do terceiro livro, por ex., logo elucida:

"Aqui Franz Biberkopf, o honesto, o de boa vontade, sofre o primeiro revés. É enganado. O golpe acerta-o. – Biberkopf jurou que quer ser honesto e vocês viram como ele é honesto há semanas, mas isso era de certo modo apenas um estado de graça. A vida considera isto a longo prazo um excesso de sofisticação e, pérfida, arma-lhe uma rasteira. A ele, porém, ao Franz Biberkopf, a vida não lhe parece nem um pouco refinada. Há muito tempo está farto de semelhante existência comum, infame, contraditória em todas as boas intenções. Por que a vida se comporta assim, ele não entende. Ainda tem um longo caminho pela frente até que o perceba."<sup>1</sup>

No plano das microestruturas do romance as montagens também são minuciosamente elaboradas. Com esta estratégia formal Döblin dá forma, por exemplo, 1) ao traçado caótico da cidade grande em que Franz vive, onde as pessoas se assemelham a formigas que vão e vêm num movimento incessante, 2) ao caótico no ser humano. As paixões, os impulsos inconscientes no homem de repente vêm à tona, invadem a razão, deixando-o cego, e o resultado é o caos, a destruição. O caos da alma humana é tão negativo quanto o da cidade grande. O homem de massa não pode mais construir sua individualidade. O que a comunidade lhe reserva é apenas a possibilidade da existência.

Enquanto os escritores antes descreviam e analisavam os estados de alma de seus heróis (Musil, Schnitzler), Döblin usa todos os meios

1 Döblin, Alfred - **Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf**. Olten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1961, p. 111. Trad. nossa.

narrativos conjuntamente para apresentá-los. Por exemplo, a tempestade que reboia sobre o manicômio em que Franz se encontra. Não se trata de uma descrição, mas, diríamos, da presença literária da própria tempestade que ruga, bate. Os campos, as ruas, as casas, as cidades, os bondes, são igualmente usados como espelhos de alma. Desta forma, a interioridade humana ganha movimento e dinâmica. É comum também, em vez da descrição de um estado de alma, se ler simplesmente a transcrição técnica de uma previsão meteorológica. As citações bíblicas também são usadas com este fim: em vez do narrador dizer que Franz num certo momento deseja a morte de Lüder, simplesmente cita “homem tu és pó, e em pó te hás de tomar”.

As citações bíblicas alimentam a exemplaridade dos acontecimentos, pois estas, ao contrário das canções e poesias, abrem um novo espaço, ultrapassam o plano do cotidiano. A realidade é atravessada e atinge uma esfera irreal, a esfera de uma nova verdade e de uma realidade especial. A história de Biberkopf atinge, desta forma, as raízes da exemplaridade, ao ser intertextualizada em meio a citações do livro de Job, do livro de Jeremias, do sacrifício de Isaac, do paraíso, da prostituta Babilônia e outros trechos apocalípticos.

Tanto os monólogos interiores, quanto as citações, os provérbios, as reportagens factuais, os diálogos, se encontram no romance justapostos numa montagem. Ainda assim, é possível ao leitor estabelecer ligações. Estas ligações são tecidas graças a processos associativos, a combinações de motivos condutores, evocações, antecipações, flash-backs.

No que tange à linguagem metafórica, por exemplo, Alfred Döblin lança mão não só de metáforas relativas ao âmbito da natureza, da técnica, da área militar, etc., mas as usa em combinações novas, ou seja, também usa a técnica da montagem para inovar a língua. Observamos isso na cena em que Mieke confessa a Franz que também ama um outro. Franz fica furioso, espanca Mieke e quase a mata. A explosividade e brutalidade do acontecimento, a destruição psíquica e física que atinge Franz em poucos segundos não são passíveis de ser expressas através de uma única metáfora ou comparação, mas necessitam de um amontoado de imagens

que resultam juntas numa grande imagem, a imagem de uma catástrofe, ilustração do ocorrido.

“A boca rasgada de Mieke, terremoto, relâmpago, trovão, os carris descarrilados, retorcidos, a estação, as guaritas derrubadas, bramido, ribombar, fumaça, fumo, não se vê nada, tudo some, some, some, perpendicularmente, horizontal ...

Gritos gritos incessantes de sua boca, gritos torturados, contra os quais atrás da fumaça em cima da cama, um muro de gritos, lanças de gritos contra aquilo tudo ali, mais para o alto, pedras gritantes.”<sup>2</sup>

A própria representação dos gritos é levada a efeito através desta técnica que liga o grito em si a um muro, um conceito a ele totalmente estranho, mas que amplia ilimitadamente o espaço significativo do grito.

Observamos, de fato, no romance vários níveis de linguagem: a linguagem da bíblia, a linguagem da reportagem factual, a linguagem das canções, das poesias e dos provérbios, a linguagem do relato épico, a linguagem dos diálogos e monólogos interiores. A linguagem da bíblia surge nas citações e nas reproduções de histórias bíblicas. É esta linguagem, especial em virtude da seleção das palavras, do ritmo da frase em relação à linguagem cotidiana, que puxa os acontecimentos e a história de Franz Biberkopf para o plano da exemplaridade, característica da épica. A linguagem da reportagem factual caracteriza-se pelo caráter informativo imediato: diagnósticos médicos, fórmulas químicas, boletins meteorológicos, anúncios de jornal, ordens de prisão, estatísticas, itinerários de bondes, reclames. A objetividade e a distância criadas por este tipo de linguagem testemunham a impessoalidade da cidade, a inexorabilidade das leis, que não se liga a nenhum indivíduo em especial e, no entanto, serve a todos. O lirismo das canções, das poesias, dos provérbios, com seus ritmos, rimas e melodias trazidos de outras atmosferas literárias e contextos alargam enormemente o horizonte significativo do romance, bem como tornam cada vez mais complexa sua trama intertextual. Tanto as citações bíblicas, quanto os provérbios, canções, etc. servem para quebrar a continuidade do relato, para fragmentá-lo e romper com a ilusão do leitor, como por exemplo, acontece com a inclusão da fórmula física de Newton

2 Id. *ibid.*, p. 368.

$$f = c \lim \frac{\overline{\Delta v}}{\Delta t} = cw$$

que mede o impacto de corpos em movimento para ilustrar o assassinato de Ida, ou com a transcrição da seguinte estatística:

“Em Berlim morreram em 1927 48742 pessoas, sem contar os natimortos.

4570 de tuberculose, 6443 de câncer, 5656 de ataques do coração, 4818 de infecções pulmonares, 961 de coqueluche, 562 crianças morreram de difteria, de escarlatina 123, de sarampo 93, morreram 3640 bebês. Nasceram 42.696 pessoas.”<sup>3</sup>

A linguagem do relato épico dá voz ao autor para falar de suas personagens ou com o leitor. Diferencia-se da reportagem factual, porque, apesar de direta, não mantém a distância em relação ao objeto; na verdade envolve-o. Para atingir sua finalidade, o relato épico foge muitas vezes das regras gramaticais em uso. A ordem sintática obedece à ordem e ao movimento com que determinada coisa é observada, isto é, objetos diretos ou indiretos, adjuntos adverbiais podem começar a frase porque chamam a atenção de modo enfático. Às vezes falta o sujeito e mesmo o verbo, a oração subordinada é começada, interrompida e conectada uma segunda vez. Neste processo de envolvimento Döblin também faz, com frequência, uso do dialeto berlinense, do jargão dos malandros. Ao utilizar o dialeto, o autor tem em mente apresentar suas personagens pelo exterior: como o mundo se apresenta em seus olhos, como agem. Utilizando o monólogo interior ele as revela por dentro, o que realmente são, o que pensam de verdade e o modo como pensam, um modo simples, confuso, às vezes, limitado, próprio de gente que vem de camadas sociais baixas.

A relação direta do narrador com o seu objeto é mostrada aqui na presentificação do tempo. Quando Franz descreve a prisão, depois de sua soltura, esta descrição é feita de modo tão objetivo que nem de longe lembra uma recordação. A vida na cela marcou tão profundamente a personagem que a justaposição do presente sobre o passado é quase imper-

3 Id. *ibid.*, p. 428.

ceptível. O passado, embora trazido à tona nos flash-backs ou recordações, nunca atinge importância maior, apenas é mais meio de costura interior. A presentificação do tempo produz no romance um único nível temporal: ele se passa aqui e agora. Döblin constrói sua história dentro de um tempo objetivo, mensurável no relógio e no calendário. Contudo, o começo e o fim do romance são temporalmente imprecisos: começa no outono de 1927 e termina no final do inverno de 1928, portanto entre o fim de 1928 e começo de 1929. Os acontecimentos decorridos no interior da trama, porém, ganham determinações temporais, clareza, como por exemplo nesta passagem: “Agora são 11 e 20, ela acaba de sair do mercado,”<sup>4</sup> ou ainda na marcação exata do momento do assassinato de Mieke – 8 horas, 23 minutos e 17 segundos. Estas marcas temporais emprestam uma certa determinação aos acontecimentos e mostram um tempo que não se repete, como a querer colocar de lado a ficção e transformar o romance num relato factual, despido, sucinto, essencial, características caras às vanguardas. Desta maneira, o tempo cronológico corre paralelo ao tempo da exemplaridade.

O romance passa-se na cidade de Berlim, a cidade grande tão apreciada pelos futuristas e expressionistas. E, na cidade grande, os acontecimentos principais desenrolam-se no centro, em torno da praça Alexandre. Citando Walter Benjamin:

“O que é, em Berlim, a praça Alexandre? É o lugar onde, nos últimos dois anos, têm ocorrido as transformações mais violentas, onde escavadeiras e bate-estacas têm trabalhado incessantemente, onde o chão tem estremecido sob o impacto de seus golpes, e sob o das filas de ônibus e metrô, onde se têm escancarado, mais profundamente do que em qualquer outro lugar, as entranhas da grande cidade /.../ Não é um bairro industrial. Há, sobretudo, comércio e pequena burguesia. E seu lado sociológico negativo: os marginais, acrescidos dos contingentes dos desempregados. Um deles é Biberkopf. /.../ Mil metros é o raio de ação em que se move esta existência em torno da praça.”<sup>5</sup>

4 Id. *ibid.*, p. 109.

5 Benjamin, Walter - *Documentos de cultura. Documentos de barbárie. Seleção e apresentação de Willi Bolle.* Trad. Celeste Ribeiro de Sousa et alii. São Paulo, Cultrix, 1986, p. 128.

Berlim é, portanto, a cidade dos avanços tecnológicos, do progresso, das máquinas. A cidade vibra no ritmo do barulho. É uma cidade dinâmica, caótica, espelho do homem moderno. Nada nela aparece isolado, cada detalhe é apenas um estilhaço, um átomo de sua totalidade que, para ser apresentada, é fragmentada, criando a simultaneidade dos acontecimentos que lhe dão vida. Desta forma, surgem também as dissonâncias da cidade. Berlim não é descrita. Ela se impõe. Quando Biberkopf sai da prisão, ela é apresentada: com ilustrações e legendas. Segue-se o anúncio de um projeto para o terreno *An der Spandauer Brücke 10*, e outros comunicados sobre caça, aposentadorias. Em seguida, surge a oração: “A praça Rosenthal conversa”. Depois a previsão do tempo, depois o itinerário do bonde 68 e outros informes. Só então a frase “Aprenda tudo sobre a rede de transportes” nos faz perceber que os dados sobre a cidade são filtrados pelo olhar réceptivo de Franz Biberkopf. Nada é interpretado, apenas registrado.

Como diz Walter Benjamin, “este livro é um monumento a Berlim, porque o narrador nunca recorreu às fórmulas regionalistas para fazer a apologia de sua cidade natal. Ele fala pela boca da cidade.”<sup>6</sup>

Em **Berlin Alexanderplatz** o olhar vai do particular, à história universal e ao cósmico. Tudo é contado no presente. A narrativa épica desenvolve-se em diálogos dramáticos e também em espaços líricos, o que obriga o narrador a freqüentes alterações do ponto de vista, uma técnica buscada no cinema. Há as personagens que se apresentam diretamente e aquelas introduzidas pelo narrador, criando uma grande tensão dialética entre a perspectiva deste e a daquelas. Em sua obra teórica **Der Aufbau des epischen Werks** (A construção da obra épica) de 1929, no último capítulo “Der Weg zur zukünftigen Epik” (O caminho para a épica do futuro) Döblin diz que o narrador deve intrometer-se sempre na obra. Isto não significa, no entanto, a reabilitação de um narrador onisciente intruso. O narrador deveria antes atuar como os coros em algumas tragédias antigas ou como aquela pessoa que em Shakespeare sai de trás da cortina para contar algo que dê continuidade à ação e quebre a ilusão criada. No prólogo e antes de cada capítulo de **Berlin Alexanderplatz**

<sup>6</sup> Loc. cit.

está o narrador: esclarece, explica e oculta, critica, ironiza, avalia as personagens, sua vida passada, olha para o futuro. Não dá, porém, nenhuma análise psicológica das personagens ou ações. O narrador conduz a atenção do âmbito do particular para o âmbito do coletivo, do histórico, como no caso da morte de Ida, em que o narrador fala do assassino Orestes, do regresso de Agamemnon e de sua morte. O moderno e o antigo se confrontam. O narrador faz aqui paródia, na medida em que se mostra cético a respeito dos valores envolvidos. As emoções da cena da morte são amenizadas quando o olhar do leitor é levado do pessoal, do particular para o mundo da técnica e da ciência, para as forças sociais de caráter coletivo. Através do processo de montagem, o relato é implodido, os motivos, as imagens, as personagens e a ação são libertados e, assim, ganham nova força. Em vez de uma perspectiva que se desloque do significante para o significado, surge, através de uma série descontínua de imagens colocadas na horizontal, um campo de forças temporalmente determinado, uma perspectiva multidimensional. É o caso em que vêm à tona as diferentes visões de vida dos vários passageiros dentro de um bonde. As perspectivas tradicionais são relativizadas e ganham aqui nova força, são potencializadas. O ponto de vista é liberado do estritamente particular. O narrador é apenas um elemento de uma perspectiva abrangente. O narrador, como quer Döblin, tem que ser lírico, dramático, reflexivo.

Quando Döblin, apesar da perda de significado que o homem deste século experimenta, coloca no seu romance um herói central não é porque queira apresentar seu destino pessoal, mas porque o considera exemplar, onde a história de milhões de anônimos se projeta. A história de Biberkopf é exterior e interior. A interioridade é configurada através do monólogo interior, das citações de canções ou de poesias. Com o monólogo interior a representação da interiorização da personagem é imediata: é o homem falando consigo mesmo. Não há filtro que permeie esta conversa intimíssima. As sensações e impressões jorram diretamente do inconsciente no consciente, não controladas pelo entendimento, não colocadas numa ordem lógica, mas simplesmente plasmadas em imagens que se projetam por um momento à semelhança da projeção de um filme, se prendem umas às outras de modo associativo. A função das citações

de canções ou poesias se liga ao modo associativo com que o inconsciente se expressa, como no caso das visões e alucinações de Biberkopf tão ao gosto das vanguardas expressionistas. O interior da personagem também se manifesta pelo diálogo, num exemplo lapidar, quando Franz Biberkopf fala com a morte. Biberkopf é por natureza um homem bom, mas também é um sujeito sofrido. Anda pelo mundo desorientado, como uma criança carente e ingênua. Ele quer ser honesto, decente, quer viver de acordo com as leis vigentes, mas não dá. Golpe em cima de golpe, a sociedade não permite. O mundo compõe-se, de acordo com Döblin em *Das Ich über die Natur* (O eu e a natureza), 1928, de dois segmentos: um bom e outro ruim, sendo que um só existe em função do outro. Neste caso, temos de um lado Franz Biberkopf e de outro a cidade, potencializada na figura de seu falso amigo Reinhold. Reinhold é o tipo delinqüente, mau, rancoroso, demoníaco, destrutivo. Seu papel lembra o de Mefistófeles no *Faust* de Goethe, porque, apesar de mau, é ele que obriga Franz a crescer. É ele que o joga para fora do carro para o matar, é ele que lhe rouba as garotas e o engana. Um dos dois tem de se sacrificar e o sacrifício é de Franz. O romance termina com o seu renascimento, o nascimento de um novo homem, encobertamente ansiado pelo expressionismo e explicitamente desejado pelo futurismo. O marginal Biberkopf torna-se porteiro em uma fábrica e passa a viver segundo os cânones burgueses. Como diz Benjamin, “a história de Franz Biberkopf é a *éducation sentimentale* do marginal. O estágio extremo, vertiginoso, último, mais avançado do antigo romance burguês de formação.”<sup>7</sup> A cidade grande como forma moderna de existência é o único espaço onde a existência de Franz Biberkopf poderia ser mostrada. Mas este espaço não mais como ambiente no sentido dos romances do século XIX, pois o ambiente pressupunha a relação das partes umas com as outras e destas com o herói. Neste espaço berlinense impera a impessoalidade, a estranheza entre as partes. A cidade é um ser coletivo, as pessoas perderam a individualidade, agem como marionetes, como massa. Ninguém exerce um trabalho regular, talvez à exceção do bando de Pums que é criminoso. Ninguém tem família estável, uma residência fixa, conta bancária ou seguro social. O amor também não respeita vínculos de fidelidade.

7 Id. *ibid.*, p.129.

Como vemos, Döblin, longe de se resignar com a crise da literatura, antecipa-a e transforma-a em seu objeto. A montagem dadaísta e a vida cotidiana do submundo entram no romance. A postura épica de Döblin constitui o pólo antagônico do *roman pur* de André Gide que é pura interioridade, que não conhece a dimensão exterior. **Berlin Alexanderplatz** torna-se, assim, o protótipo de romance moderno e também romance alemão das vanguardas históricas, espelhando o espaço urbano caótico, progressivo, impessoal, das primeiras décadas do século. Opõe-se diametralmente ao romance tradicional, isto é, a imagem da realidade dá lugar a estruturas da realidade, a ação prolixa é substituída por ação concentrada ou até eliminada, as personagens surgem claramente delineadas, com biografias próprias, cedem lugar à problemática dos papéis sociais, os acontecimentos exteriores e o entendimento através do diálogo dão espaço para o monólogo interior e para as dificuldades na comunicação, a continuidade e a unidade espaço/tempo são substituídas pela simultaneidade de acontecimentos e pela corrente da consciência, a visão totalizadora da realidade sai de cena e, no seu lugar, surge o mundo fragmentado, o estranhamento perante a realidade, representada através de uma perspectiva múltipla. Em vez de identificação com o leitor, o romance moderno obriga-o à reflexão. Em vez de criar ilusão, conduz à análise.

### Referências bibliográficas

- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter Verlag, 1961.
- GEISSLER, Rolf (org.). *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*, Frankfurt a.M., Verlag Moritz Diesterweg, 1962.
- KELLER, Otto. *Döblins Montageroman als Epos der Moderne*, München, Wilhelm Finke Verlag, 1980.