

MONTAGEM, REALISMO, MODERNIDADE: UMA LEITURA DE *BERLIN ALEXANDERPLATZ*, DE ALFRED DÖBLIN, À LUZ DE CONSIDERAÇÕES DE WALTER BENJAMIN

— LARA C. CASARES RIVETTI

RESUMO

Este artigo tem por objetivo oferecer uma análise do romance *Berlin Alexanderplatz*, do escritor alemão Alfred Döblin, publicado em 1929, à luz das considerações feitas por Walter Benjamin em seu texto “A crise do romance - Sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin” (1930). A partir de comentários iniciais a respeito do narrador do livro, examinamos qual o papel desempenhado pela montagem, enquanto recurso formal, na estrutura da obra e as consequências que seu uso traz à forma do romance, sobretudo no que diz respeito à constituição da voz narrativa. Para tanto, será realizada uma breve introdução à teoria do conceito de montagem, que desemboca com a sugestão de relações possíveis entre o livro de Döblin e o dadaísmo berlinense, com fins a delinear os contornos do ambiente no qual o romance foi escrito, sinalizando sua pertinência, a um só tempo, às questões mais prementes da época e aos anseios pela renovação da forma romanesca no início do século XX. Ao longo de todo o texto, será abordada a relação complexa entre *Berlin Alexanderplatz* e a tradição realista na literatura.

Palavras-chave: *Berlin Alexanderplatz*; Alfred Döblin; Dadaísmo; Montagem, Realismo.

ABSTRACT

This paper analyses the novel Berlin Alexanderplatz, published in 1929 by German author Alfred Döblin, at the light of some considerations proposed by Walter Benjamin in his text “The crisis of the novel” (1930). We begin with initial comments on the constitution of the book’s storyteller, which are followed by an exam on the role played by montage, understood as a formal tool, in the structure of the novel, mainly when it comes to the establishment of the storyteller. For that purpose, we make a brief introduction of some aspects of the theory of montage, which develop into the suggestion of possible relations between Döblin’s novel and Berlin Dadaism. Therefore, we aim to describe the general contours of the environment in which the novel has been written, shedding light on its relevance regarding, at the same time, the most important debates of that time and the pleadings for a renewal of the novel which took place at the beginning of the 20th century. Finally, over the course of this reflection, we will address the complex relation between Berlin Alexanderplatz and the realist tradition in literature.

Keywords: Berlin Alexanderplatz; Alfred Döblin; Dadaism; Montage, Realism.

Berlin Alexanderplatz, escrito por Alfred Döblin, foi publicado em 1929. Nele, acompanhamos a história de Franz Biberkopf, narrada a partir do momento em que a personagem sai da prisão de Tegel, localizada a noroeste da cidade de Berlim, após cumprir pena de quatro anos por ter agredido até a morte sua então companheira, Ida. De volta à capital alemã, Biberkopf se depara com o contingente acelerado, transitório e intrincado que marcava a experiência urbana daquela que era uma das maiores cidades da Europa à época – uma realidade que só se fizera intensificar ao longo do tempo que ele passara encarcerado e que se tornava ainda mais estridente após anos de recolhimento forçado. A trajetória completa de Biberkopf é apresentada já de saída nas primeiras páginas do livro, mais especificamente no prólogo que antecede a narrativa. Nele, o leitor é apresentado ao arco fundamental que a personagem cumprirá ao longo do romance, um percurso que o conduz, na busca por uma "vida decente" e em meio ao caos urbano de Berlim, da provação à derrocada e, finalmente, a algo que se assemelha a uma redenção.

O romance é organizado em nove livros, e cada um deles é antecedido por um texto curto, de caráter introdutório, no qual consta uma síntese do que será relatado em seguida, reproduzindo-se, assim, o esquema narrativo instaurado já no prólogo inicial da obra. Esses preâmbulos são dirigidos ao leitor, que é convocado a conhecer a narrativa por uma perspectiva de bastidores, a partir do olhar onisciente de quem detém o controle dos seus rumos. A voz que se expressa, no caso, não é a de uma das personagens, mas sim do narrador em terceira pessoa, conforme vemos no texto que antecede o livro inicial do romance:

PRIMEIRO LIVRO

Aqui, no começo, Franz Biberkopf deixa o presídio de Tegel, onde foi parar devido à sua insensata vida anterior. Só com dificuldade finca o pé em Berlim, mas finalmente com êxito. Isto o enche de alegria e então faz a si mesmo a promessa de ter uma vida decente. (DÖBLIN, 2019, p. 11)

Se olharmos essas breves introduções em conjunto, é possível perceber que o narrador dispõe de pleno domínio dos cursos seguidos pela narrativa. Ele não só antecipa os fatos que irão ocorrer em cada livro como também retoma os que já se sucederam, comenta os acontecimentos a partir de sua própria perspectiva e adentra e expressa a consciência das personagens, por exemplo de Biberkopf, descrevendo não apenas o que lhe ocorreu, mas também as reações que tais situações suscitam nele. O narrador se move tão confortavelmente na trama dos fatos que dele emana, em muitos

momentos, uma espécie de poder divino, como se ele não apenas tivesse consciência presciente dos rumos da narrativa, à semelhança de um oráculo, mas também fosse ele mesmo capaz de determiná-los. É o que se vê, por exemplo, no prólogo ao segundo livro, no qual o narrador diz: "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" (idem, p. 49, grifos meus), o que deixa entrever essa espécie de posição superior que ele ocupa.

Trata-se de um narrador, como podemos perceber dessa breve explanação, evidente em seus atributos; ele não hesita em sua tarefa e conduz a narrativa tendo pleno domínio de todos os seus aspectos. Poderíamos inclusive sugerir, partindo da teoria dos gêneros que Anatol Rosenfeld apresenta em seu estudo sobre o teatro épico^[1], que a consciência desse narrador converge para uma definição do narrador épico por excelência: em ambos os casos, a voz narrativa se faz presente em todos os aspectos das vidas e dos destinos que se dedica a contar por meio do próprio ato de narrar, e mesmo as impressões subjetivas próprias a qualquer uma das personagens – neste caso, Biberkopf – precisam passar pela mediação do narrador. Seu objetivo é comunicar-se, transmitir uma história a seus ouvintes (em *Berlin Alexanderplatz*, esse aspecto fica evidente não só pelo endereçamento direto do narrador ao leitor, mas também pelo caráter exemplar que fica pressuposto à narrativa quando observamos que esse narrador conta uma história que contém um ensinamento – que vale não apenas para Biberkopf, mas estende-se ao próprio leitor). Sua perspectiva a respeito do curso dos acontecimentos é mais vasta que a das personagens, e lhe compraz o fato narrado em sua plena extensão, o que o coloca numa posição privilegiada de domínio sobre o curso da narrativa; sua postura é a de distanciamento e objetividade em relação aos fatos narrados, ele não se confunde com os acontecimentos nem com as personagens, mesmo assim, detém "um modo assaz misterioso" de penetrar o íntimo destas, acessando seus desejos e emoções como um "pequeno deus onisciente" (ROSENFELD, 2013, p. 25).

Como o próprio Anatol observa em sua análise, a existência de gêneros puros não se sustenta frente à complexidade das formas literárias em sua realização efetiva, e a produtividade de se reportar a uma tipologia de tal ordem passa menos pela possibilidade de detectar expressões absolutas dos gêneros da escrita do que de extrair certas visões de mundo associadas a cada um deles. É evidente, portanto, que não se pretende entender o narrador desse conjunto de textos introdutórios de *Berlin Alexanderplatz* como um narrador épico por

[1] Escolheu-se partir da teorização de Anatol sobretudo pela distinção que ele traça entre o sentido substantivo e adjetivo dos gêneros literários, o que permite pensá-los em termos mais móveis, não apenas como categorias (primeira acepção descrita pelo autor), mas também enquanto traços estilísticos (segunda acepção). Além disso, levou-se em consideração também o seu argumento de que os gêneros veiculam uma visão de mundo específica, o que será importante para a análise aqui realizada.

excelência; no entanto, a presença de tantos traços estilísticos (para utilizar uma expressão do próprio Anatol) característicos do gênero épico nos permite afirmar, com algum grau de convicção, de que essa voz narrativa foi construída de modo a criar um *efeito* de exemplaridade, como se fosse um narrador épico prototípico.

Fato é que essa integridade, a consistência com que o narrador se apresenta de início é colocada à prova tão logo passamos dos prólogos aos livros que compõem o romance. Isso não significa que ele perca todos os seus atributos. Ele continua, por exemplo, tendo acesso à interioridade de algumas personagens, sobretudo de Biberkopf, e, em muitos momentos, também de sua companheira, Mieke, estabelecendo-se como um tipo de narrador onisciente seletivo, na designação de Norman Friedman (2002). Além disso, aquela voz soberana que comenta e antecipa a história a partir da visão privilegiada que detém do curso dos fatos preserva-se, não obstante, em muitos momentos da narrativa, mas de maneira descontínua, como uma voz que vem à tona entre tantas outras que passam a disputar um lugar no romance.

Assim é que, depois que avançamos para além desses textos introdutórios, o narrador perde sua primazia, e a ele começam a se interpor "intromissões", não só pensamentos e sensações subjetivas das personagens, pelo recurso ao que convencionou-se chamar monólogo interior, mas também excertos de discursos outros, como trechos bíblicos, extratos de notícias de jornal, anúncios publicitários, relatos do que se passa no espaço ao redor do acontecimento narrado (à semelhança de uma câmera cinematográfica que perde o interesse pela cena e percorre o seu entorno). À voz una que se expressa nos prólogos segue-se a cacofonia típica de ambientes urbanos, e o narrador surge destituído de seus contornos precisos, sua estabilidade, e torna-se descontínuo. A fricção que se instaura entre essas duas modulações do narrador e os efeitos que esse aspecto lega à narrativa serão analisados mais adiante. Por ora, cabe ilustrar essa questão com um exemplo retirado de um dos parágrafos iniciais do primeiro livro, no qual o narrador descreve a saída de Biberkopf da prisão de Tegel e seu trajeto no bonde até Berlim:

Estremeceu, engoliu em seco. Tropeçou no próprio pé. Então tomou impulso e sentou-se no bonde elétrico. No meio das pessoas. Adiante. Primeiro foi como no dentista, quando este agarra a raiz de um dente com o boticão e o arranca, a dor aumenta, a cabeça ameaça explodir. Voltou a cabeça na direção do muro vermelho, mas o bonde disparou com ele sobre os trilhos, então só sua cabeça continuou virada para o lado da prisão. O vagão fez uma curva, árvores e 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 usam uniformes azuis. Desceu do vagão sem que ninguém percebesse, estava no meio das pessoas. E daí? Nada. (DÖBLIN, 2019, p. 14)

**Berliner Zeitung: Jornal de Berlim* (N.T.).

Aqui, a narrativa mostra um homem perturbado com ideia de ver-se novamente livre – o trecho “atenção, atenção, vai começar” pode ser lido como a manifestação direta de uma voz interior de Biberkopf, que sente, como o narrador nos dá a ver, que sua pena principia, na realidade, com sua libertação da cadeia. É particularmente relevante, nesse sentido, que a personagem seja um egresso do sistema prisional, uma figura a rigor marginalizada, estigmatizada, potencialmente emblemática, portanto, do sentimento de desajuste frente à velocidade e transitoriedade da vida moderna e talvez mais suscetível à estridência habitualmente naturalizada do ambiente urbano.

Mas é também significativamente relevante para a obtenção desse efeito o recurso aos excertos de discursos diversos que se interpõem à narrativa. Isso porque a sensação de desassossego de Biberkopf é construída, no parágrafo acima citado, por meio de uma progressão na intensidade da sua perturbação que culmina com uma miscelânea quase delirante de frases aparentemente desconexas: “‘Jornal vespertino do meio-dia’, ‘B.Z.’, ‘A mais nova revista’, ‘a *Funkstunde*’, ‘subiu mais alguém?’. Os policiais agora usam uniformes azuis”. A narrativa é tomada de assalto pelos títulos de jornais e revistas possivelmente lidos por outros passageiros do bonde (ou talvez anunciados aos berros por vendedores nas ruas), signos por si só da vida moderna, da rapidez até então inédita com que se disseminavam informações pela mídia – impressa, no caso – e do regime de distração característico do trabalhador moderno no trajeto casa-fábrica-casa, então recém-dinamizado pela expansão dos meios de transporte elétricos. A isso soma-se a intrusão direta do que parece ser a voz do motorista ou fiscal que verifica as passagens (“subiu mais alguém?”) e, finalmente, a percepção algo modesta de Biberkopf de que “os policiais agora usam uniformes azuis”, fato banal que assinala concretamente a passagem do tempo durante seu período em Tegel.

É claro que esse estado de agitação emocional é construído também a partir das descrições do narrador dos passos de Biberkopf e das reações físicas e subjetivas da personagem ao seu entorno, mas talvez seja possível sugerir que ela ganha em profundidade no momento em

que os elementos que disparam essa disposição interna atravessam, sem mediação, o fato narrado, expondo também o leitor ao ambiente desagregado e hostil da cidade de Berlim conforme ele é percebido por Biberkopf.

Em 1930, isto é, já no ano seguinte à publicação de *Berlin Alexanderplatz*, esse caráter descontínuo do narrador, suscitado pela presença de um conjunto variado de outras vozes, foi notado por Walter Benjamin em seu texto "A crise do romance - Sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin (1930)", no qual ele afirma:

É verdade que raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada. Mas não é necessário usar expressões artificiais, falar de "*dialogue intérieur*" ou aludir a Joyce. Na realidade, trata-se de uma coisa inteiramente diferente. O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o "romance", estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. (BENJAMIN, 2012a, p. 57)

A argumentação de Benjamin nesse texto gira em torno de uma distinção que ele traça entre a poesia épica, ou epopeia, e o romance. Para melhor compreendê-la, talvez seja importante primeiro notar que, para o autor, a forma romanesca dispõe de certa afinidade com a burguesia, na medida em que ela teria encontrado, no contexto de ascensão e estabelecimento desta classe, as condições favoráveis ao seu desenvolvimento (cf. *idem*, 2012b, p. 218). Partindo dessa premissa, podemos entender que a diferenciação entre poesia épica e romance proposta por Benjamin assinala um quadro mais amplo de circunstâncias históricas: por um lado, tem-se a epopeia, cuja extração vem de uma experiência de caráter exemplar, didático e comunitário, proveniente da tradição oral; por outro, o romance, que tem como eixo o indivíduo solitário, ao qual as possibilidades de socialização do mundo da epopeia já estão obstadas, incluindo aí a transmissão oral da experiência vivida sob a forma da narrativa. Ambas as formas têm como substrato comum o gênero épico, do qual derivam – na argumentação de Benjamin, cristalizado na metáfora do mar:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o

poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. (idem, 2012a, p. 55)

Romance e epopeia, portanto, são formas que se desdobram a partir da matriz épica, diferenciando-se em função de uma série de fatores históricos que, para Benjamin, como ficamos sabendo em outro texto, de 1936, não se resumem a sintomas da modernidade, mas que encontram, no contexto de surgimento e consolidação da classe burguesa, ambiente perfeito para seu florescimento (cf. idem, 2012b, p. 217). Do ponto de vista formal, a distinção na qual se ampara Benjamin parece corresponder à delimitação que se faz entre a poesia épica como expressão vinculada ao relato, isto é, ao ato de *narrar*, enquanto ao romance ficaria reservada a tarefa de *descrever* a existência humana.

Se tomarmos essas categorias de modo prototípico, podemos extrair mais uma consequência à forma literária, que é o fato de a epopeia, idealmente, voltar-se à exterioridade dos fatos, ao relato da vida, enquanto o romance exemplar traria à luz a interioridade da forma, a consciência que se volta a si mesma. No comentário a *Berlin Alexanderplatz*, Benjamin ilustra essa oposição tomando como exemplo justamente o livro de Döblin, referência do espírito épico, e, como contraponto, *Os moedeiros falsos*, romance de André Gide de 1925, e o diário que o autor publicou dois anos depois, no qual revela aspectos do processo da escrita daquele (cf. idem, 2012a, p. 56-57). Para Benjamin, o livro de Gide prescindiria dos elementos narrativos simples e do princípio da linearidade, essenciais à epopeia, em nome de procedimentos puramente romanescos, notadamente os recursos capazes de voltar os elementos da obra em todas suas esferas – personagens, autor, ação, narrador – à autoinspeção da forma, e de expor esse expediente na fatura mesma do romance. É isso que permite Benjamin definir *Os moedeiros falsos* “como um romance escritural puro” (idem, p. 57).

O que entender, portanto, da afirmação do autor de que a montagem[2], pela desarticulação da forma tradicional do romance, abre novas possibilidades de caráter épico para a obra de Döblin? Como Benjamin se encarregará de precisar algumas linhas adiante, a montagem não se estabelece em função de materiais arbitrários, mas tem no documento a matéria-prima básica para sua constituição. Por documento, entenda-se o material da vida cotidiana, retirado do dia a dia, por mais comezinho que possa ser, elemento, portanto, que inscreve diretamente a materialidade da vida, a práxis social em si

[2] A utilização do conceito de montagem abre um leque de questões no que diz respeito à definição do seu sentido e à distinção que ele estabelece com a ideia de colagem. Trataremos de apresentar definições teóricas para o termo montagem; por ora, o tomamos em seu uso na linguagem corrente para designar, em um meio qualquer, um agregado de fragmentos retirados de seu contexto e apresentados justapostos, especialmente quando isso resulta, como frequentemente é o caso, em efeitos de descontinuidade e contradição.

mesma, na narrativa. Benjamin evoca o dadaísmo como fonte primária dessa atitude de reivindicar a eliminação das fronteiras entre arte e vida e a dissolução da primeira na segunda. Essa referência não é, obviamente, gratuita, e mais à frente trataremos de analisar os diálogos possíveis entre as estratégias formais de Döblin e o vocabulário do dadaísmo berlinense, além das relações profundas que parecem conectar ambos a circunstâncias sociais mais amplas da Alemanha à época.

Vale mencionar que, neste texto, usaremos os termos dadaísta e dadá para nos referirmos a um conjunto de pressupostos e procedimentos artísticos implementados pela vanguarda no início do século XX, mesmo quando eles figurarem em trabalhos posteriores – de finais dos anos 1920 e primeira metade da década seguinte – feitos por artistas informados pelo vocabulário do movimento ou que dele haviam participado ativamente, como são os casos de Hannah Höch, John Heartfield e Raoul Hausmann, que parecerão mais adiante. Ademais, buscou-se tratar o dadaísmo sempre como movimento localizado, de modo que o uso da expressão "dadaísmo berlinense", bastante recorrente aqui, sinaliza a corrente que se instaurou na capital alemã a partir de meados de 1919 e que mobilizou os aportes formais da vanguarda já à luz de uma nascente cultura de massas e da incorporação definitiva da racionalidade técnica ao trabalho da arte.

Assim, a montagem permite que o fato narrado, ao ser atravessado pelo dado concreto do real, adquira a autenticidade, para usar um termo de Benjamin, e a exemplaridade caras à epopeia. A primeira noção, de autenticidade, contém em si a ideia de verdade, que pode se expressar pela premissa do "foi assim", subjacente à forma prototípica do relato – seja ela uma autenticidade que se afirma pelo seu compromisso com o fato, seja ela resultante de um pacto entre narrador e leitor em nome da ilusão da narrativa. Mas o seu conteúdo de verdade também pressupõe, e isto será mais importante para nós neste momento, que o que é verdadeiro e autêntico está inevitavelmente situado na materialidade do real, na vida concreta e apreensível em si mesma. Já a segunda noção, a de exemplaridade, tem como principal significado, nesse caso, referir-se a tudo aquilo que se encontra na raiz, no cerne da experiência humana, de tal modo que tais elementos exemplares também acabam por comunicar um conteúdo compartilhado, comum e extensível a um todo ideal de determinado contexto. Por tudo isso, a exemplaridade também traz em si um componente pedagógico, na medida em que as situações a que se vê sujeita a personagem, por se pretenderem "universais", podem também estender seus efeitos formativos ao leitor.

A montagem, portanto, dispõe do poder de alçar a obra de Döblin à forma da epopeia, pois ela evoca os sentidos do autêntico e do exemplar ao inserir na narrativa signos cujos referentes são externos a ela; referentes estes que não se voltam, a princípio (mais adiante retomaremos esta questão), ao arranjo interno da obra, mas acenam para uma experiência compartilhada e para aspectos da vida na capital alemã daquele momento que, longe de constituírem uma experiência particular da personagem de Biberkopf, logram a universalidade – estamos falando, por exemplo, da pobreza, da marginalidade, da morte e do amor nesse contexto despedaçado, e por aí vai (cf. BENJAMIN, 2012b, p. 224).

Willi Bolle (2018) já havia notado tal aspecto ao descrever que o livro traz reminiscências muito diretas do ambiente berlinense das primeiras duas décadas do século XX, canções populares, fatos que estamparam capas de jornais, expressões típicas da capital alemã, situações de conflito social, enfim, um rol de referências que, ao leitor da época, eram familiares, facilmente reconhecíveis. Sua análise relaciona dois eixos que aparecem interconectados para compor a obra: um deles é o da esfera da história, construído a partir desses fragmentos, que recuperam o ambiente alemão da época e, conseqüentemente, atualizam o gênero épico, conquanto oferecem material renovado para a tarefa clássica do gênero, a de contar a história de um povo; o outro eixo refere-se ao percurso de Biberkopf, que delinea um horizonte romanesco – e especificamente vinculado à tradição do romance de formação – para a obra. Ao articular ambos os eixos, Bolle propõe, assim, uma interpretação que conjuga história coletiva e trajetória individual e a partir da qual pode-se pensar que o livro, ao narrar os passos da personagem, conta também o percurso mais recente da Alemanha^[3].

Não obstante, àquele que se lança à leitura de *Berlin Alexanderplatz*, quase 100 anos depois de sua publicação e com essa distância temporal agravada pelo abismo existente entre a cultura e o contexto da Alemanha de então e os de qualquer outro país, como o Brasil de hoje, a imediatidade das referências externas à narrativa fica inevitavelmente comprometida. Apesar disso, o romance não perde sua força de expressão; mesmo quando se esvaem os referentes imediatos, ficam preservados não somente o sentido de exemplaridade que perpassa a trajetória de Biberkopf – e que assinala um substrato comum mais geral da experiência humana, continuamente revisitado em diversas formas narrativas ao longo da tradição literária –, mas também, e sobretudo, um léxico moderno,

[3] Mais adiante, veremos que a ideia de dois eixos aparece também neste texto; embora a formulação de Bolle não tenha informado de antemão a interpretação aqui proposta, ela atua no sentido de corroborar e fortalecer o argumento que se pretende defender aqui.

tipicamente de vanguarda, como veremos, propiciado pela montagem, que torna a narrativa próxima a nós ao comunicar uma espécie de espírito de dispersão que, podemos argumentar, marca a realidade dos anos 1920 para cá.

Antes de adentrarmos essa questão, vale mencionar que o debate em torno da forma épica ecoa uma reflexão que ocupou o próprio Döblin à época da publicação de *Berlin Alexanderplatz*. Döblin era, de fato, um autor que se dedicava também à escrita ensaística, e muitos de seus textos sobre literatura foram traduzidos para o português e reunidos em *A construção da obra épica e outros ensaios*, organizado por Celeste Ribeiro de Souza. O ensaio que dá nome ao livro, que data do mesmo ano do lançamento de *Berlin Alexanderplatz*, oferece, como o próprio título já sugere, formulações que ajudam a entender de que maneira Döblin concebia a forma do romance em suas relações com a estrutura da épica.

Nesse texto, dividido em oito partes, Döblin se dedica a caracterizar a forma épica conforme ela teria se constituído na tradição literária para depois esmiuçar o que a definiria naquele momento, encerrando essa primeira parte com uma breve reflexão sobre as diferenças entre o modo de produção coletivo, relacionado às manifestações clássicas da épica, e aquele individualista, pertinente à sua época. Em seguida, ele detalha o processo de criação da obra, desde o que ele chama de incubação, passando pela produção e, finalmente, pelo papel da linguagem nesse desenvolvimento.

O ponto principal para compreensão desse texto parece ser a própria definição que Döblin faz da épica, que na verdade extrapola sua acepção canônica para englobar também projeções de como o gênero poderia se constituir então, à luz das possibilidades e limitações impostas pelo tempo histórico no qual o autor escrevia. Döblin distingue, de início, dois tipos de relatos; este seria a forma tida como tipicamente subjacente à estrutura narrativa da épica, interessada, desde seus primórdios, em narrar acontecimentos. Dessa maneira, examinar a estrutura do relato tornaria possível pensar em configurações distintas que a épica poderia assumir.

O primeiro tipo de relato que ele descreve seria aquele que se reporta à factualidade (o relato jornalístico, por exemplo); o segundo, por sua vez, constituiria a matéria da épica em suas manifestações mais canônicas – os nomes citados por Döblin são Homero, Dante e Cervantes. Este último tipo assenta-se não nos "fatos históricos documentados" (DÖBLIN, 2017, p. 126) (que legitimam a narrativa por sua própria veracidade), mas em uma realidade que pode ser da ordem do imaginado e que não tem, portanto, qualquer compromisso com o verídico, mas depende da disposição, pactuada entre autor e

leitor, para se acreditar que aquilo que está sendo narrado de fato ocorreu daquela maneira. Logo, as concepções de relato, conforme Döblin as apresenta, travam necessariamente um vínculo com a noção de verdade, do qual depende o próprio sentido de cada uma delas. No entanto, se nos textos factuais a condição de verdade pode ser dada pela autenticidade dos fatos narrados, isto é, pela confirmação de que eles ocorreram, no caso da épica, ela advém, isto sim, além do pacto entre autor/leitor, da exemplaridade da narrativa:

Agora o que eleva um caso inventado qualquer, apresentado em forma de relato, do âmbito do meramente imaginado e escrito, a uma esfera verdadeira, àquela do relato especificamente épico, é a exemplaridade do caso e das personagens descritas, das quais se fala em forma de relato. Há aí fortes situações matriciais, situações elementares da existência do ser humano, que são apresentadas em relevo: são comportamentos elementares do ser humano que aparecem nesta esfera e, por já terem se manifestado mil vezes como verdadeiros, podem assim também ser relatados. Sim, essas figuras, que não são ideais platônicas, esses Odisseus, Dom Quixote, o peregrino Dante e essas situações primordiais, no que se refere à primordialidade, à verdade e ao poder testemunhal, estão até acima das verdades comprovadas do cotidiano. (idem, p. 126-127)

Assim, ao desinvestir o relato de qualquer compromisso com o factual, Döblin não elimina a concepção da verdade da equação que compõe a obra de arte (cf. idem, p. 129); essa postura seria a do romancista, cujo ofício parte do reconhecimento, compartilhado entre autor e leitor, do caráter ilusório dos acontecimentos narrados. Tampouco Döblin suprime, com esse movimento, a esfera do real do reino da narrativa, como seria possível supor. Ele estabelece, isso sim, uma outra esfera da realidade, que não é o real verídico, mas o real transfigurado, o suprarreal, alcançado quando o autor penetra a realidade em seu aspecto concreto, entranha-se nela e retira o que lhe há de mais fundamental: "O artista verdadeiramente produtivo tem que dar dois passos: precisa aproximar-se bem da realidade, de sua concretude, de seu sangue, do seu cheiro, e, depois, tem que transpô-la; este é o seu trabalho específico" (p. 126). Ao suprarreal, Döblin acrescenta a postura do narrador que se dedica ao "livre fabular" (p. 130), ao jogo solto com a realidade que não busca transfigurá-la, mas subvertê-la. Essa estratégia ele chama "fantástica" (a negação do real), que se une à esfera do suprarreal (de uma nova verdade e realidade) para constituir as duas linhas-mestras da épica.

Boa parte das reflexões de Döblin nesse texto ilustra, de maneira direta ou não, as concepções do fazer literário que ele próprio coloca em movimento em um romance como *Berlin Alexanderplatz* – e, não à toa, Benjamin percebeu esse fato em sua análise do livro ao destacar a correlação entre os escritos de viés teórico e literário do autor. Isso parece se aplicar também às observações que Döblin faz sobre a inscrição do real na obra épica. Quer dizer, o seu livro é um exemplo de como trazer aspectos factuais para a narrativa sem se pretender realista – realista *lato sensu*, em referência a narrativas que buscam espelhar o dado concreto do real, e em sentido forte, já que ele critica os autores realistas que se contentam em perscrutar o real sem ultrapassá-lo, sobretudo os do naturalismo alemão, corrente do realismo literário no país.

Nesse sentido, o seu pensamento é marcadamente "anti-tradicional", porque ele recusa a forma realista que assinala o desenvolvimento do romance conforme ela se ossificara sob a forma da tradição. Mas ele também o é em sentido mais profundo, pois a sua concepção do que a épica pode ser naquele determinado momento não se prende à forma do gênero enquanto tal, mas apenas preserva certos aspectos fundamentais para lançar-se em direções outras. Isso porque o autor entende as "possibilidades de representação" como resultado de demandas suscitadas pelo próprio assunto tratado na obra, e não de determinações prévias (cf. DÖBLIN, 2017, p. 135), de tal modo que não faria sentido prender-se a uma forma pré-estabelecida que não comunica adequadamente o seu tema. Assim, Döblin defende uma forma épica que seja necessariamente aberta, que não inclua apenas a modalidade do relato, mas integre à narrativa elementos dramáticos, líricos e reflexivos, a depender de suas necessidades internas. Por isso, a seu ver, o uso exclusivo do relato na épica também deveria ser evitado, na medida em que tal postura se prenderia tolamente aos grilhões da tradição e tenderia, por exemplo, a separar leitor e autor, quando a narrativa, na verdade, poderia se beneficiar de regimes variados de discursividade, como "a contemplação", a "intervenção lírica ou escarnekedora", a "ação artística, livre e variada" ou o "discurso direto a nós dirigido" (idem, p. 134). É o caso justamente dos prólogos que constituem a obra de Döblin, por sinal: intervenções de caráter exógeno, cujo tom recorda aquele das manifestações que o coro endereçava à plateia no drama grego e que instauram um modelo narrativo destoante do resto do livro. Se a importância desse recurso para a análise do romance já podia ser presumida, agora é possível entender também de qual pleito teórico de Döblin tal escolha parece derivar, o que aponta mais uma vez a interpenetração entre prática artística e reflexiva na produção do autor nesse período.

A relação entre a forma narrativa e a realidade constitui, como é possível perceber, um ponto fundamental para a reflexão que Döblin faz do ofício literário, assim como dos caminhos que concebe para sua própria escrita. No caso de *Berlin Alexanderplatz*, esse assunto se expressa sobretudo por meio do uso recorrente da montagem como recurso produtivo e estruturante do romance, conforme já dissemos. De fato, a importância desse procedimento no livro de Döblin não pode ser negada, tanto é que o próprio Benjamin prontamente o caracterizou como o "princípio estilístico" do livro. Tal relevância solicita, portanto, um comentário mais detido a respeito do funcionamento da montagem. Para começar, talvez caiba voltar à sua definição, já que o termo, apesar de ser usado no registro cotidiano com certa flexibilidade de sentido, distingue uma prática bastante circunscrita no domínio estético, sobretudo no âmbito específico das artes plásticas, do qual partiremos.

Assim, se tomarmos inicialmente acepções que figuram em alguns glossários desse campo[4], a montagem pode ser entendida como um recurso que tem como referência direta experimentos com a forma que datam do início do século XX, especialmente o construtivismo russo, as fotomontagens dadaístas e o cinema. Ele designa tanto uma técnica quanto um produto final que se fundamentam basicamente na justaposição de imagens (ou de seus fragmentos), frequentemente oriundas de universos variados. Seu uso não raro se confunde com o do termo colagem, que se refere a procedimentos inaugurados com os *papiers collés* cubistas, prática baseada também na justaposição, mas que compreende sobretudo a incorporação de recortes e papéis à superfície da obra. O termo colagem também é usado para designar obras comumente associadas a outros movimentos do início do século XX que não o cubismo, como o futurismo e o próprio dadaísmo, sendo habitualmente empregado de modo específico para designar obras que rompem com o aspecto bidimensional da superfície ao sugerir a dimensão do volume e muitas vezes ganhar o espaço.

Algumas fontes pontuam que a montagem constitui um procedimento mais formal do que a colagem, enquanto outras destacam a necessidade de seus "recortes" apresentarem um caráter representacional ou estabelecerem relações temáticas entre si, capazes de engendrar um significado à obra resultante. Específico ao seu uso, no entanto, parece ser a referência ao trabalho de alguns artistas que mobilizavam exclusivamente a imagem técnica (o fotograma, no cinema, e a fotografia, nas fotomontagens), de modo que, nesses casos, é pouco usual empregar o termo colagem. Dentre

[4] Utilizamos sobretudo a Enciclopédia de Arte e Arquitetura da Oxford Reference. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/page/135>>. Acesso em: 31 dez. 2021; e os glossários de termos artísticos da Tate Modern e do MoMA, disponíveis em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms>> e <<https://www.moma.org/collection/terms/>>. Acesso em: 31 dez. 2021. Ver também Weisstein (1978) e Bitencourt (2013).

esses artistas figuram nomes como os de Hannah Höch, John Heartfield e Raoul Hausmann, cujas fotomontagens, produzidas do final dos anos 1910 até meados da década de 1930, constituem uma das manifestações mais vibrantes e características do dadá berlinense.

A aproximação aos termos colagem e montagem pelo viés terminológico fornece pistas importantes para a sua compreensão, sobretudo no que essas definições retêm de um entendimento tácito a respeito do procedimento fundamental a ambos, a justaposição; como veremos adiante, também será importante para esta análise a distinção que essas fontes traçam entre a natureza dos extratos mobilizados em cada caso e, sobretudo, a possibilidade de se pensar a montagem em sua proximidade com um tipo específico de imagem, a imagem técnica. No entanto, trata-se de uma abordagem insuficiente no que diz respeito às consequências que a montagem e a colagem legam à lógica interna das obras e à prática artística em seu desenvolvimento histórico.

Nesse sentido, Peter Bürger oferece contribuição importante com seu *Teoria da vanguarda*. Para ele, a montagem é entendida como um procedimento atrelado à lógica da alegoria, conforme teorizada por Benjamin em seu estudo sobre o drama barroco, que pressupõe a particularização de determinado elemento, retirado de seu contexto original. Ela não constitui, portanto, uma nova categoria, como alerta o autor, mas uma espécie de desdobramento da alegoria. Para ele, importam menos, de início, as distinções possíveis entre montagem e colagem com base na natureza de seus extratos do que as especificidades que o primeiro termo assume em linguagens distintas, como o cinema, por um lado, e a literatura e a pintura, por outro. Assim, Bürger (2012, p. 135) situa a montagem como o "*procedimento técnico fundamental*" do cinema, porquanto deste resulta tanto a sucessão ilusionista de fotogramas que determina a continuidade da narrativa fílmica tradicional quanto seu oposto, a exposição dos meios da linguagem cinematográfica na própria fatura do filme, por meio de uma montagem descontínua que se deixa ver na tela; na literatura e na pintura, por sua vez, esse procedimento constituiria um princípio artístico facultativo, e não elemento estruturante.

No caso das artes plásticas, Bürger defende que os *papiers collés* cubistas já pressupunham o artifício da montagem, independentemente do fato de haver aí uma apropriação direta do objeto concreto – como pedaços de jornal, por exemplo. Quer dizer, na sua leitura, o termo montagem assume os contornos de uma técnica, ao passo que a colagem designaria o resultado de um processo, que pode, inclusive, compreender o uso da montagem. Assim, o foco de sua argumentação recai sobre a ruptura que aquele procedimento, ao

lado de outras estratégias cubistas, teria propiciado em relação ao esquema da representação renascentista e à primazia da subjetividade do artista como força única de composição da obra (haja vista que a montagem inscreve no quadro um objeto que não depende do seu gesto criador), fatores que determinam um ataque à unidade do quadro[5].

O cesto de vime que Picasso cola num quadro, por mais que possa ter sido escolhido em nome de uma intenção composicional, continua a ser um pedaço da realidade que, *tel quel*, sem experimentar transformações essenciais, é inserido no quadro. Assim, é rompido um sistema de representação que se apoiava na reprodução da realidade, isto é, no princípio de que o sujeito artístico deve operar a transposição da realidade. É verdade que os cubistas não se contentam com mostrar meramente um pedaço da realidade, como Duchamp um pouco mais tarde; eles se recusam à total conformação do espaço pictórico como sendo um *continuum*. (idem, p. 138)

Diferentemente, o cinema e a fotomontagem dadaísta, exemplificada pela obra de John Heartfield, ainda sinalizariam essa unidade, na visão de Bürger, em virtude de preservarem o efeito ilusionista da continuidade fílmica e da totalidade compositiva da obra – a esse respeito, o autor assinala, no caso específico de Heartfield, que a estratégia da montagem ficaria escamoteada sob a integridade da composição, que inclusive dificulta a percepção do emprego dessa técnica. Por isso, finalmente, o autor entende que o conceito de montagem deve ser aproveitado para análise da vanguarda conforme sua aceção no cubismo, e não no cinema e na fotomontagem (cf. idem, p. 137).

A leitura proposta por Bürger insere-se no escopo mais amplo de sua investigação a respeito do corte profundo que as vanguardas teriam causado no regime estético burguês, notadamente ao atentar contra o caráter autônomo do objeto de arte nesse estágio histórico e contra a arte enquanto instituição. Daí seu interesse pela montagem como procedimento que inscreve a descontinuidade na prática artística no que diz respeito à integridade da obra (a narrativa, na literatura e no cinema, a composição, na pintura), perturbando, assim, alguns dos pressupostos fundamentais da arte autônoma burguesa. Sem esmiuçar a argumentação de Bürger, cabe-nos destacar sobretudo sua percepção de que a montagem é capaz de eliminar a unidade de uma obra, no caso, uma pintura, pela inserção de um elemento exógeno à sua estrutura. Essa descontinuidade deve-se principalmente ao fato, segundo o autor, desses fragmentos exteriores serem apresentados

[5] Nos termos de Adorno, citado por Bürger, a ruptura com a unidade da obra corresponde à passagem do que ele chama “obra redonda” à arte de vanguarda. (Cf. BÜRGER 2012, p. 105-106).

[6] Sobre esses aspectos, ver Bürger (2012, nota 40, p. 205) e idem (p. 119).

enquanto tais, sem intervenção do artista, o que cria um distanciamento maior entre o espectador e obra pelo rompimento do efeito de ilusão, ao mesmo tempo que expõe os materiais que constituem o trabalho[6].

Com efeito, essa parece ser justamente a situação que encontramos em *Berlin Alexanderplatz*: quando ao narrador se interpõem trechos de discursos externos à estrutura interna da obra, não só o leitor é lançado à Berlim dos anos 1920 como também entra em suspensão o regime ilusionístico, que depende de uma narrativa contínua. Consequentemente, fixa-se uma distância maior do leitor em relação à obra, uma vez que ele é momentaneamente retirado da imersão no fato narrado. Ao mesmo tempo, esse movimento traz à tona o próprio expediente formal do livro, na medida em que desloca o foco da narrativa para a estrutura que subjaz à superfície da história contada, revirando o arranjo interno da obra e apresentando-o na fatura do romance. Esse efeito é conquistado também a partir da voz dos textos introdutórios a cada um dos livros, o que também contribui para a diluição do efeito de ilusão da narrativa, com o seu endereçamento direto ao leitor, e para evidenciar sua lógica interna, ao comentar a história do ponto de vista de um agente que parece ter amplo acesso à sua criação.

Sobre esse aspecto, vale fazer um desvio rápido para observar que, em sua análise proposta para *Berlin Alexanderplatz*, Benjamin desconsidera os componentes do livro que se voltam à sua estrutura interna, definindo-o como pura exterioridade, em oposição ao romance de Gide, que seria dotado, por outro lado, de uma consciência exclusivamente autorreflexiva. É claro que seu ensaio, pela distinção que ele traça entre os dois livros, tem a força de estabelecer descrições mais precisas que irão fundar um campo robusto a partir do qual interpretações posteriores, incluindo esta, poderiam se movimentar. No entanto, não podemos deixar de lado essa consequência que o uso da montagem traz, e que é fundamental para compreender como Döblin, conforme mencionado anteriormente, logra inscrever o real em sua obra e, simultaneamente, fixar uma posição afastada da tradição realista do romance e mais próxima das experimentações com a forma que se apresentavam então – postura que frequentemente se manifestava no interesse por investigar o expediente formal do romance em si mesmo.

Voltando a Bürger, embora uma avaliação crítica mais detida de sua teoria esteja fora do escopo deste texto, cabe fazer alguns breves comentários. Em primeiro lugar, a sugestão de que a montagem no cinema e na fotomontagem dadaísta – porquanto levada ao desaparecimento enquanto fato (idem, p. 137), compromete a

investida contra a unidade da obra, restituindo-lhe a integridade da forma e do sentido – soa curiosa à luz dos argumentos do próprio autor. Ele mesmo defende que uma das consequências legadas pelas vanguardas históricas diz respeito ao deslocamento que conduz do eixo do sentido ao dos princípios construtivos da obra, e isso tanto na produção estética quanto na recepção, de tal maneira que a ênfase que Bürger coloca sobre uma suposta unidade renovada na fotomontagem dadaísta prescinde do fato de que esta parece já internalizar a lógica lacunar e descontínua da montagem ao seu idioma de modo mais profundo, a despeito de uma aparente unidade formal. Assim, mesmo que não se exponha na superficialidade visível do trabalho, a montagem se verifica, na produção dadaísta citada por Bürger, entranhada à urdidura da obra.

Quanto ao cinema, embora Bürger distinga uma modalidade de montagem que não obedece ao princípio ilusionístico da continuidade, mas que, contrariamente, explicita os próprios meios e materiais do cinema, colocando o fotograma individualizado à frente do efeito de continuidade, isso não invalida o destaque que ele confere à montagem no cinema como essencialmente um procedimento constitutivo da sua linguagem específica. Deter-se no seu uso funcional, como o faz Bürger, é ignorar o papel preponderante que ela passava progressivamente a assumir como recurso artístico na linguagem cinematográfica desde o início dos anos 1920, o que já se anunciava numa obra como a de Hans Richter, por exemplo.

Em segundo lugar, o fato de Bürger submeter o emprego da montagem na vanguarda à manifestação que esta assume no cubismo faz com que ele perca de vista os desdobramentos históricos da própria forma, que a conduziram para cada vez mais perto da imagem técnica e reproduzível, o que oblitera também as contribuições que tal dado oferece à compreensão de uma obra como *Berlin Alexanderplatz*. Assim, mesmo que a Bürger pareça secundário distinguir a origem dos materiais mobilizados na montagem, o fato de que parte importante do dadaísmo berlinense – que, à época em que Döblin escrevia seu romance, recorria à montagem de maneira produtiva e contínua – fazia uso da imagem técnica parece justificar, por outro lado, uma atenção a esse aspecto.

De fato, a produção de montagens e fotomontagens a partir de imagens reproduzíveis e de fatura técnica tornou-se uma das expressões mais destacadas no dadaísmo alemão. Os trabalhos que lidavam com esses materiais não deixavam de tematizar, direta ou indiretamente, o caráter ambíguo e a complexa relação entre o homem

[7] Ver, a esse respeito, Huysen (1986), especialmente os capítulos "The Hidden Dialectic: Avantgarde-Technology-Mass Culture" e "The Vamp and the Machine: Fritz Lang's *Metropolis*".

[8] Ver, a esse respeito, Makela (2015).

e uma sociedade irremediavelmente marcada pelo avanço tecnológico, ao qual não se podia mais renunciar – o que incluía a relação não menos tensa entre o uso da imagem técnica e a circulação já pervasiva dos produtos da cultura de massas[7].

A força com que tais imagens ingressaram no vocabulário dadá, longe de se restringir ao domínio das artes visuais, reflete a presença igualmente contundente de que elas passam a dispor na Alemanha do início do século XX, onde circulava uma enorme quantidade de jornais diários, revistas ilustradas e outros materiais de imprensa – em meados dos anos 1920, eram mais de 4000 títulos em todo o país que englobavam os mais diversos temas e que muitas vezes apresentavam tiragens na casa das centenas de milhares de exemplares (cf. KAES; JAY; DIMENDBERG, 1995, p. 641). Esses impressos exerciam importante influência, como não poderia deixar de ser, na mentalidade dos leitores, muitas vezes contribuindo para remodelar comportamentos e opiniões[8]. Igualmente, era esse o tipo de material que constituía o núcleo duro da experiência visual e do registro discursivo da época, de modo que ele era também responsável por formar o olhar de seus leitores, habituando-os a certos tipos de imagens e textos e a um ritmo específico de circulação de informação, que à época alcançava uma velocidade então inédita. Não surpreende, portanto, que a energia acumulada nesse regime visual tenha sido explorada nas montagens e fotomontagens dadaístas e em obras posteriores de artistas que beberam na fonte desse movimento.

É a esse quadro, ainda, que *Berlin Alexanderplatz* parece se vincular, o que o aproxima muito mais do dadaísmo berlinense do que do cubismo no que diz respeito não apenas ao uso da montagem, mas também aos materiais a que se recorria e os efeitos e sentidos conquistados. Benjamin já notara essa proximidade entre o livro de Döblin e o dadaísmo em seu texto, no qual ele destaca sobretudo a importância do segundo na disponibilização do recurso da montagem enquanto ferramenta produtiva para a prática artística daquele período. Como dissemos, foi ele também quem destacou que a montagem, em Döblin e de maneira geral, baseia-se não em qualquer tipo de material, mas em documentos, ou seja, em elementos da vida cotidiana que são extraídos de seu contexto de circulação habitual e inseridos na narrativa.

Dessa maneira, parece relevante o fato de que tanto Döblin quanto os dadaístas lidassem sobretudo com imagens e fragmentos retirados de uma esfera pública que já internalizava os efeitos do avanço tecnológico e que se assemelhava, cada dia mais, à configuração de uma cultura de massas. É claro que Döblin utiliza também excertos de

outras esferas, como trechos bíblicos e canções populares alemãs medievais; no entanto, é inegável que os materiais extraídos do ambiente urbano e moderno acima descrito constituem o núcleo mais expressivo do livro, que lhe confere tom e ritmo.

Assim, em *Berlin Alexanderplatz*, a montagem não apenas insere de modo imediato o real na narrativa, transformando-o em matéria do romance, como também convoca o contexto no qual o livro foi escrito e publicado, o que inclui os regimes então recentemente instaurados de circulação de imagens e informação. Talvez por isso mesmo ele tenha sido interpretado algumas vezes como puro registro da superficialidade dos fatos, ou, em muitos casos, como expressão apologética do real.

Vale mencionar de passagem que essa era uma acusação também destinada ao trabalho de muitos daqueles artistas vinculados ao dadá que ainda se debruçavam sobre o vocabulário formal inaugurado pela vanguarda. Um deles, Raoul Hausmann, publicou um texto em 1931 que ilustra bem esse debate, no qual ele argumentava em favor da fotomontagem como recurso produtivo nas artes plásticas, a despeito da crença, aparentemente compartilhada na sociedade alemã de então, de que esse princípio formal teria se esgotado enquanto ferramenta artística, sobrando-lhe apenas uma função na propaganda política e comercial. Hausmann defende que a fotomontagem teria passado por uma espécie de reconfiguração à luz de transformações mais amplas ocorridas no tecido social da Alemanha da época e que sua forma estava suscetível a tantas configurações quantas eram as mudanças possíveis em um determinado contexto, na sua estrutura social e na superestrutura psicológica dela resultante (cf. HAUSMANN, 1995, p. 652). Mesmo assim, havia quem não deixasse de ver, à época, o trabalho de artistas como Hausmann como mero epifenômeno de questões sociais.

Vale mencionar, de passagem, que o que vemos em *Berlin Alexanderplatz*, e de maneira singular, é a representação de uma realidade que é colocada à prova pela descontinuidade instaurada com a montagem, por um lado, e uma concepção de si mesma enquanto forma livre – na expressão do próprio Döblin –, por outro lado. Esses dois aspectos buscam afastar o romance do cânone realista e da tradição literária como um todo em nome de uma estrutura intrincada e complexa, que se deixa entrever, por exemplo, na modulação da voz narrativa ou na dissonância entre fragmento de extração real e uma forma antirrealista – estrutura essa que, em suma, reúne contrários sem possibilidade aparente de síntese. Mesmo a distância calculada que Döblin estabelece em relação às formas

literárias consolidadas revela-se elusiva e eminentemente ambígua, pois não pode prescindir totalmente delas, mas se erige, necessariamente, a partir desse arcabouço para reconfigurá-lo, numa relação sempre tensa entre o aceno à tradição e a livre experimentação da forma.

Retornando a Benjamin, ao final do seu texto, o autor opera uma inversão, partindo da trajetória descrita pela personagem de Biberkopf, “de proxeneta a pequeno-burguês” (2012a, p. 60), para sugerir que a obra seja entendida como expressão da tradição do romance de formação burguês. Isso porque, em sua busca sem objetivo preciso, orientada por um apetite insaciável por algo além de um “simples pãozinho com manteiga” (DÖBLIN, 2019, p. 10), e que mais se assemelha a uma espécie de destino pela força com que se impõe, Biberkopf abandona o caminho errante que trilhara na maior parte do livro em nome de um emprego como ajudante de porteiro em uma fábrica. Ao finalmente conquistar uma vida decente – mote reiteradamente afirmado por Biberkopf como credo de vida, embora suas ações sempre o levassem, como que por efeito de uma força maior, para longe dele –, a personagem perde, então, seu caráter exemplar e, como afirma Benjamin, “ascende, em vida, ao céu dos personagens romanescos” (BENJAMIN, 2012a, p. 61). A história termina aí, portanto, logo que é cumprido o arco que descreve a formação de Biberkopf.

Assim, Benjamin inscreve a obra de Döblin na tradição do romance burguês, e especificamente do romance de formação, chegando a aproximá-lo de recursos empregados por Dickens, que congregava em suas obras os universos da burguesia e dos marginais, divergentes apenas em sua aparência. Nesse sentido, Benjamin argumenta que a história de Biberkopf “descreve apenas uma metamorfose heróica da consciência burguesa” (idem, p. 60) e não constitui um afastamento tão decisivo dos seus pressupostos e da forma que lhe é particular, o romance. Com essa insuspeita inversão ao final de seu texto, Benjamin contribui para se pensar as possibilidades de existência do romance de formação no início do século XX, quando já se teria esgotado o período mais pujante dessa expressão^[9]. E, embora sua leitura possa sugerir, num primeiro momento, que essa virada ao final do texto sinaliza uma operação de exclusão, determinando que o livro é ou um romance ou uma narrativa épica, e que o percurso de Biberkopf consagra a prevalência definitiva do primeiro, talvez seja possível sugerir que, na verdade, está contida nessa análise a percepção mais sutil de que *Berlin Alexanderplatz* pode ser entendida como uma obra que viceja, ela mesma, na ambiguidade. Aprofundando essa ideia, é

[9] Ver, por exemplo, Moretti (2020).

como se o livro fosse constituído por dois eixos: uma força centrípeta, que aglutina os elementos literários em torno da narrativa de Biberkopf, e outra centrífuga, regida pela dispersão instaurada pela montagem.

Tal interpretação parece reforçar-se se lembrarmos a fricção, já mencionada, existente entre dois regimes narrativos distintos em *Berlin Alexanderplatz*, a saber, a voz que se expressa nos textos introdutórios de cada um de seus livros, por um lado, e o narrador descontínuo que dá seguimento à narrativa, por outro. Quer dizer, o efeito de exemplaridade desse narrador épico (dos prólogos) seria, portanto, fundamental para estabelecer, por oposição à sua outra manifestação (o narrador descontínuo), esse sentido, o de que a obra se movimenta em um limite tênue entre os dois gêneros literários e suas modalidades narrativas correspondentes. Se quisermos, ainda, concordar com Anatol, que justifica a pertinência de se recorrer à tipificação de gêneros como forma de acessar certa visão de mundo específica que cada um deles expressa (ROSENFELD, 2013, p. 16-17), então podemos pensar que a coexistência ruidosa entre as formas da poesia épica e do romance em Döblin comunica também o choque mais amplo entre concepções e experiências de mundo, e que esse aspecto aprofunda a irresolução produtiva que marca a obra.

Nesse arranjo, a montagem seria uma espécie de chave-mestra que permite a atualização da forma da epopeia, funcionando como o contraponto necessário a um horizonte totalizante – e inviável àquela época – aspirado pela forma épica, ao mesmo tempo que as reminiscências desse gênero impedem que o romance se dissolva na pura superficialidade transitória dos fragmentos da vida moderna.

Essa forma ambivalente, por sua vez, é essencial para retirar o romance de Döblin da esfera do puro relato, da adesão laudatória aos fatos, porque a realidade que ele apresenta não é apaziguada, mas complexa em si mesma na disputa de forças contrárias que a compõem. Ter em vista essa complexidade constitutiva da obra também ajuda a resolver um impasse que pode atravancar sua interpretação, que é a coexistência entre um enredo supostamente tradicional e uma forma "experimental". Se olhados separadamente, cada um deles conduz a narrativa para um lado, e aí é necessário escolher por uma via ou outra; no entanto, o que propomos é compreender essas instâncias no seu imbricamento, que é dado por uma relação que não pretende resolver o conflito entre elas, mas aprofundá-lo e expô-lo.

Finalmente, se seguirmos tal análise, a própria representação da capital alemã, que é de grande proeminência em *Berlin Alexanderplatz* (e mereceria um comentário mais detido), pode ser entendida também

como imagem inerentemente ambígua, que expressa e condensa em si mesma forças igualmente contraditórias. Em seu texto, Benjamin nota o caráter alegórico do qual a imagem da famosa Alexanderplatz, em Berlim, é investida na obra, caráter esse que se expressa no modo como a primeira funciona não apenas como correspondente metonímico da segunda, mas também, e principalmente, como alegoria da vida moderna conforme ela se consolidava em muitas das capitais e nos centros urbanos de países europeus e especialmente na Alemanha de então:

O que é, em Berlim, Alexanderplatz? É o lugar onde se dão, nos últimos dois anos, as transformações mais violentas, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo treme com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade, onde se abrem à luz do dia os pátios dos fundos em torno da praça Georgenkirch, e onde se preservaram mais silenciosamente que em outras partes da cidade, nos labirintos em torno da Marsiliusstrasse (onde as secretárias da Polícia dos Estrangeiros estão alojadas em cortiços) e em torno da Kaiserstrasse (onde as prostitutas praticam, à noite, suas rondas imemoriais), remanescentes intactos da última década do século passado. (BENJAMIN, 2012a, p. 58-59)

Esse trecho revela de maneira precisa as ambiguidades que perpassam os processos de modernização instaurados ao longo do século XIX e início do XX nos países ocidentais como um todo, aludindo à formação de um intrincado tecido social e urbano que deixa ver em si mesmo como o "avanço irrefreável do progresso", longe de eliminar as formas de vida por ele refratadas, como poderia se supor, constitui-se necessariamente a partir da convivência heterogênea e potencialmente explosiva entre estas últimas e aquelas vislumbradas pela teleologia da modernização. E aí entra em jogo não apenas a preservação dos "remanescentes intactos" de períodos anteriores, numa coexistência entre o novo e o arcaico, como também os efeitos excludentes e regressivos subjacentes à vida moderna, suas massas urbanas de marginalizados, empobrecidos e espoliados – que coincidem, não à toa, com as personagens de *Berlin Alexanderplatz*. Assim, onde o moderno quer tábuas rasas, Döblin oferece um palimpsesto repleto de vestígios e dissonâncias que nos dá a ver uma outra face da modernidade.

LARA C. CASARES RIVETTI — Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo com pesquisa sobre o realismo alemão na República de Weimar, mestre pelo mesmo programa e bacharel em Letras também pela USP. Trabalha como editora assistente na revista Ars (PPGAV-ECA-USP). Contato: lara.rivetti@usp.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “A crise do romance – sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin (1930)”. In *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 55-61.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 213-240.

BITENCOURT, Gabriela Siqueira. *Faturas da metrópole: objetividade e crise do romance em Berlin Alexanderplatz*. São Paulo: FFLCH/USP, 2013. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

BOLLE, Willi. “Crise do romance - crise de um país. *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin”. *Literatura e Sociedade*, n. 27, Dossiê Romance de formação - caminhos e descaminhos do herói, jan.-jun. 2018, p. 77-94.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DÖBLIN, Alfred. “A construção da obra épica”. In: SOUZA, Celeste (Org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Alceu João Gregory e Celeste Ribeiro de Souza. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 123-154.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico”. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, mar.-maio 2002, p. 166-182.

HAUSMANN, Raoul. "Photomontage". In KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENBERG, Edward. *The Weimar Republic sourcebook*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 652.

HUYSEN, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENBERG, Edward. "Visual culture: illustrated press and photography". In *The Weimar Republic sourcebook*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995, p. 641.

MAKELA, Maria. "New women, new men, new objectivity". In: BARRON, Stephanie; ECKMANN, Sabine (Orgs.). *New objectivity: modern German art in the Weimar Republic, 1919-1933*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2015, p. 51-63.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Trad. Natasha Belfort Palmeira. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2020.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

WEISSTEIN, Ulrich. "Collage, montage, and related terms: their literal and figurative use in and application to techniques and forms in various arts", *Comparative Literature Studies*, v. 15, n. 1, Special issue in honor of Calvin S. Brown (mar. 1978), p. 124-139.