



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Anderson da Silva Santos

**Alfred Döblin e a questão da mimesis em *Berlim Alexanderplatz***

Rio de Janeiro

2024

Anderson da Silva Santos

**Alfred Döblin e a questão da mimesis em *Berlim Alexanderplatz***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S237

Santos, Anderson da Silva.

Alfred Döblin e a questão da mimesis em Berlim Alexanderplatz /  
Anderson da Silva Santos. – 2024.  
85 f.

Orientador: Nabil Araújo de Souza.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,  
Instituto de Letras.

1. Mimese na literatura – Teses. 2. Ficção – História e crítica – Teses. 3.  
Doblin, Alfred, 1878-1957 – Crítica e interpretação – Teses. 4. Doblin,  
Alfred, 1878-1957. Berlim Alexanderplatz – Teses. I. Souza, Nabil Araújo  
de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.  
Título.

CDU 82.0

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
Dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Anderson da Silva Santos

**Alfred Döblin e a questão da mimesis em *Berlim Alexanderplatz***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 31 de janeiro de 2024.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Matheus Barbosa Morais de Brito  
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2024

## AGRADECIMENTOS

Ao refletir sobre o ato de agradecer, não posso deixar de pensar que somos a somatória de todas as experiências que nos propomos e, às vezes ousamos, viver, sejam elas quais forem. Diante de tal perspectiva, torna-se uma tarefa difícil direcionar nossos agradecimentos. Mas gostaria, ao terminar esta etapa que constituiu meu mestrado, de agradecer à minha família, aquela na qual nasci e a que escolhi ao longo da vida. Mesmo não podendo compreender exatamente a grandeza de algumas conquistas, não deixaram de me apoiar, de aceitarem minhas ausências e comemorar comigo cada uma das conquistas. Em especial, gostaria de agradecer meu pai, Jorge, minha tia Solange, meus padrinhos Helinho e Vera. À Carol e Deborah, companheiras de jornada, queridas irmãs que a mãe UERJ me trouxe. A Rómulo, um companheiro que esteve ao meu lado boa parte dessa jornada e vivenciou comigo um dos momentos mais duros e difíceis, que foram os anos de pandemia. Esse projeto começou como um rascunho, um lampejo dado pela querida professora Magali Moura, que generosamente compartilhou um pouco de seu vasto conhecimento. Costumo sempre ser grato às/os professoras/es maravilhosas/os que tive na UERJ, que puderam, antes de mim, ver meu potencial e mostrar que seria possível ir além. Agradeço especialmente ao professor Ebal Bolacio e à professora Roberta Stanke, hoje colegas, mas que sempre serão uma inspiração e exemplo. Ao professor Nabil que topou ser meu orientador, teve a paciência de compreender meus momentos e me guiar com seu saber inestimável. Sua paixão pelo que faz é contagiante. Agradeço ao estimado professor Elcio Cornelsen, pela generosidade de suas colocações, pelas contribuições meticulosas e perícia em suas análises. Agradeço também ao professor Matheus de Brito, que me inquietou com suas indagações, trazendo contrapontos e enriquecendo com seu olhar as discussões que me propus a fazer neste trabalho. Agradeço à querida professora Maria Aparecida Salgueiro, que me fez refletir sobre identidade e ancestralidade. A partir de suas aulas, alentos preciosos, comecei a entender a importância de corpos como meu na academia. Coloco-me, enfim, a agradecer aos que vieram antes de mim, que foram resistência e que abriram caminhos para que eu hoje pudesse ser grato. Axé.

## RESUMO

SANTOS, Anderson da Silva. *Alfred Döblin e a questão da mimesis em Berlim Alexanderplatz*. 2024. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Muitas são as discussões sobre a representação da realidade na literatura ocidental. Porém, aspectos teóricos sobre a noção de mimesis ainda se apresentam como um campo a ser explorado. Este trabalho tem como objetivo discutir a noção de mimesis em jogo na obra *Berlim Alexanderplatz* do autor alemão Alfred Döblin. Tomando, de início, a análise de Erich Auerbach sobre a representação da realidade no período modernista, será evidenciado que o autor de *Mimesis*, ao considerar as técnicas utilizadas na época para a representação de uma realidade mais genuína, excluirá a apropriação de recursos cinematográficos pelo romance. Isso justificaria o silêncio de Auerbach em relação à obra *Berlim Alexanderplatz*, que traz como marca estilística principal a utilização da montagem e do chamado *Kinostil*. Demonstraremos como tais recursos não só alargam a noção de mimesis num plano teórico como ajudam a mensurar a originalidade do romance de Döblin em face das inovações estilísticas analisadas por Auerbach no último capítulo de *Mimesis*. Buscaremos, tendo como amparo teórico as reflexões de Luiz Costa Lima sobre mimesis, demonstrar que, em Döblin, apresenta-se uma noção de “representação da realidade” mais ampla e complexa do que noção tradicional endossada por Auerbach. Analisando a teoria döbliniana sobre a produção da obra épica e revisitando ensaios do autor, mostraremos que em *Berlim Alexanderplatz* o estilo döbliniano corrobora a grande originalidade de Döblin e a limitação teórica da análise feita por Auerbach da “representação da realidade” no romance modernista europeu. Por fim, a partir de análises da obra, será possível perceber como Döblin combina teoria e prática, contribuindo para expandir a noção de mimesis no século XX.

Palavras-chaves: Döblin; mimesis; montagem; romance; *Kinostil*.

## ABSTRACT

SANTOS, Anderson da Silva. *Alfred Döblin and the question of the mimesis in Berlin Alexanderplatz*. 2024. 85 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

There are many discussions about the representation of reality in Western literature. However, theoretical aspects about the notion of mimesis still present themselves as a field to be explored. This work aims to discuss the notion of mimesis at play in the work *Berlin Alexanderplatz* by German author Alfred Döblin. Taking, initially, Erich Auerbach's analysis of the representation of reality in the modernist period, it will be evident that the author of *Mimesis*, when considering the techniques used at the time to represent a more genuine reality, will exclude the appropriation of cinematographic resources by the romance. This would justify Auerbach's silence in relation to the work *Berlin Alexanderplatz*, which features as its main stylistic mark the use of montage and the so-called Kinostil. We will demonstrate how such resources not only broaden the notion of mimesis on a theoretical level but also help to measure the originality of Döblin's novel in light of the stylistic innovations analyzed by Auerbach in the last chapter of *Mimesis*. We will seek, using Luiz Costa Lima's reflections on mimesis as theoretical support, to demonstrate that, in Döblin, a broader and more complex notion of “representation of reality” is presented than the traditional notion endorsed by Auerbach. Analyzing the Döblinian theory on the production of the epic work and revisiting the author's essays, we will show that in *Berlin Alexanderplatz* the Döblinian style corroborates Döblin's great originality and the theoretical limitation of Auerbach's analysis of the “representation of reality” in the European modernist novel. Finally, based on analyzes of the work, it will be possible to see how Döblin combines theory and practice, contributing to expanding the notion of mimesis in the 20th century.

Keywords: Döblin; mimesis; assembly; romance; Kinostill.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	07
1	<b>REALISMO E ROMANCE MODERNO NA CRÍTICA DE AUERBACH</b> .....	12
2	<b>UMA REFLEXÃO SOBRE MÍMESIS COMO REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE</b> .....	24
2.1	<b>Representação da realidade e crise do romance</b> .....	30
2.2	<b>O relato e o leitor na obra épica</b> .....	34
3	<b>TEORIA DÖBLINIANA: <i>KINOSTIL</i>, MONTAGEN E “MÍMESIS DE PRODUÇÃO”</b> .....	38
4	<b><i>BERLIN ALEXANDERPLATZ</i> À LUZ DA IMAGOLOGIA</b> .....	58
4.1	<b><i>Berlim Alexanderplatz</i> à época de sua produção</b> .....	58
4.2	<b>Após a teoria, uma análise</b> .....	60
4.3	<b>Análise da obra à luz da imagologia</b> .....	66
	<b>CONCLUSÃO</b> .....	79
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	81
	<b>ANEXO A – “Aos romancistas e seus críticos: Programa Berlinense”, de Alfred Döblin</b> .....	83

## INTRODUÇÃO

O início do século XX foi marcado por grandes transformações que redefiniram a sociedade ocidental e sinalizaram um momento tanto de rupturas quanto de continuidades nos campos social, político e econômico. Um momento histórico que pode ser compreendido como um período de intensas transformações, que se deram rapidamente e simultaneamente em praticamente todos os âmbitos da sociedade. O mundo ocidental, especialmente quando falamos dos países europeus, vinha sofrendo grandes abalos que colocavam em xeque valores tidos como tradicionais e identitários.

O historiador Eric Hobsbawm soube, de forma arguta, destacar esse período conturbado ao qual definiu como “a era dos extremos”, título dado à obra do autor que se dedica à análise dos acontecimentos que marcaram o início do século XX. No que diz respeito às artes, a ideia de modernismo será usada para definir uma época que, assim como o próprio termo, parece não dar conta de abarcar todas as transformações do período. Segundo colocação de Hobsbawm (2019, p. 178):

É sem dúvida fundamental para quem queira entender o impacto da era dos cataclismos no mundo da alta cultura, das artes da elite, e sobretudo na vanguarda. Pois aceita-se que essas artes previam o colapso da sociedade liberal-burguesa com vários anos de antecedência. Em 1914, praticamente tudo o que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: cubismo; expressionismo; abstracionismo puro da pintura; funcionalismo e ausência de ornamentos na arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição literária.

Se o termo modernismo, porém, como atesta o historiador inglês, era usado de forma ampla e meio indefinida para determinar as diversas formas de expressão artística no início do século passado, o que parecia ser comum a todas elas, contudo, era uma disposição à ruptura com as tradições. A literatura, em especial, ao buscar romper com as tradições que ditavam o ofício do escritor, colocará uma lupa sobre um mundo de valores burgueses que parecia estar demasiadamente envelhecido diante das transformações impostas pela modernidade. É nesse contexto que o romance, tido como uma atividade essencialmente burguesa, vislumbrará o que alguns teóricos perceberam como sua crise. Crise essa que se apresentava na própria realidade.

Ao voltarmos-nos especialmente para a Alemanha do início do século XX, estaremos no palco de muitos dos grandes acontecimentos que marcaram profundamente a história ocidental. Tendo se unificado tardiamente, em comparação com seus vizinhos europeus, o Império Alemão buscará conquistar sua fatia na partilha do mundo num contexto neocolonialista. Não falaremos aqui sobre as complexas causas do conflito que conduziu a Europa à Primeira Grande Guerra, por outro lado, nos fica evidente quem saiu do conflito, de grandeza quase planetária, como a grande culpada. A Alemanha teve que aceitar as pesadas imposições do Tratado de Versalhes, que determinava, dentre outras coisas, redução das Forças Armadas, perda de territórios e pagamentos exorbitantes aos Aliados como multa. O país, que entrara no conflito como um império, saía como uma república, a República de Weimar, período marcado por grandes mudanças socioeconômicas, industrialização, inflação e desemprego. A capital alemã, Berlim, na época a quarta maior metrópole mundial, era um arquétipo de todas essas confluências e paradoxos do período. Uma realidade que se transformara drástica e rapidamente e atestava o colapso do mundo liberal-burguês.

Uma questão que se impunha então para a literatura seria pois a da representação de uma tal realidade que as formas e técnicas do romance burguês pareciam não mais dar conta. Muitos escritores buscaram em suas obras criar uma ilusão de objetividade com vistas a uma representação mais genuína da realidade. Cada autor, à sua maneira, procurou trazer esse efeito de real para o romance. Em 1946, Erich Auerbach publicará *Mimesis: representação da realidade na literatura ocidental* [*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*], uma coleção de ensaios sobre a representação da realidade na literatura ocidental. No ensaio final, o crítico alemão parece constituir um panorama da produção literária no início do século XX a partir de uma passagem da obra *The Lighthouse* de Virgínia Woolf. Auerbach destaca exatamente os elementos que marcam a produção literária do período, identificando as técnicas de representação da realidade que alcançaram logro e sugerindo um paradigma que constituiria, podemos dizer, um *Zeitgeist*. Ao estabelecer, no entanto, esse cenário, Auerbach parece revelar uma limitação de cunho teórico.

Nesse sentido, coloca-se aqui uma importante questão: será que a noção de mimesis presente na obra de Auerbach não estaria também ela limitada demais para abarcar os diferentes recursos utilizados pelos escritores com vistas a uma representação de uma realidade mais genuína? Tomando esse questionamento como norte, procuraremos, na referida obra de Auerbach, o que o crítico literário toma como elementos essenciais para sua compreensão de representação da realidade, ou seja, mimesis, no período defino como modernismo a partir da já citada obra de Virgínia Woolf. Entendendo que, toda escolha supõe

exclusões, buscaremos o que Auerbach acabou excluindo, questionando-nos sobre o que considerou como forma equivocada de representar a realidade. Enquanto alguns autores são citados como modelo de êxito, parece existir um silêncio sobre autores que parecem igualmente ter usado de métodos inovadores nesse processo de representação da realidade. Um desses autores foi Alfred Döblin (1878-1957), que, em 1929, publicará sua obra-prima *Berlim Alexanderplatz*. Nos parece que os recursos técnicos utilizados por Döblin de forma exemplar serão bastante úteis em nosso questionamento sobre o conceito de mimesis trazido por Auerbach e capaz de deixar evidente uma forma de lacuna importante em sua teoria sobre a representação da realidade. Nesse sentido, a análise aqui compreendida irá debruçar-se sobre tais questões, visando evidenciar certa limitação presente no conceito de Auerbach sobre mimesis, trazendo, como contraponto uma obra que, tanto à época, como posteriormente, marcou a produção literária através da utilização exemplar de técnicas e recursos que desafiaram antigos métodos de representação da realidade.

O primeiro capítulo apresentará, inicialmente, a noção de mimesis de Auerbach, formulada a partir de seu ensaio intitulado “A meia Marrom”, sobre a obra *To the Lighthouse* (1927) de Virgínia Woolf, no qual o autor delineia alguns elementos que marcam a fortuna literária do período e que seriam essenciais para produzir com êxito, segundo o autor, a representação da realidade. Ao fazer esse movimento, porém, o autor deixará pistas sobre o que entendia como utilização equivocada de alguns recursos com o objetivo de representar a realidade de forma mais genuína. Em certo momento, Auerbach fará, como contraposição, uma crítica direta à utilização dos recursos técnicos oferecidos pelo cinema. A partir disso, perguntamos se seria possível rebater tais críticas, entrando em uma discussão sobre a utilização da técnica da montagem na literatura, mostrando, a partir, primeiramente, das reflexões de Eisenstein sobre o tema e, em seguida, sobre o efeito da utilização da montagem na obra poética do Georg Trakl, conforme discutida por Modesto Carone Netto em sua tese de doutorado, posteriormente publicada. De grande valor também para as reflexões traçadas nesse capítulo será a resenha de Walter Benjamin sobre a obra *Berlim Alexanderplatz*, que atestará exatamente que a utilização da montagem cinematográfica evidenciará um traço de excepcionalidade na obra de Döblin. Assim, parece-nos que há na publicação do autor vanguardista fortes elementos capazes de questionar o entendimento de Auerbach sobre mimesis, apontando um movimento de resignificação na ideia de representação da realidade e sugerindo uma alteração fundamental no conceito de mimesis presente em Auerbach.

Tomando tal sugestão, buscaremos no segundo capítulo entender como a utilização dos recursos cinematográficos na obra de Döblin pode oferecer dispositivos para um certo

alargamento da concepção de mimesis. Dessa forma, buscaremos, a partir de reflexões sobre mimesis presentes nas obras de Costa Lima. O autor utiliza-se em alguns de seus escritos da temática da estética da recepção para sugerir um alargamento do conceito de mimesis. Iremos sugerir, então, que talvez já estivesse presente na obra de Döblin um outro entendimento de mimesis, tomando-a não somente como reprodução da realidade da forma compreendida por Auerbach, mas como um meio de produzir, a partir dos recursos oferecidos pelo cinema, um efeito no leitor, concedendo, assim, ao receptor da obra a possibilidade de preencher os espaços deixados por meio da técnica da montagem. Iremos sugerir, portanto, a partir de tais reflexões, que a noção de mimesis de Auerbach poderia apresentar uma limitação que não o permitiu perceber, na utilização da técnica cinematográfica, uma forma de representação da realidade. Justificando, de certa maneira, um silêncio (?) sobre a obra de Döblin, que já apresentava à época da publicação de *Mimesis* sólida discussão teórica.

Em seus ensaios, Döblin não irá propriamente discutir o conceito de mimesis, mas irá expor, a partir de suas preocupações sobre o rumo da obra épica, uma espécie de teoria que pudesse superar os recursos utilizados pelo romance até então para a produção de uma realidade mais genuína. O terceiro capítulo apresentará o desenvolvimento da teoria döbliniana sobre a construção da obra épica. Para tanto, utilizaremos os escritos teóricos do autor, alguns deles traduzidos recentemente sob a organização de Celeste Ribeiro de Souza. Porém, como será destacado, é no ensaio *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm* (1913) que podemos encontrar as formulações que mais contribuirão para o processo criativo de Döblin. É no *Programa Berlinense* que Döblin falará do chamado estilo cinematográfico (*Kinostil*), conceito de grande importância para a compreensão das técnicas utilizadas na obra *Berlim Alexanderplatz*, assim como de outros conceitos que, de certa forma, se desdobram a partir dele. Nesse ponto, os estudos de Élcio Cornelsen muito contribuirão para a compreensão do pensamento de Döblin e seu entendimento sobre a representação da realidade na obra épica. Nosso objetivo, ao retornar aos escritos de Döblin, é mostrar que o autor parecia não ter a mesma compreensão de mimesis que a de Auerbach, mas projetava um alargamento da noção de representação da realidade, fazendo da técnica da montagem uma ferramenta para aquilo que mais tarde seria definido por Costa Lima por mimesis de apresentação.

O quarto capítulo será utilizado para uma análise sucinta dos dois primeiros livros da obra *Berlim Alexanderplatz*. Será proposta, para isso, uma análise seguindo a sugestão de Daniel-Henri Pageaux a partir de seus estudos imagológicos. Pageaux estabelece três níveis de análise da imagem apresentadas nos textos literários, ao modo de operadores de leitura: a

palavra, a relação hierarquizada e o cenário. Essa seria uma abordagem alternativa, buscando um olhar mais abrangente sobre a obra de Döblin.

Essa dissertação de mestrado pretende, assim, mostrar que as reflexões feitas por Döblin sobre o romance e o futuro da obra épica traziam um novo olhar sobre a ideia de mimesis concebida até então, tal como entendida por Auerbach. A utilização da técnica da montagem e do estilo cinematográfico, presentes na obra *Berlim Alexanderplatz* e utilizados com maestria por Alfred Döblin, trarão um alargamento da noção de representação da realidade, revelando certa limitação teórica na concepção exposta na obra de Auerbach, como aponta Costa Lima. A fortuna crítica, já relativamente estabelecida sobre as obras de Döblin no Brasil, assim como uma recente tradução para o português dos ensaios do autor nos auxiliará a compreender a grande inovação da obra *Berlim Alexanderplatz* no que tange a representação da realidade na literatura ocidental.

## 1 REALISMO E ROMANCE MODERNO NA CRÍTICA DE AUERBACH

Para entendermos como o desejo de ruptura marcou o período ao mesmo tempo que o definiu, tomemos a obra do crítico e teórico literário Erich Auerbach. Em *Mímesis: representação da realidade na literatura ocidental* (*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*), originalmente publicada em 1946, tornando-se rapidamente um clássico para os estudos literários, o crítico faz uma análise do fenômeno da mimesis em obras literárias tomadas como exemplares desde Homero até Virgínia Woolf. O projeto, sem dúvida, de grande envergadura, colocará uma lupa sobre como a realidade fora até então representada na literatura ocidental. A partir de obras consagradas, de maior ou menor repercussão na literatura europeia, Auerbach analisa como cada época pretendia representar a realidade na literatura.

Para nosso interesse, destacamos o último ensaio presente em *Mímesis*, intitulado “A Meia Marrom”, no qual o autor toma um episódio da obra *Ao Farol* [*To the Lighthouse*] (1927), de Virgínia Woolf, e delimita algumas características nela presentes como emblemáticas do período modernista, que irão tanto comprovar o intento de ruptura quanto estabelecer uma identidade própria de uma época. Em “A Meia Marrom”, Auerbach analisa um trecho da narrativa de Virgínia Woolf em que a personagem Mrs. Ramsay, “esposa de um renomado professor de filosofia de Londres” (AUERBACH, 2021, p. 571), uma mulher bela, mas já não tão jovem, está com seu filho caçula, James, a tricotar uma meia para o filho do faroleiro. Como salienta Auerbach, todo o episódio ocorre enquanto Mrs. Ramsay está medindo a meia (AUERBACH, 2021, p. 572):

Nesse episódio totalmente carente de importância são entretecidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes: *people*, Mr. Bankes.

Auerbach deter-se-á não só nesses movimentos externos, ou seja, na medição da meia, mas também em outros acontecimentos secundários que serão introduzidos na narrativa e que, para o autor, servirão de “andaime para os movimentos nas consciências de terceiros” (AUERBACH, 2021, p. 572). Não acompanharemos o estudo pormenorizado que Auerbach

empreende sobre o episódio, mas algumas questões levantadas pelo autor irão contribuir para esclarecer o conceito de mimesis que norteia, de certa forma, toda sua análise.

A partir da apreciação feita, Auerbach salientará algumas características estilísticas que tanto marcam a obra de Woolf como caracterizam aquilo que é chamado de época moderna. Para o autor, “[o] escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”. (AUERBACH, 2021, p. 577). Como será enfatizado, não parece existir um ponto de vista exterior ao romance, tudo parece acontecer na consciência das personagens; “não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance. Quando muito, há restos desta última que persistem nas curtas indicações correspondentes a curtos acontecimentos periféricos...” (AUERBACH, 2021, p. 577). A seu ver, essa construção resulta numa interpretação de que o escritor sabe tanto quanto uma personagem do romance que observasse a cena, da mesma forma interrogativa sobre o acontecimento, efeito alcançado graças à reprodução do conteúdo da consciência das personagens. Como observa Auerbach, outros autores contemporâneos empregaram os mesmos meios para “reproduzir o conteúdo da consciência das personagens” (AUERBACH, 2021, p. 578), marcando que a ferramenta parece ser uma questão própria de uma época, não limitada, portanto, ao gênio de Woolf. Para alguns desses autores, esses intentos “receberam nomes específicos, como *erlebte Rede*, *stream of consciousness* ou *monologue intérieur*”<sup>1</sup>, e continua (AUERBACH, 2021, p. 578):

Mas estas formas estilísticas, sobretudo a primeira, já foram empregadas muito antes na literatura, mas não com a mesma intenção artística; e, ao lado delas, há outras possibilidades, sintaticamente quase inconcebíveis, de fazer com que se confunda ou até que desapareça totalmente a impressão de uma realidade objetiva, dominada perfeitamente pelo escritor; possibilidades que não residem no campo do formal, mas na tonalidade e no contexto do conteúdo.

O que Auerbach procura deixar evidente é que, por meio dos recursos empregados por Woolf e por alguns outros autores seus contemporâneos, o escritor coloca-se a si próprio na mesma posição de dúvida e interrogação, como se, diante do mundo então representado [*dargestellte*], soubesse tanto quanto as personagens ou mesmo o leitor. Para Auerbach (2021, p. 578):

---

<sup>1</sup> Agradeço ao professor Elcio Cornelsen por lembrar que Döblin também utilizará os mesmos procedimentos narrativos em Berlim Alexanderplatz e, exatamente por isso, alguns críticos o acusaram de ter imitado James Joyce nesse aspecto.

Tudo se resume, portanto, à questão da postura do escritor diante da realidade do mundo que representa; postura que é precisamente, totalmente diferente da daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, tal como antes, ocorria de um modo geral. Goethe ou Keller, Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola comunicavam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que as personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca dos seus caracteres.

Para o autor de *Mímesis* as representações subjetivas nesses romances eram apresentadas de maneira indireta, em forma de monólogo, sendo introduzidas na maioria dos casos por “‘pareceu-lhe que...’ ou ‘sentiu nesse instante que...’ ou coisa que o valha” (AUERBACH, 2021. p. 578). No entanto, como destaca o autor, “quase nunca se tentava reproduzir o vaguear e o jogo da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões” (Idem), de forma que o conteúdo indicado limitava-se ao fato narrado.

Destacamos que, em todos esses casos, o escritor constituía essa instância suprema, portadora de uma verdade objetiva. Segundo Auerbach, a presença de muitos sujeitos cambiantes conjecturando sobre a lágrima de Mrs. Ramsay, por exemplo, será essencial para o processo e estilo de Virgínia Woolf, pois dessa “pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a ‘verdadeira’ Mrs. Ramsay”. (Idem) Como destacará o crítico alemão (2001, p. 483):

A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade. (Grifos meus)

Sem sombra de dúvidas há um mérito ante o esforço retórico feito por Auerbach, tanto para indicar a quebra de um paradigma, e aqui nos referimos à distinção entre o processo usado por Woolf em comparação com mestres que a precederam, quanto para tomar a obra da autora como referência do período considerado pelo autor, ou seja, o do romance modernista europeu. Ao falar de “impressões subjetivas” com objetivo de prescrutar uma realidade mais autêntica, parece-nos inevitável recordar o que Bakhtin caracteriza como peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski (2005, p. 4): “A *multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plivalentes*”, desenvolvendo, assim, uma “*uma multiplicidade de consciências equipolentes*”. Woolf desenvolve a narrativa por meio de uma pluralidade de consciências, tendo como finalidade

prescrutar a realidade, que, conforme destacado por Auerbach, não busca ser constituída por uma visão unipessoal da realidade. Isso se dará num primeiro plano enquanto Mrs. Ramsay mede a meia para o filho do faroleiro. É a “representação pluripessoal da consciência” que leva a narrativa para diferentes lugares e tempos, estabelecendo a peculiaridade estilística da autora. Estreitamente relacionada à essa questão levantada por Auerbach está o “tratamento do tempo” (AUERBACH, 2021, p. 580).

Auerbach chama atenção para a originalidade de Woolf ao tomar um evento corriqueiro, cotidiano, como ponto de partida para intercalar de forma natural e despropositada a trama interna da consciência com os acontecimentos externos “de tal forma que, de um modo surpreendente, totalmente desusado em tempos anteriores, ressalva violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos de consciência”. Essas, segundo Auerbach (2021, p. 581):

[...] são as características distintivas e novas do processo: motivo casual que desencadeia os processos da consciência; reprodução natural ou, se se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo “exterior” e tempo “interior”.

Tais características teriam como fator comum delatar a posição do autor, de forma que este seria abandonado “ao acaso da contingência do real”. Diferente do que antes acontecia nas obras realistas, esse processo não se daria de forma racional ou com o objetivo de levar a um fim os acontecimentos externos, mas seriam “tentativas de esquadrihar uma realidade mais genuína, mais profunda e de fato mais real” e segue Auerbach (2021, p. 584):

As representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas. A técnica de Virgínia Woolf, tal como se apresenta no nosso texto, consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, isto é, a medição da meia, é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico libertador.

Auerbach, importante evidenciar, ao analisar a obra de Virgínia Woolf, assim como faz nos ensaios anteriores, não busca fazer um estudo sobre a autora, mas prescrutar a representação da realidade na literatura ocidental. Woolf é tomada como exemplo de algumas características que marcam uma época, um *Zeitgeist*, por assim dizer. Nesse sentido, o crítico

alemão citará também outros autores, tais como Proust, Joyce, Thomas Mann, André Gide e Knut Hamsun, colocando-os entre os poucos “escritores que empregaram de forma tão coerente [...] o reflexo da consciência e a estratificação do tempo” (AUERBACH, 2021, p. 588). Auerbach, portanto, está apresentando para o leitor autores que considera exemplar por terem utilizado “adequadamente” os recursos idiossincráticos do período para representarem da realidade. Mais adiante, Auerbach deixará ainda mais evidente o que se espera de um autor moderno no que tange a representação da realidade (2021, p. 588):

Alguns escritores acharam seus próprios métodos ou empreenderam tentativas no sentido de fazer com que a realidade que tomavam como objeto aparecesse sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição de representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica. (grifo meu)

As características, portanto, a que se refere Auerbach ao analisar a obra de Woolf, como *fluxo de consciência, monólogo interior e estratificação do tempo*, são entendidas como um esforço empreendido pelos escritores modernos “ou para abandonar a posição de representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva”, de forma a produzirem uma perspectiva mais rica sobre representação da realidade. Como observa Auerbach, cada escritor buscará desenvolver seus próprios métodos, nem todos terão sucesso nesse empreendimento, como afirma o autor. Caberia aqui então o questionamento: quais os critérios utilizados por Auerbach para determinar o insucesso desses escritores?

Auerbach destaca que muitos metes foram arrebatados por tais correntes nos anos antes e depois da Primeira Grande Guerra, os quais procuraram chegar, cada um à sua maneira a essa interpretação mais rica e essencial da realidade exterior. Entre eles, Auerbach cita Thomas Mann, em *Zauberberg*, André Gide, nos *Faux Monnayeurs* e Knut Hamsun, no romance *Segen der Erde* (Traduzido do original *Markens Grøde* para o português como *Os frutos da terra*). Cada um com seus métodos, em comum, no entanto, estaria em jogo a representação de uma realidade a partir de uma iluminação cambiante e fragmentada. Ao falar do que se refere como “espécie do material”, a crítica de Auerbach recai em autores que, segundo ele, não conseguiram levar a cabo o contexto dos acontecimentos, numa narrativa na qual “muitas personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos” por serem articulados “por vezes frouxamente” não permitem ao leitor seguir qualquer fio condutor. (AUERBACH, 2021, p. 589). O que se segue será uma elucidação do que, segundo Auerbach, fez com que outros autores não alcançassem o *status* por ele dado como representativos de uma época, de um *Zeitgeist* modernista (AUERBACH, 2021 p. 589):

Há romances que procuram reconstruir um meio a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente mutantes, por vezes reaparecidas. Neste último caso poder-se-ia presumir que o escritor tem a intenção de aproveitar para o romance as possibilidades estruturais que oferece o cinema; estaríamos, porém, na direção errada, pois uma tal concentração de espaço e de tempo, como o cinema é capaz de atingir – por exemplo, representar a situação de um grupo de pessoas espalhadas em muitos lugares, de uma grande cidade, um exército, uma guerra, um país etc., mediante algumas imagens, no espaço de poucos segundos -. Nunca poderá ser atingida apenas pela palavra escrita ou lida.<sup>2</sup> (Grifos meus)

Auerbach, portanto, observa que alguns autores procuraram adequar seus estilos às exigências da época, tentando enriquecer suas obras através da representação de uma realidade mais genuína, porém, destaca que alguns deles se utilizaram da junção de fragmentos para criar essa noção de representação da realidade e tomaram para suas obras alguns artifícios utilizados pelo cinema, atestando, porém, que esse era um caminho errado a se seguir. Auerbach decretava que a técnica cinematográfica impunha um limite ao romance.

Quando Auerbach diz que “há romances que procuram reconstruir um meio a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente mutantes tentando reconstruir um meio a partir de simples farrapos de acontecimentos/eventos (*die eine Milieu aus lauter Ereignisfetzen mit ständig wechselnden, zuweilen wiederauftauchenden Personen zu rekonstruieren suchen*) o crítico parece entender que a utilização das possibilidades estruturais oferecidas pelo cinema dariam, no romance, um efeito de farrapos frouxamente amarrados, estabelecendo um caminho malogrado de representação da realidade. Podemos supor que Auerbach estivesse estabelecendo uma relação entre “farrapos” e “montagem”, técnica cinematográfica por excelência. Parece-nos que o que está em jogo na crítica de Auerbach é se a utilização das possibilidades estruturais que oferece o cinema seria capaz de realizar com sucesso no romance a representação da realidade. Para Auerbach o cinema expunha com nitidez os limites do romance, considerando seu próprio instrumento, ou seja, a linguagem (AUERBACH, 2021, p. 590).

Se para Auerbach a utilização das possibilidades estruturais que o cinema oferece seria um caminho equivocado e fadado ao fracasso na tentativa de representação da realidade, por outro lado, Walter Benjamin, em uma resenha publicada no n. 7 da revista *Die Gesellschaft* de

---

<sup>2</sup> No original: *Es gibt Romane, die eine Milieu aus lauter Ereignisfetzen mit ständig wechselnden, zuweilen wiederauftauchenden Personen zu rekonstruieren suchen. In diesem letzten Falle ist man geneigt, zu vermuten, daß der Schriftsteller beabsichtigt hat, die Strukturmöglichkeiten, die der Film bietet, für den Roman nutzbar zu machen; was aber wohl ein Irrweg wäre; eine solche Konzentration von Raum und Zeit, wie ihn der Film zu erzielen vermag – etwa die Lage einer über viele Orte verstreuten Menschengruppe, einer großem Stadt, einer Armee, eines Krieges, eines Landes usw. Durch einige Bilder binnen weniger Sekunden darzustellen -, kann das gesprochene oder gelesene Wort allein niemals erreichen.*

1930 intitulado ‘Krisis des Romans: Zu Döblins ‘Berlin Alexanderplatz’” (“A crise do romance: sobre Berlim Alexanderplatz, de Döblin”), de forma aguçada, irá expor um outro olhar sobre a montagem como técnica narrativa. Ao falar propriamente do romance de Döblin, *Berlin Alexanderplatz* de 1929, então nos diz o autor (BENJAMIN, 1987, p. 56):

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 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. (grifos meus)

Benjamin parece compreender perfeitamente não só a originalidade do estilo de Döblin, mas também atestar uma contraposição com o que mais tarde será criticado por Auerbach. Lembremos que *Mimesis* será publicado somente em 1946, dezesseis anos, portanto, após a supracitada resenha de Benjamin. Se pudessemos suspender o anacronismo, poderíamos inclusive afirmar aqui uma réplica de Benjamin à crítica de Auerbach sobre utilização da montagem e dos recursos cinematográficos pelo romance. Notemos que também Benjamin cita o “diálogo interior” e faz referência à Joyce, mas destaca que não há necessidade de recorrer a tais referências para constatar a tamanha originalidade do estilo döbliniano, pois “[na] realidade, trata-se de uma coisa inteiramente diferente. O princípio estilístico do livro é a montagem”. (BENJAMIN, 1987, p. 56).

Na obra de Döblin, afirmar-se-á ainda Benjamin, teoria e prática coincidem impecavelmente, de forma que “como teórico, Döblin não se resigna com a crise [do romance], mas antecipa-se a ela e a transforma em coisa sua”. (BENJAMIN, 1987, p. 55). Não há dúvidas de que Benjamin dirige-se a uma posição oposta à de Auerbach. Auerbach posiciona-se contra a utilização das possibilidades que o cinema traz para o romance. Benjamin destaca, doutra forma, que é através da montagem que Döblin “faz explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico, principalmente na forma” (BENJAMIN, 1987, p. 56). Em *Krisis des Romans*, podemos ler ainda (BENJAMIN, 1987, p. 56):

Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. Foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico. Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a montagem épica.

A técnica da montagem já se apresentava na literatura, como observara Benjamin, antes de se tornar uma essencialidade do cinema. Em Döblin, como destaca o autor, isso floresce ante uma necessidade gerada pela crise do romance, o que levará a uma radicalização da narrativa épica, conclamando o autor épico a se libertar da linguagem. Como afirma Döblin, “O livro é a morte das linguagens autênticas. O poeta épico que se limita a escrever não dispõe das forças linguísticas mais importantes e mais constitutivas” (Döblin. apud BENJAMIN, 1987, p. 55). Para Benjamin (1987, p. 55)

Quem refletir sobre essa palestra de Döblin não precisará mais ater-se aos indícios externos dessa crise, que se manifesta no fortalecimento da radicalidade épica. Não se surpreenderá mais com a avalanche de romances biográficos e históricos. Como teórico, Döblin não se resigna com essa crise, mas antecipa-se a ela e a transforma em coisa sua. Seu último livro mostra que em sua produção a teoria e a prática coincidem.

É, portanto, através da montagem que a obra épica radicaliza a linguagem e expande suas possibilidades. Se para Auerbach a técnica cinematográfica impunha um limite ao romance; para Benjamin, a montagem representaria a radicalização da linguagem como meio de ultrapassar esse limite.

Sobre utilização da técnica cinematográfica no romance tomemos as reflexões de Sergei Eisenstein sobre a montagem. Eisenstein, em seu ensaio “Do teatro ao cinema” (1934), reunido em uma coleção de ensaios escritos entre 1928 e 1945, *A forma do filme [Film Form]* (2002), reconhecia o grau elevado que, no cinema, a técnica da montagem alcançara. Ao refletir sobre o trabalho do *plano e montagem*, Eisenstein afirma (EISENSTEIN, 2002, p. 16):

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra e o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade.

Podemos fazer uma analogia entre plano, para o cinema, e linguagem, para a literatura, entendendo que, em ambos, literatura e cinema, a montagem seria a ampliação dos processos microscopicamente inerentes às artes. Nesse sentido, poderíamos então transpor o pensamento de Eisenstein quando afirma que “[o] menor fragmento ‘distorcível’ da natureza é o plano; engenhosidade em suas combinações é a montagem” (EISENSTEIN, 2002, p. 17) para o campo da linguagem e da narrativa. Essa não nos parece uma analogia infundada. Eisenstein mesmo observa que a montagem como recurso narrativo apresenta-se em *Madame Bovary*, de Flaubert, como um dos melhores exemplos de montagem cruzada. Como afirma Eisenstein (EISENSTEIN, 2002, p. 21):

Mas os alicerces se cravaram mais profundamente na tradição. É estranho, mas foi Flaubert quem nos deu um dos melhores exemplos de montagem-cruzada de diálogos, usada com a mesma intenção de dar ênfase expressiva à ideia. É o caso da cena, em *Madame Bovary*, em que Ema e Rodolfo se tornam mais íntimos. Duas linhas da fala são interligadas: a fala do orador na praça embaixo, e a conversa dos futuros amantes.

Seguir-se-á assim a citação a qual Eisenstein se refere aos diálogos que se cruzam entre as personagens, como “‘fragmentos’ desenvolvendo crescente tensão” e continua o cineasta (EISENSTEIN, 2011, p. 22):

Como podemos ver, este é um entrelaçamento de duas linhas tematicamente idênticas, igualmente triviais. O assunto é sublimado por uma trivialidade monumental, cujo clímax é atingido através de uma continuação desta interseção e do jogo de palavras, com o significado sempre dependendo da justaposição das duas linhas.

Ao destacar que “o assunto é sublinhado por uma trivialidade monumental, cujo clímax é atingido através de uma continuação desta interseção e do jogo de palavras, com significado sempre dependente da justaposição das duas linhas”, Eisenstein sinaliza a forma com que se realiza o efeito gerado pela analogia construída pelo processo de montagem, processo que intercala duas cenas diferentes. Observemos aqui que Eisenstein parece expor de forma simplificada as diferenças técnicas entre montagem cinematográfica e a forma que essa se dá na literatura. No entanto, importante é perceber a formidável contribuição desse mecanismo para o cinema, numa forma de reconhecimento do “valor dos laços profundos com as tradições e metodologias da literatura” (EISENSTEIN, 2011, p. 25).

O que Eisenstein parece perceber é que a montagem não é uma invenção do cinema<sup>3</sup> e que suas possibilidades já eram utilizadas como recursos metodológicos pela literatura. Assim, através da sobreposição de planos diferentes, fragmentos de cenas, acontece, por um processo de analogia, a produção de significado. Aqui surgem alguns elementos interessantes para nosso trabalho. O primeiro deles é o processo de analogia, que exige do espectador, no caso do cinema, ou do leitor, no caso da narrativa literária, uma resposta como receptor,

---

<sup>3</sup> Eisenstein estabelecerá também uma importante relação encontrada por Griffith em Dickens para pensar a montagem cinematográfica: “Disto, de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Wark Griffith”. (EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós, p. 176. In: **A forma do filme**. Tradução: OTTONI, Teresa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002, p. 176-224.)

retomando, dessa forma, a importância de uma representação que se dá no tempo, tendo o receptor por participante último da produção literária, seja ele um leitor treinado ou não.

A segunda questão que se nos apresenta é a da representação [*Darstellung*], que aqui parece ser mais entendida como apresentação [*Vorstellung*] capaz de produzir um efeito no leitor. Para pensarmos melhor a primeira questão, recorreremos à Carone Netto que, em *Metáfora e Montagem em Georg Trakl* (1972) o autor destaca que a característica estrutural das peças de Trakl “é a justaposição de elementos descontínuos, através da qual são produzidos significados de alta imprevisibilidade” (CARONE NETTO, 1972, p. II). Para Carone Netto (Idem):

É nessa medida que os planos da metáfora e da montagem aqui se cruzam como formas econômicas (e modernas) de expressão – caracterizadas, ambas, por um desvio sistemático em relação às modalidades “lógicas” do discurso ordinário e literário convencional.

Trakl, como aponta o autor, parece pôr de lado a “realidade empírica” o que em outros termos significaria que “a ordem ou a relação em que as coisas estão dispostas no mundo empírico passa a ser ‘desrespeitada’ no corpo do poema”, o que corresponderia a uma “deformação” do mundo (CARONE NETTO, 1972, p. 4). Carone Netto percebe, na escrita do poeta austríaco, a configuração de uma deformação do mundo que se dá por meio da linguagem, já que, para o autor, “qualquer desfiguramento do ‘real’ só pode ser entendida em função de uma deformação da linguagem, visto que é por meio desta que o mundo de alguma forma ‘se ordena’ ao nível da consciência” (Idem). Dessa forma, tal violação da realidade, que pode aparentar uma desordem, resulta em uma realidade transformada, um mundo que parece “recriado” através da escrita de Trakl. Como afirma Netto (1972, p. 5):

E é através dessa violação de padrões consagrados, que a "realidade" em Trakl surge "transformada", isto é, reunida numa nova ordem, que muitas vezes pode ser confundida com "desordem". Isso quer dizer, em outras palavras, que o "real", em Trakl, aparece deformado, ou, se se quiser, "recriado". Nesse sentido, é admissível supor que o poema trakliano não esteja prioritariamente empenhado em reproduzir o ser segundo categorias já existentes, mas em instaurá-lo através da instrumentalidade de uma linguagem metafórica.

Em Trakl, o que muitas vezes é visto como uma utilização obscura e hermética da linguagem, revela, como veremos mais adiante, um projeto que não ambiciona reproduzir, porém, propor, através da metáfora, uma leitura e compreensão do mundo que de outra forma não seria exprimível. Trakl parece ir ao extremo em suas obras, descomprometendo-se com a representação da realidade, de forma que a montagem é utilizada como ferramenta para negar

a realidade. O que estava em jogo para o poeta moderno era uma existência marcada por fragmentos, um ser irregular e caótico. A metáfora trakliana comporá um processo de montagem de fragmentos de poema. “O resultado dessa tática seria o efeito de estranhamento capaz de despertar o leitor, através de uma nova sintaxe, para uma realidade semântica nova” (CARONE NETTO, 1972, p. 59). Para explicar melhor a relação entre *metáfora* e *montagem*, Carone Netto irá recorrer à ideia desenvolvida por Eisenstein para a noção de “terceiro termo”. O autor explora o fato de que o cineasta russo parte da ideia de “montagem de atração” em que mistura o *industrial* com o *music hall* para então finalmente desenvolver uma noção de *montagem* “como uma atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados - (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar - diferente da forma lógica comum”. Tomando, portanto, a ideia de montagem como colisão de “tomadas independentes” e aplicando-a a outras modalidades de arte, qual seja poesia, romance, pintura ou teatro (CARONE NETTO, 1972, p. 65):

Nela podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da estética moderna: o fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção de significados, chamados por Eisenstein de "terceiro termo", circunstância que aproxima o processo da montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção "alógica" de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente.

Entendendo montagem como um processo que busca um resultado a partir da justaposição de dois objetos, o autor parece extrair de Eisenstein que a técnica da montagem é um fenômeno presente em diferentes formas de arte, não sendo, assim, exclusivamente do cinema. Por outro lado, entende também que a montagem é um recurso que “exige a intervenção de uma consciência que interprete os signos justapostos: só assim o significante (representação) assume o valor de significado (imagem) (CARONE NETTO, 1972, p. 66). Aqui, importante salientar, Carone Netto parece forçar, de certa forma, uma interpretação de maneira a adequar o que é proposto por Eisenstein ao seu estudo, parecendo radicalizar o que foi dito pelo cineasta russo. De toda forma, a montagem pode ser tomada como um princípio anterior ao cinema, sendo, portanto, um processo válido de maneira universal, independente do domínio estético considerado. Sobre isso, conclui (CARONE NETTO, 1972, p. 68):

A inferência que se pode tirar dessas afirmações é que Eisenstein teria percebido, pelo ângulo específico do cinema, um aspecto essencial da arte (pelo menos da arte

moderna, na medida em que não cessa de enfatizar o papel desempenhado pelo fragmento nas formas de sua constituição. Através do apelo ao fragmento e de sua atualização estética - a montagem - é que nasce o produto artístico contemporâneo. Essa colocação do problema situa Eisenstein entre os teóricos da vanguarda, inclusive dos que veem, na “abertura” da obra, uma característica fundamental, que exige a participação ativa do “consumidor” para a consecução dos resultados estéticos propostos.

Seja então como “espectador”, seja como leitor de poema, romance etc, o princípio da montagem, aplicado de maneira análoga nos diferentes domínios estéticos e considerando as peculiaridades óbvias de cada forma artística, possibilita a interferência do receptor no processo de criação da obra de arte. Tomando o argumento teórico que Carone Netto desenvolve para as obras de Trakl, relacionando a metáfora presente nas obras maduras do lírico austríaco com o princípio da montagem, como um processo anterior ao cinema, aplicável, dessa forma, aos diferentes domínios estéticos, podemos retomar a ideia de uma mimesis não somente como *imitatio*, representação de uma realidade, mas como apresentação mimética capaz de produzir um efeito, possibilitando ao leitor, no caso da literatura, participação na construção da obra.

Uma questão, porém, que deve ser observada é que, nosso intuito é tomar a experimentação de Trakl, teorizada por Carone Netto, como exemplar na utilização da montagem com o objetivo de gerar um terceiro elemento, um efeito que, de outra forma, não seria possível. Essa observação se mostra necessária, visto que o autor austríaco não tinha como objetivo a representação da realidade, mas a reconfiguração da mesma e até a negação desta. O que aqui buscamos, porém, é pensar como a montagem, como técnica, é utilizada como processo mimético, e refletir sobre a realidade que se busca representar. Para nos ajudar, por um lado, a desenvolver melhor essa ideia de mimesis, considerando o leitor como potencial participante do processo de criação da obra de arte; e, por outro lado, revisar a noção de mimesis como representação, tal como entendida na obra de Auerbach, tomaremos no próximo capítulo os estudos de Luiz Costa Lima sobre *mimesis de produção e mimesis de apresentação*. Assim, nos dedicaremos a pensar a ideia de representação e apresentação.

## 2 UMA REFLEXÃO SOBRE MÍMESIS COMO REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Em um de seus trabalhos em que trata do tema mimesis, *Mimesis e Modernidade* (2003), Luiz Costa Lima irá revisitar e revisar a noção de mimesis. Comparando as noções que Górgias, Platão e Aristóteles tinham sobre a ideia de representação, o autor mostrará o que esses diferentes momentos terão em comum. Resumindo, temos: 1. “Na arte, a *mimesis* apresenta apenas sua mais clara concretização, define apenas seu impulso básico: experimentar-se como um outro para saber-se, nessa alteridade, a si mesmo” (LIMA, 2003, p. 79). Lima sinaliza que a mimesis, no pensamento grego, nunca fora exclusividade da arte; 2. A experiência estética não é “livre e espontânea”, já que condicionada pelas pré-noções do receptor. Lima supõe que se criem *obstáculos*, que, se não irão eliminar a totalidade das pré-noções, “impedirão a pura racionalização do gosto privado”, permitindo “ao analista tomar consciência de uma parte ao menos de suas pré-noções orientadoras, assim como ao leitor compreender o ponto de vista de que parte o juízo que acompanha” (Idem, p. 80); e, 3. Lima afirmará “que toda concepção de *mimesis* se liga a uma concepção do conhecimento do mundo”, o que, no caso dos gregos, pressupunha uma “*physis* pré-dada” e “bem feita”. Esse é um fato que deve ser considerado ao repensar a mimesis, conforme concebida pelos gregos. Assim, devemos entender a noção de mimesis atrelada a seu contexto histórico específico, onde “a situação histórica funciona, portanto, como possibilitador do significado que será alocado no texto”. Lima vai adiante e completa que a obra “permanece tomada como artística enquanto a situação histórica permitir alocação de um significado ficcional, sendo próprio do ficcional permitir a descoberta, na alteridade da cena do texto, de uma semelhança com a cena dos valores de que recebe” (Idem, p. 81). Se pudermos resumir ainda mais, Lima chamará atenção para o fato de que a noção de mimesis deve ser entendida no próprio contexto do pensamento grego antigo e que à obra mimética será atribuído um significado possibilitado por uma situação histórica, cabendo ao leitor, no caso da obra literária, essa atribuição. Essas questões, aparentemente triviais, servirão, no entanto, para uma progressiva revisão da noção de mimesis na modernidade.

Como nos faz inferir Lima, se classicamente a noção de mimesis está relacionada a “imitação” como representação social, de forma que essa mostre ao indivíduo o “meio a que está ligado”, “então a *mimesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo,

algo que não é a realidade, mas uma concepção da realidade” (Idem, p. 180). Dessa forma, mesmo que o produto mimético valorize o oposto daquilo que é destacado como valores dominantes, o caso de Nerval ou Baudelaire, suporia uma “problematização da *mimesis*, ou, mais propriamente, um questionamento da *mimesis* da representação” (Idem). Pensando na radicalização alcançada por Mallarmé em seus trabalhos, já não será mais possível falar de uma *mimesis* da representação da forma que esta classicamente era concebida. Pois fica evidente um despojamento dos “valores sociais e da maneira como enfocam a realidade e, por fim, desta própria realidade” (Idem). Assim, “o ato mimético já não pode ser interpretado como o correlato a uma visão anteriormente estabelecida da realidade” (Idem, p. 180-181). Não se conformando a *mimesis* com o Ser, ou seja, não seguindo mais a ideia de *mimesis* como representação, seria exigido do receptor uma análise do produto através da análise de sua produção para que algum significado fosse apreendido. Lima então entenderá que, nesse caso, “o Ser já não é o seu lastro prévio, mas o que advém, o seu ponto de chegada”. Por outro lado, “se identificamos o Ser com o real, diremos que o próprio da *mimesis* da produção é provocar o alargamento do real, a partir mesmo do seu *déficit* anterior” (Idem, p. 181).

Se, por um lado, segundo Lima, devemos reconhecer em Mallarmé de forma pioneira o que o autor denomina de *mimesis* da produção, por outro, devemos afastá-la dos traços a que o conceito ocasionalmente tenha estado ligado. Diferenciando, assim, *mimesis da representação da mimesis da reprodução*, Lima dirá (Idem, p. 182):

Em suma, toda obra que não tem nem uma relação direta, nem a possibilidade de um efeito direto sobre o real, só poderá ser recebida como de ordem mimética, seja por representar um Ser previamente configurado – *mimesis* da representação – seja por produzir uma dimensão do Ser – *mimesis* da produção. Convém ainda esclarecer: para que uma obra da segunda espécie possa ser acolhida pelo leitor é preciso que contenha indicadores do referente que desfaz. A categoria da negação é assim necessariamente ressaltada, muito embora o trabalho da produção vá além do negado. A negação importa como lastro orientador da recepção, a qual, se pretende conhecer o objeto, e não só entender seu comportamento, precisa ver o que se faz com o que se negou.

Luiz Costa Lima parece desenvolver, dessa forma, uma noção de *mimesis* a partir da estética da recepção presente nas obras de Wolfgang Iser. Não nos alongaremos na questão da estética da recepção, mas ela será útil para entendermos a proposta de revisão de *mimesis* desenvolvida por Lima. Tal proposta está ancorada num revisionismo da crítica e da estética que chamará a atenção para o movimento da recepção da obra de arte e seu efeito no receptor. Citemos ainda o que Hans R. Jauss expõe sobre a experiência estética no ensaio “A estética da recepção: colocações gerais” (In LIMA, 1979, p. 46):

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra; menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com (*Einstellung auf*) seu efeito estético, i.e., na compreensão fruidora e na fruição compreensiva. Uma interpretação que ignorasse esta experiência estética primeira seria própria da presunção do filólogo que cultivasse o engano de supor que o texto fora feito, não para o leitor, mas sim, especialmente, para ser interpretado. Disso resulta a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção

Assim, Jauss salientará a importância de se trazer clareza para o processo que tanto concretiza o “efeito e significado do texto para o leitor contemporâneo”, quanto refaz um outro processo de tipo histórico de recepção e interpretação por leitores de diferentes tempos. Por mais que não nos aprofundemos em todas as questões levantadas por Jauss, destaquemos que a experiência estética não só supõe um receptor, mas igualmente esse receptor – e aqui não nos referimos a um “receptor ideal” – realiza indissociavelmente, ante o efeito provocado pela experiência estética, a completude da obra, num processo que Jauss desenvolverá através dos conceitos de *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*. Mas é com Wolfgang Iser que nos será apresentada a ideia de *Leerstellen* (“lugares dados pelos vazios”). Para chegar a esse ponto, Iser retoma a análise feita por Virgínia Woolf sobre a interação entre texto e leitor no processo de comunicação, tomando, para isso, os romances de Jane Austin. Iser, analisando a colocação de Woolf, afirma então (JAUSS et al., 1979, p. 90):

O que falta nas cenas aparentemente triviais e os vazios nas articulações do diálogo estimulam o leitor a preenche-los projetivamente. Jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito. Daí decorre um processo dinâmico, pois o que foi dito só parece realmente falar quando cala sobre o que censura. Como, no entanto, o calado é a implicação do dito, é por ele que o dito ganha seu contorno. Como o calado adquire vida pela representação do leitor, o dito passa a apresentar um fundo, que agora, como pensa Virgínia Woolf, é muito mais significativo do que permitia supor a descrição do dito.

Dessa forma, como observa Iser, a comunicação não daria somente com o que é dito, mas também com aquilo sobre o que se cala. Sendo o texto um sistema formado por tais combinações, de maneira que, se assim é, “deve haver também um lugar no sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios [*Leerstellen*] no texto, que assim se oferecem para a ocupação do leitor”. (JAUSS et al., 1979, p. 91). Iser então concluirá que, dessa forma, inicia-se uma atividade de representação [*Vorstellungstätigkeit*] quase que imposta ao leitor pelas condições dadas no texto. Os autores citados irão contribuir para o entendimento de que o leitor tem uma participação na construção da obra, já que, ao final desse processo, surgirá um sentido constituído pelo leitor,

capaz de contestar os referenciais de significado anteriores. Aqui podemos perceber, admitindo-se as particularidades de uma e de outra, a existência de uma aproximação teórica entre a teoria eisensteiniana do “terceiro elemento”, já exposta, com o que Iser denomina de *Leerstellen*. O leitor será impelido a preencher os espaços vazios e criar significados em uma atividade de representação.

Costa Lima parece desenvolver sua ideia de *mímesis da reprodução e mímesis da produção* ancorada em uma base teórica que ganhou destaque nos estudos literários nas últimas décadas do século XX e é a partir dessa perspectiva que ele, posteriormente, fará um estudo sobre o conceito de representação [*Darstellung*]. A partir de tais reflexões, Costa Lima, em *Mímesis: Desafio ao Pensamento* [2014], irá se debruçar sobre a questão da experiência estética. Após uma análise das três críticas de Kant, comparando a noção de representação presente na *Poética* de Aristóteles, Lima, destacará que a *mímesis*, do ponto de vista de seu efeito, pode ser entendida como *apresentação e representação*. No entender de Lima (2014, p. 111):

Dada a importância que representação e apresentação desempenharão em nosso argumento, devemos aproveitar as últimas passagens para um comentário paralelo. A representação está sempre ligada a um objeto dado, operando uma primeira síntese que, no âmbito da Primeira Crítica, aciona a imaginação reprodutiva. Esta primeira atividade ainda não basta para que o conceito se constitua. Será ainda preciso que funcione como base para a ativação da intuição por meio da *Darstellung*. (A desnecessidade da representação na construção do conceito matemático confirma essa articulação: sua peculiaridade está em que prescinde da intuição empírica, i.e., é capaz de dizer de objetos, sem que eles se deem ao sentido.) A apresentação (*Darstellung*), portanto, tem um forte caráter de produção, apoiada por certo na empiricidade, de cujo horizonte a representação (*Vorstellung*) é dependente.

Como conclusão sobre as questões até aqui levantadas, podemos destacar que: 1. A noção clássica de *mímesis* fora desenvolvida em uma situação histórica específica. Ao considerar a *mímesis* como cópia, Platão tinha como preocupação a instituição de uma república livre dos vícios de sua contemporaneidade. Aristóteles, por outro lado, desenvolve sua noção de *mímesis* tendo como base a tragédia, e, mesmo sugerindo pela ideia do persuasivo que a obra trágica gera um efeito catártico no espectador, salientava o caráter pedagógico da representação. Importante destacar que Aristóteles supera a ideia platônica negativa sobre a *mímesis* e deixa, de forma embrionária, uma brecha para que a noção de *mímesis* seja atualizada; 2. Com a modernidade, a noção ainda clássica de *mímesis* que Auerbach traz em sua obra parece não mais dar conta às demandas de uma teoria literária que salienta a importância do potencial efeito causado no receptor. A partir do trabalho de Mallarmé, Lima destaca que a *mímesis* como representação já não se adequava ao Ser, ou

seja, não só representava somente a realidade, mas produzia algo capaz de alterar a própria realidade; 3. Debruçando-se sobre o caráter reprodutor da experiência estética, Lima irá propor um alargamento para a noção de mimesis, que denominará de *mimesis da produção*. Assim, considerando tal noção de mimesis, a experiência estética provocaria um efeito (*Wirkung*) no receptor e, num movimento contínuo que não se limitaria na produção, a mimesis possibilitaria ao leitor, dessa forma, a atribuição de significado.

Pelo exposto aqui, lentamente podemos perceber um Auerbach mais conservador em seu entendimento de mimesis. Em *Demônio da Teoria: Literatura e senso comum* [2010], Antoine de Compagnon faz uma afirmação interessante sobre o conceito de mimesis. Segundo o autor, “Para que ela [a mimesis] possa receber qualitativos tão distanciados, não se trata, sem dúvida alguma, da mesma noção: de Platão a Barthes, ela foi completamente invertida, mas entre os dois, de Aristóteles a Auerbach, não se viu alteração alguma. (COMPAGNON, 2010. p. 97). Claro que há uma provocação de Compagnon quando afirma que não houve nenhuma alteração sobre a noção de mimesis de Aristóteles a Auerbach. Se, para Compagnon, a noção de mimesis tinha sido deixada intacta por Auerbach, o termo não resistiria aos inúmeros questionamentos feitos pela teoria literária, que (Idem. p. 95):

[...] insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sémiosis* sobre a *mimesis*.

Compagnon, percebe a extensão das dificuldades que a relação entre texto e realidade traz à crítica e teoria literárias, afirma (Idem. p. 96):

[...] mimesis, evidentemente, termo aristotélico traduzido como “imitação” ou “representação” (a escolha de um ou outro é em si uma opção teórica), “verossimilhança”, “ficção”, “Ilusão”, ou mesmo “mentira”, e, é claro, “realismo”, “referente” ou “referência”, “descrição”.

Compagnon seguirá mostrando as contribuições que a teoria trouxe para a noção de mimesis. Por mais que seja um caminho interessante, não iremos retomar aqui o percurso de Compagnon por não ser o objetivo deste trabalho. Porém, em certo momento de seu trajeto, o autor nos traz a contribuição de Paul Ricoeur para uma revisão de mimesis. Ricoeur, no Tomo I da trilogia *Tempo e Narrativa* (1994), irá retomar da *Poética* de Aristóteles a ideia de mimesis, entendendo-a como “atividade mimética” (RICOEUR, 1994, p. 60) inseparável de uma experiência temporal. Segundo Ricoeur (1994, p. 58):

É bem por isso que, desde as primeiras linhas, o *muthos* é colocado como complemento de um verbo que quer dizer compor. A poética é, assim, identificada,

sem outra forma de processo, à arte de “compor as intrigas” (1 447 a 2). A mesma marca deve ser conservada na tradução de *mimese*: quer se diga imitação, quer representação (com os últimos tradutores franceses), o que é preciso entender é a atividade mimética, o processo ativo de imitar ou representar.

Ao combinar a noção de mimesis, presente na *Poética* de Aristóteles com o estudo de Santos Agostinho sobre o tempo, em especial a *ideia tríplice de um presente* (RICOEUR, 1994, p. 24) o autor salienta que esse entendimento já aparecia de certa forma embrionário na *Poética*, mesmo que não tivesse sido desdobrada por Aristóteles, “como quando Aristóteles identifica aproximadamente o verossímil e o persuasivo, isto é, considera o verossímil do ponto de vista do seu efeito” (COMPAGNON, 2010, p. 127). Compagnon resume a conclusão a que nos leva Ricoeur em seu estudo (Idem. p. 127-128):

É por isso que, segundo Ricoeur, “a poética moderna reduz depressa demais [a *mimesis*] a uma simples disjunção, em nome de uma pretensa interdição lançada pela semiótica sobre tudo o que é considerado extralinguístico”. A *mimesis* como atividade criadora, se insere entre a pré-compreensão da *mimesis* e a recepção da obra da *mimesis* II: “A configuração textual opera uma mediação entre a prefiguração do campo prático e sua refiguração pela percepção da obra”.

Ricoeur pensa a mimesis, portanto, como uma *atividade mimética* que se realiza no tempo, mostrando que a narração não se encerra nem na produção nem na representação, mas realiza um efeito no leitor, chamando assim atenção para a recepção, algo que já estava presente na *Poética* quando Aristóteles, ao tratar da Tragédia, fala de persuasão e catarse. As reflexões de Ricoeur sobre tempo e narrativa nos fazem deslumbrar algumas das questões que estamos levantando neste trabalho. Podemos nos perguntar, inclusive, se a provocação de Compagnon sobre a noção de mimesis na obra de Auerbach teria, de fato, fundamento. Indo além, podemos nos questionar o que teria ficado de fora da *Mimesis* ou quais seriam as implicações à obra e ao pensamento de Auerbach, pensando na provocação de Compagnon, ao trazermos questões que parecem ter sido deliberadamente excluídas de sua obra.

A montagem, como vimos, ao trabalhar com a produção de um terceiro elemento a partir de dois objetos em movimentos justapostos e descontínuos, supõe uma *mimesis da produção*, capaz de gerar um efeito através da apresentação [*Darstellung*]. O que parece estar em jogo, portanto, na crítica de Auerbach, seria uma questão teórica, por se prender a uma noção clássica de *mimesis* como representação da realidade. Seria inclusive uma revisão do que Auerbach compreendia por *Darstellung*, que estaria mais para apresentação [*Vorstellung*]

<sup>4</sup> que para reprodução. Essa questão de fundo teórico, no entanto, trazia implicitamente uma outra questão, qual seria o que Döblin entenderia por “crise do romance”, também salientada por Walter Benjamin.

## 2.1 Representação da realidade e crise do romance

Sobre o futuro da obra épica diante, então, da crise que se apresentava, Alfred Döblin viria a escrever em 1930 um ensaio provocante intitulado *Krise des Roman?!*, ou seja, “Crise do Romance?!”. Tanto Döblin quanto Benjamin, a partir do que este delineia em sua resenha “A crise do romance: sobre Alexanderplatz, de Döblin”, parecem se preocupar com a questão do romance no início do século XX, sugerindo uma crise. Vejamos agora como Döblin dá forma à sua teoria na construção da obra épica.

Em seu ensaio “A construção da obra épica” [*Der Bau des epischen Werks*] de 1929, Döblin deixará subentendida, de certa forma, que tem uma percepção de mimesis que já não corresponde ao conceito clássico a ela atribuída: “O homem não engana ninguém com o seu relato, também não quer enganar; entretanto, imita um relato verdadeiro. Por si só já sou contra imitações; gostaria, no entanto, de atinar com o sentido de tal imitação” (DÖBLIN, 2017, p. 125). Mais adiante, retoma um relato como exemplo e destaca que o tempo imperfeito denuncia, de certa forma, que há uma convenção tácita entre aquele que produz e aquele que recebe o relato, que não necessita, nem é esperado que o fato corresponda à realidade, pois essa não é sua função (Idem):

O que dizer agora de um relato de romance, em que nem aquele que relata nem aquele que ouve o relato acreditam nele? É uma mentira com papéis divididos. Chamam-me a atenção, dizendo-me que é “arte” e eu já lamento ter que dizer que, para mim, antes de mais nada, isso tem as características de uma mentira boba. Sopram-me energicamente ao ouvido: você que é bobo; no romance apenas se “faz de conta” que se relata, estamos com o velho Vaihinger, estamos na esfera do “como se” [*als ob*], em que não há necessidade de acreditar, o espectador no teatro não acredita; eventualmente, só as crianças e os camponeses caem nessa; tudo é só aparência, ilusão.

E continua o autor (Idem, p. 126):

---

<sup>4</sup> Os termos *Darstellung* e *Vorstellung* recebem, muitas vezes, traduções muito semelhantes. No entanto, entendemos que o verbo *darstellen* está muito mais ligado à ideia de “representar”, enquanto *vorstellen* compreenderia uma noção mais próxima de “apresentar”. Iremos, assim, utilizar os substantivos *Darstellen* e *Vorstellen*, derivados dos referidos verbos, tomando-os, respectivamente, como representação e apresentação.

Essa explicação através da aparência, da ilusão, do “faz de conta”, isso torna a literatura fria. Se deve ser considerado arte e forma básica do épico o fato de ambos, autor e leitor, fazerem de conta, e nós, desde o primeiro momento, sabemos disso, então não vale a pena escrever uma sílaba sequer.

Döblin questiona, portanto, se esse contrato tácito entre autor e leitor sobre um “faz de contas” seria suficiente para se fazer literatura. Parece-nos aqui que o autor põe em xeque a ideia de verossimilhança capaz de fazer o leitor acreditar no que está sendo relatado. Sobre isso, Döblin diz chegar a “um ponto bem fulcral” de sua teoria, evidenciando que existe “além da esfera dos fatos históricos documentados, uma outra existência ou esfera de existência, passível de ser relatada formalmente e no imperfeito” e que “tal relato exigiria tanto do autor quanto do leitor uma “disposição de acreditar” (Idem, p. 126), gerando novamente as circunstâncias suficientes que permitam fazer da escrita uma atividade que valha a pena. O autor fala, assim, de uma confiança novamente justificada e estabelecida entre autor e leitor. Essa reflexão do autor, aparentemente “trivial” - podemos dizer - expõe algumas questões importantes na teoria döbliniana. A primeira delas seria a forma do romance épico: sua forma narrativa seria o relato, marcado pelo imperfeito. A segunda questão, seria que o autor atribui ao leitor um papel não só relevante como essencial ao processo de escrita. Isso nos faz voltar à questão da *mimesis da produção* desenvolvida por Costa Lima, particularmente no que tange à recepção. Döblin tem uma visão muito clara e que condiz com seu projeto sobre representação da realidade como produção artística (Idem, p. 127):

Não preciso dizer ainda. De modo particular, que atingir essa esfera exemplar e simples é o que separa o artista épico do escritor romântico, cujo trabalho com o romance é uma ocupação honestamente burguesa, utilitária, industrial. Um trabalho que imita a realidade sem penetrá-la, ou mesmo sem transpor algumas superfícies dessa realidade. 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 seu trabalho específico.

Há de se destacar a distinção que Döblin faz entre o romancista e o autor épico. O romance estaria, tanto em seu entendimento, mas também no âmbito da discussão da crítica literária, como uma atividade burguesa e o autor buscará em sua obra fixar essa ruptura. Outra questão que podemos salientar é o fato de que, quando falamos de uma *mimesis da produção*, não excluimos a realidade como fonte primária para a produção literária e Döblin também buscará essa aproximação com a realidade. O diferencial, ao que nos parece, está no fato de que essa realidade deve ser transposta, ou seja, parece haver uma intenção de mais do que

realizar uma representação da realidade, um ímpeto em produzir através do relato épico um efeito no receptor.

Döblin, no entanto, no que parece uma contradição, dirá que “o autor escolhe a forma do relato, só permitida no âmbito dos assim denominados fatos, usa-a para os seus notórios não fatos, pois isso é agora algo altamente excitante e divertido, uma enorme dose de diversão” (Idem, p. 129-130). Döblin dirá que há aí uma inversão que seria característica da arte ante o materialismo científico que marcava sua época, na qual o relatar seria “o jogo com a realidade, nas palavras de Nietzsche, uma gargalhada de superioridade em relação aos fatos, em relação à realidade como tal. Por isso, o conhecimento de que não é verdade e de que, apesar disso, o uso do relato é necessário” (Idem, p. 130). Dessa forma (Idem):

Então, tudo o que se pode imaginar, torna-se possível, a força da gravidade é eliminada, todas as leis físicas são abolidas – mas, no mesmo momento, sabe-se que existe a força da gravidade assim como todas as leis; porém, nós, nós podemos tudo, nós falamos na força do relato de um mundo bem outro. A literatura é mais do que um sonho. O sonho também brinca com a realidade, mas, para a nossa sensibilidade, ainda está ligado fatal e incomodamente à realidade. Na literatura, a sutileza e o desdém em relação à realidade são completos. Este é o enorme ganho em prazer que a forma do relato proporciona à fabulação, tanto para o autor quanto para o leitor.

Essa progressão do pensamento de Döblin nos parece muito importante para sua teoria. É aqui que o autor irá discutir sobre a relação entre realidade e representação e onde acreditamos que irá definitivamente contrapor-se à noção clássica de mimesis. “Os autores acreditam que precisam meter o nariz na realidade, ao invés de brincar com ela ou de tirá-la de si próprios”, continua Döblin (2017, p. 130). Sua crítica cairá sobre autores que se gabam ao produzirem uma obra presunçosamente autêntica, acreditando estarem perto da natureza (*Physis*). Döblin irá questionar tal possibilidade e dirá que esse impulso dos naturalistas seria uma forma errônea de utilizar-se do relato, que, para o autor, terá como apoio duas colunas: 1. *A esfera do fantástico* que seria a negação da esfera do real, garantindo o jogo com a realidade; 2. *A esfera do suprarreal*, que constituiria uma nova verdade, uma realidade totalmente peculiar. (Idem, p. 1313). As duas esferas, no épico, estariam entrelaçadas com a forma do relato.

Döblin parece, enfim, ter como preocupação a defesa do relato como característica do épico, sem, no entanto, atrelar o relato a uma conformação com a natureza. Dessa forma, a representação com a realidade não seria descomprometida e seria reestabelecida ao épico a confiança na verdade do que é relatado. Ao considerar, primeiro, as esferas da fabulação e do suprarreal um movimento primeiro de negação da esfera do real, estaria garantido um jogo

com a realidade, e, segundo, seria possível constituir uma realidade peculiar à obra de arte épica. Aqui poderíamos nos aproximar ainda mais à uma compatibilidade entre a teoria döbliniana e a noção de *mimesis da produção*, trazida por Costa Lima.

Sendo a confiança na forma do relato reposta, Döblin irá fazer algumas considerações sobre o imperfeito como forma pela qual o autor épico deverá construir a obra de arte. Para tanto, observa que é indiferente se o autor épico escrever no perfeito ou no imperfeito, pois cabe ao autor decidir que forma do passado será usada, sendo essa uma mera questão técnica. O que o autor destaca é que, independentemente de qual forma use, ele escreve no presente uma ação que se desenrola no passado, já ocorrida (Idem, p. 132):

Para aquele que lê uma obra épica, os acontecimentos relatados começam a desenrolar-se no momento do agora, são vivenciados, tanto faz que estejam no presente, no imperfeito ou no perfeito; no épico, representamos as coisas tão no presente como o dramaturgo e é assim que também as aceitamos. Representamos ambos. Toda representação ocorre no presente, qualquer que seja a forma que assuma.

Não nos parece aqui descabido entender que o autor, ao comparar o épico com o dramaturgício, não só estabelece o campo distinto em que as ações de um e de outro se desenrolam, este diante dos sentidos da visão e da audição e, aquele, no campo da fabulação; mas também entender que em ambos há a realização de um efeito, seja sobre a plateia que vê a ação desenrolar-se no palco, seja no leitor, no qual a representação se dá através da fantasia. Implicitamente, parece haver aqui um efeito persuasivo proporcionado pela experiência estética.

Döblin, que parece levar o leitor de forma pedagógica ao entendimento de seu projeto, avança para o caminho que a épica deve tomar. Mais uma vez parecendo contradizer-se, Döblin reafirmará que o relato é definitivamente a forma básica do épico, porém, não recomendará que o relato seja usado como forma única e exclusiva da épica (Idem, p. 132-133):

Sabe-se que Homero, Dante e Cervantes, os três maiores nomes épicos, somente usaram a forma do relato e todos os romances modernos na Alemanha, tanto quanto sei, só se articulam nesta forma. Eles representam relatando, contando. Não sou a favor disso. Devem-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 está escrito em lugar algum que o épico tem que relatar.

O que parece contraditório, no entanto, na teoria döbliniana, verifica-se a originalidade do autor. Döblin faz uma distinção entre representar por meio do relato e a utilização da forma

do relato para representar. Nesse sentido, o autor épico deve utilizar-se de todos os recursos necessários em seu relato, seja a lírica ou o drama ou qual recurso o autor julgar necessário. Se Döblin determina o fim do dogma de que “o teatro só se realiza no decorrer do diálogo” (DÖBLIN, 2017, p. 133), constatando “com satisfação que o filme, a narrativa fotográfica,” já encontrava penetrado no teatro, de forma que o teatro dialogado já se mostrava totalmente desgastado. O autor também irá pleitear para a obra épica tal liberdade (Idem, p. 133):

Não temos de comprometer a nossa liberdade no épico por causa de uma certa herança, cuja tradição se apresenta como um dogma, e devemos fazer do romance o que nos parecer correto. A Alemanha é o país de um realismo épico pedante e, aqui, uso realismo no seguinte sentido: você tem que relatar realidades ou pseudorealidades. A França faz poesia com mais facilidade; há muito que é flexível. Poucas regras artísticas estáveis pesam sobre o artista. O próprio artista elabora a maioria das regras artísticas. A obra de arte épica não é uma forma fixa; como o teatro, está em constante evolução e, para ser preciso, geralmente em oposição à tradição e aos seus representantes.

Döblin parece ter bem claro em seu projeto que o romance épico deve ter total liberdade de construção se se quiser alcançar êxito ao utilizar a forma do relato. Se por um lado, o autor valoriza as obras épicas clássicas e os representantes delas, não se exime de romper com pressupostos e dogmas do épico, que já não parecem condizer com a evolução do gênero, advogando que o épico não é uma forma fixa e, dessa maneira, prender-se a regras estáticas não seria profícuo para o futuro do gênero épico. Quando o autor fala do “realismo épico” alemão, deixa também evidente que não se refere ao “relatar realidades” ou “pseudorealidades”, mas, como já expusera, uma realidade que está na *esfera do fantástico* e outra, na *esfera do suprarreal*, que terá como objetivo transpor a realidade. Ao que nos parece, Döblin não só não se contradiz em sua teoria do épico, como também se torna cada vez mais coerente em sua teorização.

## 2.2 O relato e o leitor na obra épica

Para Döblin, manter as formas fixas do épico também seria impedir o leitor de participar da obra e, nesse sentido, a forma do relato se apresentaria “como uma cortina de ferro a separar leitor e autor” (2017, p. 134). Döblin recomenda que essa cortina seja levantada. Para nós, fica cada vez mais claro a conformação da teoria döbliniana sobre a

construção da obra épica com as questões já levantadas sobre mimesis. O autor de *Berlim Alexanderplatz* parece rejeitar a teoria clássica de representação e alargar a noção de mimesis, buscando antes apresentar [*vorstellen*] por meio do relato do que representar [*darstellen*], aqui, de certa forma, criticado por Döblin. Nesse processo, o papel do leitor fica bastante evidente como componente essencial para a construção da obra, num movimento de produção a partir da experiência estética que encontra no receptor sua total realização.

Isso parece ficar ainda mais claro quando, no decorrer de algumas páginas em que Döblin fará uma descrição quase poética e verdadeiramente apaixonada sobre o processo de produção da obra épica, “*o eu transforma-se em público, em espectador, por sinal, um espectador que interage* (chamamos atenção para não confundir com o ‘ouvinte ideal’ de Goethe.)”<sup>5</sup> (Idem, p. 141). E se ao autor épico é permitido “soltar-se, brincar, ter coragem de sucumbir a feitiços interiores e oferta-se a eles, em sacrifício, na forma e no conteúdo” (2017, p. 143), por que não também ao leitor?! Döblin entende o *status nascendi* como um processo inicial da obra épica. Sobre isso, declara Döblin (2017, p. 143):

Você acredita que o autor lhe relata e lhe escreve o que ele sabe. Não, ele não sabe nada ou quase nada, ele atira, fazendo uma ideia e com a intenção de suas forças, numa aventura. Escrevendo, chega-se ao tema. O leitor, portanto, participa com o autor do processo de produção. Todas as obras épicas têm a ver com o vir-a-ser e com o acontecer. Gostaria de dizer que isso está certo, que o relato épico não nos é apresentado de forma acabada, disparado de um revólver sibilando. Ao contrário, o leitor vivencia-o em *status nascendi*.

Döblin parece, na sequência, expor como a obra épica possibilitaria a participação do leitor em sua construção. O leitor, dirá Döblin, veria diante de si a construção da épica e isso traria a vantagem de conduzir o autor e o leitor “de surpresa em surpresa e, naturalmente, de encanto a encanto, de igual maneira e ao mesmo tempo”, tendo “a vantagem de possibilitar a cada situação gerar de modo natural, a próxima” (2017, p. 144). Segundo Döblin, isso daria a ambos (Idem):

[...] não só um encanto especial, mas também o estatuto de uma verdade peculiar, de veracidade e transparência, pois quando vemos como algo surge diante de nós, nós lhe conferimos de modo extremamente fácil a categoria de verdade e ela nos convence. Esta é a regra específica no épico.

---

<sup>5</sup> Aqui, sem dúvida, nos deparamos com um desafio teórico ao tomarmos *Berlim Alexanderplatz* para falarmos sobre a temática da recepção, já que esta obra é tomada pela crítica como um romance que carrega muitas marcas de temporalidade e composto de textos diversos que podem exigir do leitor conhecimentos prévios. Se Döblin não pensava no leitor como um “ouvinte ideal”, não devemos ignorar, ao falarmos da recepção, no potencial leitor da obra e nas possíveis relações que esse leitor foi ou é capaz de estabelecer no processo de leitura e isso serve tanto para os contemporâneos do autor quanto para aqueles que o leem na atualidade. Seria, portanto, importante considerar que *Berlim Alexanderplatz* é um romance “aqui-e-agora” (aqui e agora) e, dessa forma, tonar-se necessário ao leitor da obra um repertório para que haja atribuição de significado ao processo de montagem.

Se avaliamos, corretamente, o autor de *Berlim Alexanderplatz* parece expor uma noção de mimesis em seu projeto de realização da obra épica que ultrapassar a concepção clássica desenvolvida na *Poética* de Aristóteles, não compartilhando, portanto, da ideia de mimesis como representação que compõe também a obra de Auerbach. Döblin advoga, nesse sentido, uma obra que apresenta mais do que representa. Uma experiência estética de produção que abre para o leitor possibilidade de participação na construção da obra. Por um lado, percebemos que em Döblin vai, em certa medida, em direção ao conceito de *mimesis da produção* desenvolvido por Costa Lima; por outro, também parece estar de acordo com a teoria do *terceiro elemento* de Eisenstein ao buscar na realização da obra épica uma sequência de situações que geram outras por analogia, persuadindo e convencendo o leitor sobre aquilo que é relatado. Salientamos que tanto persuasão quanto convencimento só parecem ser possíveis ou se dão a depender do repertório que o leitor possui.

Muito se destaca nos sólidos estudos sobre a obra de Döblin os conceitos de *Kinostil* e *montagem*. De fato, essas são características marcantes e inovadoras na obra do autor e, sem dúvidas, correspondem ao que Döblin almejava para o futuro da obra épica. Em nosso trabalho, porém, buscamos exemplificar, como muitos dos elementos que compõem a teoria döbliniana irão contribuir para uma revisão da noção de mimesis. Traçando algumas características formais de sua obra, percebemos que a noção de experiência estética e, principalmente, de mimesis, parecem romper certa barreira teórica presente na obra de Auerbach ainda.

Ao assumir o relato e o imperfeito como típicos da épica, Döblin, no entanto, não limitará a liberdade do autor na construção da obra, entendendo que o futuro da obra épica exige do autor usar do que for necessário na sua criação. No cerne da teoria döbliniana está a necessidade de reestabelecer a confiança do leitor e, para isso, a realidade deveria estar balizada por duas esferas interdependentes: a esfera do fantástico e do suprarreal. Ambas permitiriam acessar uma realidade outra e também superá-la. Döblin refutava, dessa forma, padrões estéticos até então utilizados com o intuito de representar o real como forma de adequação ao mundo e advogava conformação com a natureza a seus moldes. Ao utilizar, portanto, do *Kinostil* e da *montagem* na obra *Berlim Alexanderplatz*, mais do que aproveitar as possibilidades que a técnica cinematográfica abria ao romance, seria levar seu projeto de construção da obra épica a um grau de radicalização ainda não concebido, como afirma Benjamin.

Nesse sentido, o *Kinostil* irá provocar, como afirma Sousa, um enfraquecimento do narrador ou seu desaparecimento. Como uma câmera objetiva que se desloca pela cidade, a experiência estética da obra alcançaria um caráter cênico. Quanto à montagem, as sobreposições de fragmentos descontínuos, num jogo de interrupções abruptas, possibilitariam ao leitor participação na construção da obra épica, como a preencher os espaços deixados, gerando um terceiro elemento. Figuras e personagens seriam sobrepostos a artigos de jornais, trechos bíblicos, placas de trânsito e várias outras citações que analisaremos mais adiante. O leitor seria persuadido a criar analogias e tirar suas próprias conclusões, ou seja, não estaria diante de uma obra fechada, acabada.

Refutando a noção clássica de mimesis como representação, Döblin expõe ao leitor um autor não onisciente. O que reverbera é uma polifonia, em que não consciências, mas “fragmentos” que se colidem possibilitam a produção de um terceiro elemento, no dizer de Eisenstein. Todas essas questões parecem confirmar que *Berlim Alexanderplatz* poderia ser tomada como uma obra que revisa a noção tradicional de mimesis da forma que é concebida por Auerbach, alargando a concepção do real e preocupando-se mais em apresentar [*vorstellen*] do que representar [*darstellen*].

Podemos admitir, considerando as questões até aqui apresentadas, que *Berlim Alexanderplatz* se mostra, portanto, uma obra magistral, na qual percebemos a presença das mesmas características que, segundo Auerbach, marcam o episódio em a “Meia Marrom”. Assim sendo, evidencia-se de forma notável que o silêncio de Auerbach em relação à obra de Döblin parece estar fundado numa concepção limitada e conservadora de mimesis, tida como representação, enquanto já podemos ver em Döblin indícios daquilo que Costa Lima mais tarde chamará de *mimesis de produção*, o que se diferencia fundamentalmente do conceito de mimesis como representação da realidade. Dessa forma, sem dúvidas, Döblin parece não só compartilhar do mesmo *Zeitgeist* que Virgínia Woolf, como se antecipar à crise do romance e revolucionar o futuro da obra épica.

Seria interessante, portanto, voltarmos para a produção teórica do autor alemão, buscando entender como Döblin conseguiu utilizar a técnica da montagem, presente em seu estilo cinematográfico, como ferramenta não só de representação, mas de produção de realidade. Para isso, iremos, a seguir, visitar alguns de seus escritos teóricos que aos poucos constituíram o que hoje podemos chamar de teoria döbliniana.

### 3 TEORIA DÖBLINIANA: *KINOSTIL*, MONTAGEM E MÍMESIS DE PRODUÇÃO

Tendo evidenciado que o pensamento de Alfred Döblin contrapõe-se à uma concepção tradicional de mimesis, ou seja, como representação da realidade tal qual entendida por Auerbach, e demonstrado que na obra *Berlim Alexanderplatz* o autor alemão traz elementos e indícios do que mais tarde vem a ser denominado por Costa Lima como mimesis de produção, abrimos um caminho para uma compreensão de representação outra, que se contrapõe à crítica pejorativa de Auerbach à utilização dos recursos do cinema na Literatura. Pudemos, assim, destacar a originalidade da obra aqui analisada que, já na época de sua publicação, chamara a atenção de Walter Benjamin que, como Döblin, percebeu o momento ímpar de sua produção, revelando uma ruptura com a tradição literária, sendo considerado na Alemanha, conforme afirma Celeste Ribeiro de Sousa (1997, p. 34), “o protótipo do romance de vanguarda, do romance moderno ou ainda do chamado romance de montagem”.

Começamos este capítulo, assim, com uma breve apresentação do autor de *Berlim Alexanderplatz*. Alfred Döblin, como citado acima, não foi somente um escritor alemão de grande envergadura no início do século XX, ocupando, como afirma Celeste Ribeiro de Sousa, “uma posição tão importante quanto a de Bertolt Brecht”, e, continua a professora e pesquisadora, “poderíamos dizer até que Döblin está para o romance assim como Brecht está para o teatro” (DÖBLIN, 2017, p. 9); mas deixou sua marca também nas discursões literárias de sua época, como crítico não só das obras que circulavam pela Europa no primeiro quartel do século passado, mas também de sua própria obra. Döblin nasceu no verão de 1878, ou seja, no período do Segundo Império Alemão, ou *Kaiserreich*, no que hoje é a Polônia, na cidade de *Stettin*, em uma família judaica. Tal período é marcado pela unificação da Alemanha em 1871 sob o governo de Guilherme I e o comando de Otto von Bismarck, vivenciando, portanto, a chegada da Revolução Industrial à Alemanha prussiana e todos os seus desdobramentos. Em 1888, Döblin muda-se junto com a mãe para Berlim e em 1890 inicia seus estudos em neurologia e psiquiatria, continuando os estudos na universidade de Freiburg. Döblin consegue seu doutorado em 1905 e passa a trabalhar em hospitais, laboratórios e também no hospício de Regensburg. Entre 1914 e 1918 participa como médico da Primeira Grande Guerra e, durante a República de Weimar (1918-1933), abre um consultório, no qual trabalha até 1933, tendo que ir para o exílio após a tomada de poder de Hitler e do Partido Nacional-Socialista. Destaca-se sua atuação como psiquiatra e neurologista em manicômios

prisionais durante os anos 1920. Muitas de suas experiências, assim como uma atuação ativa nos embates políticos da época, contribuíram como material para sua produção como autor e crítico literário.

Alfred Döblin atravessa e participa de quatro grandes momentos da literatura alemã. São elas: as Vanguardas da virada do século XIX ao XX, de forma especial do Expressionismo, não somente como romancista, mas também como teórico; a chamada Literatura da República de Weimar, conhecida como a Nova Objetividade [*Neue Sachlichkeit*]; a Literatura do Exílio [*Literatur des Exils*], após a tomada de poder por Hitler até o fim da Segunda Grande Guerra; e a “Literatura dos Retornados” [*Literatur der zurückkehrenden Emigranten*]. É provável que, por isso, o autor apresente estilos tão diferentes e visões de mundo em contínuo ajustamento em suas obras, como conclui Celeste Ribeiro de Sousa (2017, p. 31). Baseando-se em Weyembergh-Boussart, Teolinda Gersão, em sua tese de doutorado, distingue a evolução de Döblin em três partes. A primeira (1900-1924) é marcada “por uma visão negativa de um universo absurdo”, que poderia, segundo a pesquisadora, ser chamada de expressionista; a segunda (1925-1933), conforme Sousa (2017, p. 33) <sup>6</sup>:

[...] caracteriza-se, ao contrário, pela presença de um universo uno, coeso, uma realidade plena de sentido. Trata-se de uma fase chamada de naturalista, mas não no sentido do movimento literário do final do século XIX e, sim, tendo em mente a libertação do homem em relação à metafísica e à teologia, considerando-se, portanto, um homem independente e livre, tendendo a uma postura ativa, ou seja, o homem cria-se, criando o mundo. Esta fase culmina com a publicação de *Berlin Alexanderplatz*.

Sobre as obras do autor, o crítico Wolf Dietrich Rasch, segundo Sousa, afirma que “a realidade histórica é, para Döblin, apenas mais uma realidade entre várias outras e que, ao escrever romances históricos, Döblin está apenas preocupado em reproduzir essa realidade, sem procurar entendê-la e sem querer explicá-la”. (SOUSA, 2017, p. 19). Segue o autor:

[...] Döblin vai ainda mais além, pois não só se afastaria radicalmente do historicismo, como também da própria historicidade, já que seu ponto de vista estaria além da história. Döblin não analisaria nem tentaria compreender contextos, mas apenas representaria a multiplicidade da vida.

---

<sup>6</sup> Agradeço à Elcio Cornelsen por trazer um contraponto à visão de Sousa. Para Cornelsen, no posfácio (1932) a *Berlin Alexanderplatz*, Döblin chama à atenção para uma “*geistige Fundamentierung*” (“fundamentação intelectual”), que subjazeria suas obras épicas de maior fôlego, em uma “*philosophische, ja metaphysische Linie*” (“linha filosófica, mesmo metafísica”).

Ao comentar a construção das personagens nas obras de Alfred Döblin, Celeste Ribeiro de Sousa afirma que (2017, p. 21):

As personagens não carregam traços individuais, mas são integralizadas pelas forças coletivas e, através do princípio da montagem, todo e qualquer impulso de desenvolvimento é destruído, a procura de identidade é interrompida, contrariando, assim, o romance burguês, individualista e/ou introspectivo.

O conceito döbliniano de natureza, segundo retomado de Alfred Muschg por Gersão Moreno, seria “[...] um jogo de forças cósmicas, incomensuravelmente alargado através de todas as regiões invisíveis do espiritual e do anímico” (p. 34), portanto, abrangendo o que o senso comum percebe como “realidade”, “mundo”, “espírito”, “história”, “sociedade”, “técnica”. A terceira fase é marcada pela experiência do exílio e pela conversão de Döblin ao catolicismo, não havendo, no entanto, transformações essenciais nos temas que preocupavam o autor.<sup>7</sup>

A segunda fase é aqui a que mais nos interessa, período então em que a obra *Berlin Alexanderplatz* foi publicada. É levando em conta essa noção döbliniana de natureza que podemos entender o papel do *relato* e da *persona* do narrador em sua obra. Tal como Döblin entende, a forma épica “é o modelo da história dinâmica e seu narrador o protótipo do homem que se comporta de modo ideal/exemplar dentro da história”. (p.39) Quanto à forma de relato, afirma Döblin (DÖBLIN, 2017, p. 126):

Cheguei aqui a um ponto fulcral. Existe, evidentemente, além da esfera dos fatos históricos documentados, uma outra existência ou esfera de existência, passível de ser relatada formalmente e no imperfeito, e tal relato exige de mim, do leitor ou do ouvinte também uma disposição para acreditar, de tal sorte que, nessas circunstâncias valha novamente a pena escrever, já que agora se estabeleceu de novo entre autor e ouvinte um relacionamento sincero assente em justificada confiança.<sup>8</sup>

Na obra épica, portanto, tanto o relato, ou seja, a forma, quanto a figura do narrador não só devem contribuir para a construção da obra, mas são essenciais para que a obra tenha êxito como arte literária. Segundo João Alceu Gregory (2017, p. 59-60):

<sup>7</sup> Tal visão parece equivocada. A leitura dos diálogos religiosos *Der unsterbliche Mensch* (1946: O homem imortal) e *Der Kampf mit dem Engel* (1946: A luta com o anjo), o relato de viagem *Schicksalsreise* (1949: Viagem de destino), além da trilogia romanesca *Amazonas* (1937-1938) nos levam a questionar uma visão tripartite da produção de Döblin. Tal equívoco é aqui evidenciado e o autor agradece às inestimáveis contribuições de Elcio Cornelsen.

<sup>8</sup> *Hier bin ich an einen ganz zentralen Punkt gekommen. Es gibt offenbar ausser der Sphäre der historischen aktenmässig belegten Fakten noch eine Existenz oder Existenzsphäre, von der man auch formal berichten und im Imperfektum berichten kann, und solch Bericht fordert von mir, von dem Leser oder Hörer, auch einen Glauben – so daß es sich dann also, unter Umständen, wieder lohnt, zu schreiben, da nun wieder ein ehrliches Verständnis, auf begründetem Vertrauen beruhen, zwischen Autor und Hörer hergestellt ist. (DÖBLIN, 2013, 2018).*

Em “A construção da obra épica”, Döblin enfatiza as características básicas de uma obra épica, quais sejam, o relato (“Bericht”), como forma básica para uma narração absolutamente objetiva, não se furtando a elementos líricos, dramáticos e reflexivos; a presença de uma herói fraco, incapaz de impor-se e afirmar-se mediante as circunstâncias; o uso de uma linguagem natural e espontânea, tentando buscar a aproximação ideal entre concepção e texto, respeitando certa dinâmica e proporções entre ação e não ação.

Além disso, afirma Celeste Ribeiro de Sousa (2017, p. 40):

Döblin já se preocupa em seu tempo com as seguintes questões: como se constitui linguisticamente a história? Como e onde se mostram as intersecções entre produção histórica, produção literária e recepção? Como, afinal, se comportam entre si o acontecimento, o fato e a estrutura linguística? Como podem estes ser narrados ou descritos? É inovador, na época, dizer, como Döblin disse: “Jeder gute Roman ist ein historischer Roman (todo bom romance é um romance histórico).

No entanto, como retoma Celeste Ribeiro de Sousa (2017, p. 34), “[Gersão] Moreno adverte que qualquer tentativa de divisão da obra do escritor em fases será sempre questionável, já que o universo döbliniano permanece ambivalente”. Podemos concordar que, de certa forma, a complexidade da obra acompanha a do autor. Nosso intuito, porém, não é abarcar toda a produção de Döblin, o que torna nossa tarefa mais fácil, porém, não menos complexa.

Isso posto, propomo-nos neste capítulo a revisitar o processo de amadurecimento da técnica döbliniana que irá marcar a obra *Berlim Alexanderplatz*. Para isso, utilizaremos escritos teóricos do autor, alguns deles traduzidos e publicados por Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory em um trabalho que reúne seus principais ensaios. Recorreremos também a outros estudos e pesquisas, os quais nos ajudarão a formar um quadro geral desse percurso de desenvolvimento técnico concretizado com maestria na obra *Berlim Alexanderplatz*.

Aquilo que hoje é denominado de teoria döbliniana veio desenvolvendo-se ao longo de anos, ao que parece, em uma relação de troca entre Döblin escritor e Döblin teórico e terá seu início muitos anos antes da publicação de *Berlim Alexanderplatz*. Em 1930, Döblin escreve um curto ensaio no qual discorre sobre “a crise do romance”. Traduzido como questionamento por Alceu João Gregory, “*Crise do romance?*” (2017), *Krise des Romans* é uma resposta do autor ao ser indagado “se o romance não estaria atravessando uma crise” (2017, p. 155). O texto não contém uma teoria literária sistematizada, no entanto, apresenta impulsos para modernização do gênero romântico, reconhecendo as mudanças e continuidades que marcavam sua época (DÖBLIN, 2017, p. 155-156):

Cada época produz correntes diversas, repercussões do passado, impulsos para coisas que não de vir; isto, olhando-se objetivamente, de cima e de longe. No entanto, há muitas coisas ultrapassadas, mas que ainda continuam claudicando, algumas já definitivamente mortas e infrutíferas. Então, algo novo se move.

Döblin, ao fazer um panorama geral da produção literária de sua época, faz referência a autores bons e regulares que continuam produzindo novos romances, sejam eles psicológicos, históricos e contemporâneos, “fáceis de ler, muito usados e vendidos em grande escala” (DÖBLIN, 2017, p. 156) e, nesse caso, não há crise alguma, segundo o autor. Por outro lado, Döblin faz menção a um pequeno número de autores “particularmente refinados” e que “tem especialidades, algo como singular sensibilidade natural ou tino para a técnica, tino para o social, tino para o espiritual” (DÖBLIN, 2017, p. 156) que colhem suas experiências e conhecimentos da vida e os carregam para o romance. (DÖBLIN, 2017, p. 156):

Tal romance já tem outra cara, diferente da do romance de consumo. Mas continua sendo um romance velho. Esses senhores ficaram atolados. Têm algo a dizer, mas o derramam nos odres velhos e já percebem um certo clamor. E, quase sempre, também a eles o odre velho não serve mais.

Para Döblin, tal condição seria como a de uma república sendo regida por monarquistas e, nesse caso então, alvorecia algo como que uma crise, uma crise do romance. Ao citar dois autores que buscaram afastar-se do “velho romance”, Döblin entende que para esses autores, que produzem algo entre a fábula e a ação, “o que importa é a captação ou representação de uma ‘imagem de mundo’”. Assim (DÖBLIN, 2017, p. 157):

É uma questão intelectual; um charmoso campo intermediário entre filosofia e reflexões romanescas. Do ponto de vista formal, aparece ora como bate-papo, ora assume caráter folhetinesco, ensaístico. É, no todo, uma escrita que mostra as preocupações dos cavalheiros e seu tempo, uma escrita que traz belas ideias e pode valer tanto quanto alguns livros de filosofia que, em sua insipidez, pensam alguma coisa.

Nesse ponto, há “oscilação, insegurança e crise” e, nesse sentido, “o romance está a ponto de soçobrar”. Döblin, no entanto, parece atestar um grande equívoco cometido por aqueles que assim pensam, pois já há algo acontecendo no romance que esses autores não conseguem ver: “Decisivo é o fato de o romance ser um gênero artístico. Realizá-lo exige duas coisas distintas: fantasia e capacidade de representação” (DÖBLIN, 2017, p. 157). Como salientado, o texto não expõe uma clareza do autor quanto a uma teoria bem definida, mas evidência importantes questões quanto ao passado, presente e futuro do gênero romanesco, de forma que o autor percebe que já havia um importante movimento em sua época a redefinir e expandir aquilo que caracterizava o romance e a arte de narrar.

Döblin, então, percebendo a crise que se anunciava, buscará contribuir com reflexões teóricas sobre o futuro da obra épica. Muitas dessas contribuições têm como objetivo alertar os romancistas, exortando-os a abandonarem os princípios estilísticos do romance do século XIX, ou seja, do romance burguês, de forma que pudessem acompanhar as transformações que marcavam o início do século XX. Döblin entendia esse início do século como uma “era naturalista” [*naturalistisches Zeitalter*]. Como afirma Cornelsen (2010, p. 56):

O objetivo de Döblin — e de vários vanguardistas — era encontrar caminhos que levassem a uma representação adequada à realidade em transformação, sobretudo técnica, e às mudanças resultantes do advento de novas mídias como o cinema e o rádio. É neste contexto que Döblin se sentia fascinado pela junção entre arte e técnica, presente no cinema, como possibilidade de reproduzir a realidade empírica.

A fascinação de Döblin por essa junção entre arte e técnica será definitiva para a formação de uma teoria que busque abarcar a realidade e sua produção na literatura. Muitos foram os textos publicados por Döblin ao longo da vida, os quais tinham como tema os caminhos do romance na era da técnica. Podemos aqui citar: *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm* (Aos romancistas e seus críticos: Programa Berlinense) de 1913, para o qual disponibilizo uma versão em português (Anexo I) tendo em vista sua importância seminal para a compreender a teoria döbliniana; *Bemerkungen zum Roman* (Observações sobre o romance) de 1917, disponível em tradução de Alceu João Gregory; *Über Roman und Prosa* (Sobre romance e prosa) de 1919, ainda sem tradução para o português; *Reform des Romans* (Reforma do romance) também de 1919 com tradução de Alceu João Gregory; *Die Arbeit am Roman* (O trabalho no romance) de 1928, também com tradução de Alceu João Gregory; *Der Bau des epischen Werks* (A construção da obra épica) de 1928, com tradução para o português de Celeste Ribeiro de Sousa; *Krisen des Romans* (Crise do romance?) de 1930, ensaio traduzido por Alceu João Gregory; e *Der historische Roman und wir* (O romance histórico e nós) de 1936, com tradução de Alceu João Gregory.

Para falarmos do estilo em Alfred Döblin é imprescindível recorreremos ao seu ensaio *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm*, doravante Programa Berlinense, de 1913, no qual o autor discorre sobre as transformações de seu tempo e propõe caminhos para o romance. Sabine Becker em sua obra *Döblin Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (2016) destacará a importância da publicação do Programa Berlinense para a compreensão do pensamento de Döblin. No texto, publicado pela revista vanguardista *Der Sturm* (“A tempestade”), conforme afirma Becker, Döblin estabelece alguns conceitos e postulados

importantes para a teoria döbliniana. Becker destacará alguns conceitos norteadores para a compreensão da teoria döbliniana conhecidos como “estilo cinematográfico” [*Kinostil*] “estilo petrificante” [*steinende[r] Stil*] e “despersonação” [*Depersonation*], assim como as pretensões de que “se aprende a partir da psiquiatria” e de que a “hegemonia do autor deve ser quebrada”. Cornelsen (2010, p. 56), juntamente com o *Kinostil* e a *Depersonation*, destacará que fantasia factual [*Tatsachenphantasie*] e a fantasia cinética [*kinetische Phantasie*] são essenciais quando buscamos compreender a ligação estabelecida por Döblin entre literatura e cinema. Como afirma Cornelsen (2010, p. 57-58):

No seu manifesto de 1913, Döblin propõe uma reflexão sobre um dos fundamentos da literatura: a capacidade de construir imagens por meio de palavras. Segundo o escritor, o fator determinante das imagens é o seu meio, a grande cidade, o berço da técnica que exige do olhar do poeta uma nova forma de apreensão diante da multiplicidade de imagens e sons e uma nova forma de expressão da avalanche dessas imagens em um movimento incessante: “Com a enorme quantidade de coisas a serem moldadas, a representação exige um estilo cinematográfico” (DÖBLIN 1989: 121)

Cornelsen toca em um importante ponto quando retoma a reflexão de Döblin sobre a capacidade da literatura “construir imagens por meio de palavras”. Por perceber as transformações técnicas impostas pela modernidade – e a cidade é a mais latente evidência de tais transformações e aperfeiçoamentos técnicos – Döblin mostrará a necessidade de uma nova forma de fazer romance, que por sua vez difere-se do antigo modelo burguês. Conforme afirma Döblin (DÖBLIN, 2017, p. 127):

Não preciso dizer ainda, de modo particular, que atingir essa esfera exemplar e simples é o que separa o artista épico do escritor romântico, cujo trabalho com o romance é uma ocupação honestamente burguesa, utilitária, industrial. Um trabalho que imita a realidade sem penetrá-la, ou mesmo sem transpor algumas superfícies dessa realidade. 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.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> *Ich brauche nicht noch besonders zu sagen, daß die Erreichung dieser exemplarischen und einfachen Sphäre den epischen Künstler von dem Romanschriftsteller trennt, welche Romanschriftstellerei eine solid bürgerliche nützliche gewerbliche Beschäftigung ist. Sie imitiert, ohne in die Realität einzudringen oder gar zu durchstoßen, einige Oberflächen der Realität. Der wirklich Produktive aber muß zwei Schritte tun: er muß ganz nahe an die Relität heran, an ihre Sachlichkeit, ihr Blut, ihren Geruch, um dann hat er die Sache zu durchstoßen, das ist seine spezifische Arbeit.* (DÖBLIN, 2013, p. 2019).

Somente entendendo a crítica de Döblin e tomando-o como um protótipo do homem moderno, seremos capazes de compreender os conceitos que irão nortear a escrita de Döblin. É exatamente diante da imensa quantidade de imagens que a cidade oferece que devemos entender o conceito de *Kinostil*. Como afirma Döblin (2013, p. 120-121):

A apresentação exige um estilo cinematográfico dada a enorme quantidade do que está sendo retratado. “A plenitude do rosto” tem que passar com a máxima urgência e precisão. Para arrancar o máximo de plasticidade e vivacidade da linguagem. O narrador desleixado não tem lugar no romance; **não se conta, se constrói**. O narrador tem uma confidencialidade rústica. É preciso escassez, economia de palavras; reviravoltas frescas. Deve-se fazer uso extensivo de períodos que permitam resumir rapidamente a justaposição do complexo, bem como a sucessão.<sup>10</sup> (Grifo meu)<sup>11</sup>

Segundo Cornelsen, para Döblin, o conceito de *Kinostil* poderia ser entendido como “a sequência rápida e contínua de imagens que, ao ser transportada para o campo literário, poderia proporcionar ao autor épico a criação do efeito de simultaneidade, apesar da linearidade do discurso escrito”. (CORNELSEN, 2010, p. 58). Como afirma o próprio Döblin, “não se narra, se constrói”. Dessa forma, podemos entender a importância do conceito de *Kinostil* para Döblin, ao qual, de certa forma, todos os outros conceitos estão atrelados. A obra deve apresentar sua arte não como falada, mas como existente. Para Cornelsen, o estilo cinematográfico em Döblin “deveria ser fruto de um narrador que narra menos e constrói mais. Além disso, a hegemonia do autor deveria dar lugar à independência do leitor do romance: ‘quem deve julgar é o leitor, e não o autor’ (DÖBLIN 1989: 121)” (CORNELSEN, 2010, p. 58).

Podemos retomar aqui a ideia do autor que mais se parece com um diretor, mostrando, mais do que narrando, de forma que o autor venha a interferir o menos possível na obra. Como afirma Cornelsen (2010, p. 58):

Não é por acaso que Döblin associa ao conceito de *Kinostil* uma postura antipsicológica que deveria marcar a redução da intervenção do autor, em que o narrador autoral torna-se dispensável. Tal postura é definida por ele como “despersonalização” [*Depersonation*]. Acreditava que o romancista poderia assumir uma postura perante a realidade, em que este exerceria a mera função de descrever o mundo à sua volta e os acontecimentos, sem interferir na narrativa por meio de

<sup>10</sup> *Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat „die Fülle der Gesicht[„] vorbeizuziehen. Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen. Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bäurische Vertraulichkeit. Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen. Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfanglicher Gebrauch zu machen.*

<sup>11</sup> Salvo informação contrária, todas as traduções do alemão para o português foram feitas pelo autor.

reflexões subjetivas: “[...] eu não sou eu, mas a rua, os candeeiros, este e aquele acontecimento, nada além”. (DÖBLIN 1989: 122)

Segundo Döblin (2013, p. 121), “[a] hegemonia do autor deve ser quebrada; o fanatismo da abnegação não pode ser levado suficientemente longe. Ou o fanatismo da alienação: eu não sou eu, mas a rua, a lanterna, este e aquele acontecimento, nada mais. Isso é o que chamo de estilo petrificante”<sup>12</sup>. Assim sendo, a despersonalização acaba sendo um desdobramento do conceito do estilo cinematográfico. O objetivo principal seria produzir um efeito de objetividade e suposta realidade. Nessa questão, a fantasia factual [*Tatsachenphantasie*] e a fantasia cinética [*kinetische Phantasie*] serão conceitos subjacentes que contribuirão para a apresentação da realidade, como concebida por Döblin. Como o próprio Döblin afirma (2013, p. 122):

O naturalismo não é um “Ismo” histórico, mas uma torrente que sempre irrompe sobre a arte e deve cair sobre ela. O psicologismo, o erotismo devem ser levados pela torrente; a autoprivação da identidade, a alienação do autor, despersonalização. A terra deve fumer novamente. Fora com o homem! Coragem para a fantasia cinética e para reconhecer os incríveis contornos do real! Fantasia factual! O romance deve experimentar seu renascimento como obra de arte e epopeia moderna.<sup>13</sup>

Podemos entender, portanto, que tanto a “fantasia factual” quanto a “despersonalização” estão intricadamente ligados ao conceito de estilo cinematográfico. A “fantasia factual”, nesse sentido, deve ser compreendida como um meio-termo entre a capacidade de criação do autor e os limites impostos pela realidade. Como esclarece Cornelsen (2012, p. 59):

Pois a “fantasia factual” contém em si duas dimensões contrárias e ao mesmo tempo complementares: de um lado, o poder da liberdade de criação e, de outro, a realidade factual impondo limites a essa liberdade por meio do emprego de materiais e temas autênticos.

Dessa forma somos capazes de compreender a postura antipsicologista de Döblin: há uma busca pela observação dos fatos tais como eles são, sem utilizar-se de psicologismos na apresentação da realidade. Por isso, segundo Döblin, o autor épico deve utilizar-se da

<sup>12</sup> *Die Hegemonie des Autors ist zu brechen; nicht weit genug kann der Fanatismus der Selbstverleugnung getrieben werden. Oder der Fanatismus der Entäußerung: ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts. Das ist es, was ich den steinernen Still nenne.* (DÖBLIN, 2013, p. 121)

<sup>13</sup> *Der Naturalismus ist kein historischer Ismus, sondern das Sturzbad, das immer wieder über die Kunst hereinbricht und hereinbrechen muß. Der Psychologismus, der Eotismus muß fortgeschwemmt werden; Entselbstung, Entäußerung des Autors, Depersonation. Die Erde muß wieder dampfen. Los von Menschen! Nur zur kinetischen Phantasie und zu Erkennen der unglaublichen realen Konturen! Der Roman muß seine Wiedergeburt als Kunstwer[k] und modernes Epos.* (DÖBLIN, 2013, p. 121)

psiquiatria, sendo esta uma ciência que descreve os fatos, aquilo que é palpável. A fantasia não pode ultrapassar os limites da realidade que se apresenta. O autor-narrador, portanto, deve apresentar os fatos a partir da observação, descrevendo ações e acontecimentos sem tirar conclusões ou fazer análises de cunho pessoal, subjetivos: seria, dessa forma, a junção entre “despersonalização” e “fantasia factual” a serviço do processo narrativo, trazendo para a obra épica a noção de objetividade e realidade através da simples descrição dos fatos, elegendo, por isso, o relato como forma narrativa. Como discorre Cornelsen (2010, p. 59):

A perspectiva do médico psiquiatra e a do romancista se fundem: o autor épico deve diagnosticar, e não apresentar reflexões de ordem subjetiva. Döblin apontava essa forma despersonalizada do autor como condição *sine qua non* para a concretização de um “estilo cinematográfico” na obra épica. Porém, é evidente que se trata de uma ilusão crer que a instância criadora – tanto o autor quanto o realizador – possa se “despersonalizar” totalmente a ponto de reproduzir a realidade tanto literária quanto cinematograficamente.

Concordamos também com Cornelsen quando diz que essa noção de suposta objetividade e realidade são ilusórias; na prática, inalcançáveis, tanto para o autor, na literatura, quanto para o realizar, no cinema. Porém, como já colocado, Döblin, assim como muitos autores de sua época, buscava (ap)representar o real considerando as transformações técnicas que marcaram a contemporaneidade, algo que proporcionava uma avalanche de imagens, que se apresentavam de forma simultânea. É dessa maneira que devemos compreender o estilo cinematográfico, a despersonalização, a fantasia factual, o antipsicologismo e a aproximação com a psiquiatria. Cornelsen (2010, p. 59-60) expõe essa relação entre a figura do homem moderno e o estilo döbliniano:

No que diz respeito ao conceito de técnica, Döblin a considerava a expressão por excelência do homem moderno. Se transportarmos essa visão para o modo como o escritor associa o conceito de *Kinostil* ao conceito de *Depersonation*, temos dois pontos importantes na sua teoria da obra épica: de um lado, a ideia de movimento e, de outro, a ideia de realidade imediata que devem ser reproduzidas pelo romancista.

O Programa Berlinense, como afirma Becker, pode ser considerado como o núcleo da poética de Döblin (BECKER, 2016, p. 320). Becker destacará o caráter panfletário de estilo vanguardista, típico da época, em que o manifesto döbliniano se insere, focando em elementos visualmente poderosos, assim como formulações e teses provocativas com o objetivo de criar polêmicas desafiadoras. Por outro lado, ao comentar a afirmação de Döblin de que “todo bom especulador, banqueiro ou soldado seria melhor poeta que a maioria dos autores de sua

época”, Becker salienta que, apesar do estilo polêmico, Döblin afirma a força motriz de suas reflexões estéticas. Para Becker (2016, p. 320) <sup>14</sup>:

Sem dúvida por trás dessa polêmica afirmação parece uma importante força-motriz para as reflexões estéticas de Döblin, por certo uma rejeição de uma *l’art pour l’art* egocêntrica, uma recusa da ideia de autonomia artística, bem como de qualquer distanciamento social e projeto autoral exclusivo. Assim como falam os autores expressionistas, Döblin defende uma compreensão artística que ultrapasse as fronteiras da realidade social e considere a arte como parte integrante da vida moderna plenamente realizada.

Becker entende que Döblin defende a abertura do poético a questões da sociedade moderna. Junto com os representantes do futurismo, o autor compartilhava a visão de que a arte não deve ficar atrás do progresso técnico, de forma que a tradição não limite a criatividade poética. Döblin, assim, buscava em seu Programa Berlinense uma “despersonação poética”, que tinha como objetivo principal lutar contra um “modo psicologizante”, como acima citado, que impregnava a literatura contemporânea. Conforme afirma Becker (Idem) <sup>15</sup>:

A saída que ele oferece à prosa moderna repousa na rejeição da artificialidade, a vida que falta no psicologismo romântico e volta-se para a psiquiatria. Na qual ele declara a forma descritiva, baseada na observação como modelo para os métodos de representação literária, consumando um rompimento radical com a literatura tradicional.

Sua formação e experiência profissionais, como psiquiatra, sem dúvida contribuíram para que o autor trouxesse para a literatura a necessidade da observação e da descrição, (DÖBLIN, 2013, p. 119-120):

Aprende-se da psiquiatria, que é a única ciência que se ocupa do espírito humano em sua totalidade; ela já reconhece há tempo a ingenuidade da psicologia, restringe-se a

---

<sup>14</sup> *Freilich scheint hinter dieser polemisch zugespitzten Behauptung ein wichtiger Antrieb von Döblins ästhetischen Überlegungen auf, nämlich die Ablehnung einer selbstbezogenen l’art pour l’art, die Zurückweisung der Idee der Kunstautonomie sowie jeglicher gesellschaftsferner und exklusiver Autorschaftsentwürfe. Wie die expressionistischen Autoren spricht sich Döblin für ein Kunstverständnis aus, das die Grenzen zur gesellschaftlichen Realität überschreitet und Kunst als integralen Bestandteil moderner Lebenszusammenhänge und -vollzüge betrachtet.*

<sup>15</sup> *Der Ausweg, den er der modernen Prosa aufzeigt, liegt in der Absage an die künstliche, das Leben verfehlende Romanpsychologie und der Hinwendung zur Psychiatrie. Indem er die deskriptive, auf Beobachtung fußende Methode der Psychiatrie zum Vorbild für literarische Darstellungsverfahren deklariert, vollzieht er den radikalen Bruch mit der literarischen Tradition.*

anotações dos processos, movimentos – com um aceno de cabeça, um encolher de ombros para o resto e o “por que” e “como”. As formas faladas valem apenas como o caminho prático. “Raiva”, “amor”, “desprezo” descrevem complexos superficiais que caem nos sentidos, além disso, não dão nada a essa primitiva e insípida ligação de palavras. Elas originalmente indicam processos visíveis, audíveis e parcialmente previsíveis, mudanças no modo de ação e efeitos. Elas nunca, jamais poderão servir como microscópios ou telescópios, essas letras ofuscantes; elas não podem se tornar a diretriz de uma ação replicadora de vida.<sup>16</sup>

Dessa forma, ele buscava romper com o psicologismo que se concentrava em explicações, nos “porquês” e “como”. Assim, o *Programa Berlinense* busca negar tal psicologismo e prescrutar a realidade tal como ela é, a implementação da uma arte orientada para a realidade e, para Döblin, isso significaria voltar-se para o urbano, como resultado de experimentos, percebendo as mudanças estruturais de sua época e propondo um processo narrativo estruturalmente novo. É dessa experimentação que surge o “estilo cinematográfico”. Nesse sentido, Becker entende que nessa orientação para uma arte voltada para a realidade repousam as mais conhecidas declarações poetológicas de Döblin (BECKER, 2016, p. 321)<sup>17</sup>:

Elas estão inteiramente sob o signo do urbano (Becker 2007, 5–8) e são o resultado da tentativa de tornar as mudanças estruturais da realidade moderna através de um processo narrativo estruturalmente novo. Com isso revela-se a pretensão a um estilo de narração fílmica, um “estilo cinematográfico” (SÄPL 121).

Há então no Programa Berlinense as pretensões que objetivam de forma fundamental uma concepção nova em relação à linguagem literária, nesse sentido, o papel que o autor exerce é fundamental nesse processo. É dessa forma que devemos compreender a ideia de “despersonalização”, como uma necessidade de quebrar a hegemonia do autor, provocando um distanciamento, eliminando o “eu” do processo narrativo. Desse distanciamento do “eu” surge uma “devoção” ao mundo das coisas, expressada pela noção de “estilo petrificante”: “*ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts*” (“eu não

<sup>16</sup> *Man lerne von der Psychiatrie, der einzigen Wissenschaft, die sich mit dem seelischen ganzen Menschen befaßt; sie hat das Naïve der Psychologie längst erkannt, beschränkt sich auf die Notierung der Abläufe, Bewegungen, - mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das Weitere und das „Warum“ und „Wie“. Die sprachlichen Formeln dienen nur dem praktischen Verkehr. „Zorn“, „Liebe“, „Verachtung“ bezeichnen in die Sinne fallende Erscheinungskomplexe, darüber hinaus geben diese primitiven und abgeschmackten Buchstabenverbindungen nichts. Sie können nie und nimmermehr als Mikroskope oder Fernrohre dienen, diese blinden Schreiben; sie können nicht zum Leifaden einer Lebensnachbildenden Handlung werden.*

<sup>17</sup> *Sie stehen ganz unter dem Zeichen des Urbanen (Becker 2007, 5-8) und sind Ausfluss des Versuchs, den Strukturveränderungen der modernen Realität durch ein strukturell neuartiges narratives Verfahren gerecht zu werden. Deutlich zeugt davon die Forderung nach einer filmischen Narration, einem »Kinostil« (SÄPL 121).*

sou eu, mas a rua, a lanterna, este e aquele acontecimento, nada além disso”) (DÖBLIN, 2013, p. 121).

Ao Programa Berlinense seguiram-se outros importantes ensaios: “Considerações sobre o Romance” [*Bemerkungen zum Roman*; 1917], “Sobre Romance e Prosa” [*Über Roman und Prosa*; 1917], “Reforma do Romance” [*Reform des Romans*; 1919], e “A Construção da Obra Épica” [*Der Bau des epischen Werks*; 1929]. Nos três primeiros ensaios não há transformações substanciais na teoria döbliniana. Em “A Construção da Obra Épica”, porém, Döblin coloca-se uma questão substancial: “Será que o autor pode interferir na obra épica, pode imiscuir-se nesse mundo? Resposta: sim, pode, deve e tem a obrigação de fazê-lo” (DÖBLIN, 2017, p. 135). Essa conclusão expõe uma alteração importante ao retomarmos o conceito de “despersonação”. Segundo Cornelsen (2010, p. 62):

Deste modo, a “despersonalização” e, com ela, o “estilo cinematográfico” é redimensionada, pois a interferência do autor agora é bem-vinda, se bem que Döblin não vê tal interferência como aspecto que emprestaria à obra épica um caráter subjetivo, mas como resultado da liberdade que o autor deve ter no processo de criação: “Os senhores levarão as mãos à cabeça, por eu aconselhar os autores a serem decididamente líricos, dramáticos, e reflexivos na obra épica. Mas eu insisto nisso” (DÖBLIN, 1929: 535).

Aqui devemos entender que Döblin não impõe, portanto, a participação do autor na obra de forma a prejudicar a intenção de objetividade, mas como meio de permitir total liberdade ao autor épico, rompendo com a tradição do romance burguês e formas engessadas. Como fala o autor (DÖBLIN, 2017, p. 135-136):

E, com isto, elimina-se uma dificuldade específica e hoje muito pesada. Convido a fazer da forma épica uma forma bem livre, para que o autor possa seguir todas as possibilidades de representação que o assunto lhe pede. Se o tema se presta a dançar liricamente, há de se deixa-lo dançar desse modo. Os autores percebem, em todos os lados, o chamado urgente à atualidade de uma literatura contemporânea. Com toda a honestidade, ainda hoje se diz: ninguém quer literatura, isso é uma coisa ultrapassada, a arte entedia, querem-se fatos e mais fatos.

A uma primeira vista, podemos nos questionar então se o que Döblin propõe ainda pode ser chamado de literatura. É um questionamento válido, para o qual, no entanto, Döblin parece já se ter antecipado. Ao falar dessa necessidade de fatos, Döblin então replica: “Não há nada que me arraste à fantasia [...] *O verdadeiro poeta foi em todos os tempos ele mesmo um fato*” (DÖBLIN, 2017, p. 136) e continua:

O poeta tem de mostrar e provar que ele é um fato e pedaço da realidade, e ainda tão bom e autêntico como a boa descoberta do *triergon* ou como a cédula de Carolus. Os autores não tiveram que roubar fatos dos jornais nem que misturá-los em suas obras, isso é insuficiente. Correr atrás e fotografar não bastam. Ser o próprio fato e criar espaço para isso nas próprias obras, é isto que faz o bom autor, e a isso o exorto hoje, exorto-o a deixar cair a máscara coercitiva do relato e a mover-se na própria obra como julgar necessário.<sup>18</sup>

O que Döblin pretende, portanto, exortando a interferência do autor na obra é permitir que se supere as formas que aprisionavam o romance, fazendo do épico um gênero livre, comprometido com os fatos naquela ligação antes mencionada entre realidade factual e fantasia como um meio-termo para estabelecer novamente a confiança do leitor naquilo que está sendo narrado-construído. Como afirma Döblin (DÖBLIN, 2017, p. 126):

Cheguei aqui a um ponto fulcral. Existe, evidentemente, além da esfera dos fatos históricos documentados, uma outra existência ou esfera de existência, passível de ser relatada formalmente e no imperfeito, e tal relato exige de mim, do leitor ou do ouvinte também uma disposição para acreditar, de tal sorte que, nessas circunstâncias valha novamente a pena escrever, já que agora se estabeleceu de novo entre autor e ouvinte um relacionamento sincero assente em justificada confiança ponto.

No já mencionado ensaio “*Der Bau des epischen Werks*”, Alfred Döblin afirma que “[a]obras artísticas têm a ver com a verdade”. Nessa obra teórica, o autor alemão discorre sobre seu entendimento do que a obra épica deve conter para ser considerada arte. Segundo o autor, a verdade é um requisito essencial que se apresenta em forma de relato. Para Alceu João Gregory, uma característica da modernidade à qual Döblin pertence já não é detentora de uma realidade externa completa, mas fragmentada, como já discutido no primeiro capítulo deste trabalho. Como afirma ainda Alceu João Gregory, “o problema do romance à época de Döblin, a sua crise, por assim dizer, está em não conseguir trazer para dentro de sua forma, redonda, acabada, completa, uma realidade incompleta, desintegrada, frustrada” (DÖBLIN, 2017, p. 50). Döblin então tenta fugir de uma representação parcial da vida, tendo em vista que o ser humano é mais do que afetos e paixões da alta burguesia, tratando de um gama de assuntos que abarquem o mundo complexo do sujeito na sociedade. Assim, como nos

---

<sup>18</sup> Como nos esclarece a tradutora, Celeste Ribeiro de Sousa, nas notas de rodapé 86 e 87, ao usar a palavra *trergon*, Döblin refere-se ao termo técnico que faz referência à invenção da primeira filmagem e projeção do filme falado e, ao citar Carolus, faz referência ao físico August Karolus (1893-1972), que desenvolveu a primeira forma de televisão com a ajuda de uma cédula, batizada por ele mesmo de “cédula de Karolus”. (Cf. DÖBLIN, 2017, p. 136).

apresenta João Gregory (DÖBLIN, 2017, p. 52):

A ideia de Döblin é, portanto, a de abranger o máximo de realidade possível, considerando o ser humano como um todo. Não lhe interessa uma obra que mostre apenas um ângulo da realidade, nem lhe interessa o suspense e a criação de conflitos a serem desvencilhados, pois a representação da realidade moderna não comporta mais um mundo perfeito, integralizado, com soluções para toda a sorte de problemas. Este não é o mundo do romance.

“Afim, o que faz uma obra ser épica?”, questiona-se Döblin e responde: “A capacidade de seu criador de penetrar fundo na realidade, de atravessá-la, para atingir as grandes situações básicas, simples e elementares, bem como as personagens da existência humana” (DÖBLIN, 2016, p. 153).

Döblin propõe, portanto, o relato como configuração da realidade vista em sua forma mais ampla, expondo o “objeto” em sua integralidade, um mundo total, mas não necessariamente perfeito. O narrador, dessa forma, deve ser aquele que mostra a realidade ao leitor, focalizando na construção épica moderna seu objeto nos diversos ângulos possíveis, de forma a proporcionar uma realidade ampla ou total.

Podemos resumir até aqui algumas questões que nortearam o amadurecimento da teoria döbliniana:

1. O primeiro deles e, podemos dizer, central para melhor compreendermos a proposta presente principalmente na obra *Berlim Alexanderplatz* é o conceito de “estilo cinematográfico”. Döblin, atento às transformações e melhoramentos técnicos que marcaram sua época, entendeu que as formas e técnicas utilizadas até então pelo romance, essencialmente burguês, não eram mais capazes de (ap)resentar a realidade em toda a sua extensão, mais ao mesmo tempo fragmentada e que se apresentava rápida e simultaneamente. A técnica cinematográfica, portanto, seria um aperfeiçoamento técnico que pretendia dar conta da realidade, tendo como objeto a grande cidade. Como um realizador, o narrador-autor, deveria não mais narrar, mas mostrar;
2. Como desdobramento, por assim dizer, do *Kinostil*, Döblin destacava a importância de não mais buscar os motivos, em uma postura antipsicologista. A psicologia era tomada pelo autor como uma ciência “racionalizante”, incapaz de apresentar a realidade exposta pela modernidade. Nesse sentido, o autor épico deveria buscar na psiquiatria

os recursos capazes de abarcar a realidade. O autor-narrador deveria observar e através da observação fazer um diagnóstico sobre a realidade que se lhe apresentava. Em um segundo momento, deveria ser capaz de expô-la de forma objetiva;

3. Entendo essa necessidade de colocar o autor como observador, Döblin desenvolve a ideia de *Depersonation*, despersonalização. Como afirma Cornelsen (2010, p.58): “[Döblin] Acreditava que o romancista poderia assumir uma postura perante a realidade, em que este exerceria a mera função de descrever o mundo à sua volta e os acontecimentos, sem interferir na narrativa por meio de reflexões subjetivas”. Vimos, no entanto, que no ensaio “A construção de obra épica”, de 1929, Döblin traz uma mudança essencial em seu entendimento: o autor não só pode, como deve imiscuir-se na obra, não como marca de subjetividade, mas pela necessidade de fazer do épico um gênero livre, sem estar sobre o imperativo de nenhuma forma, mas utilizar-se de todas elas para prescrutar a realidade em sua totalidade;
4. O conceito de *Tatsachephantasie*, “fantasia factual”, seria uma forma de encontrar um meio termo entre a realidade e a criatividade do autor, impondo um parâmetro, com o objetivo de reestabelecer a credibilidade do leitor para o gênero épico. O autor épico deveria, portanto, utilizar-se de materiais autênticos e que melhor pudessem servir ao relato, sendo, assim, fruto de movimentos contrários, mas, ao mesmo, complementares;
5. Podemos considerar o conceito de *kinetische Phantasie*, “fantasia cinética”, através dessa necessidade dessa ideia de relatar uma realidade imediata e, ao mesmo, em constante movimento. O objetivo, portanto, seria produzir imagens em movimento que pudessem criar a ilusão de realidade, como no cinema. Teríamos assim uma intrínseca associação com a técnica cinematográfica com o intuito de (re)produzir a realidade.

Esses conceitos serão essenciais para entendermos como Döblin, a partir do conceito de *Kinostil*, irá utilizar-se da montagem como recurso técnico de (ap)representação da realidade. Como afirma Cornelsen (2010, p. 60):

Quando falamos de Alfred Döblin e de sua obra-prima, nos vemos necessariamente obrigados a mencionar dois aspectos importantes: o primeiro é o reconhecimento de que Döblin inscreveu o seu nome no grupo daqueles romancistas que se destacaram nas primeiras décadas do século XX por terem empregado novas técnicas no processo de representação da realidade urbana, como James Joyce e John dos Passos. O outro diz respeito à técnica empregada até as últimas consequências no romance *Berlin Alexanderplatz*: a montagem.

Como destaca Cornelsen, Döblin inscreve seu nome e figura entre os grandes autores do início do século XX ao utilizar de novas técnicas no processo de representação da realidade, ou seja, por uma revisão do conceito de mimesis, como já exposto, e também por fazer da montagem a técnica por excelência e empregando-a com maestria até as últimas consequências na obra *Berlim Alexanderplatz*. A montagem entrou nas discussões do início do século passado, estando no centro dos debates no que diz respeito à superação “das convenções da narrativa ficcional, até então vigentes” (CORNELSEN, 2010, p. 61). A montagem apresentava-se como uma técnica capaz de representar tanto a grande cidade, como a mudança de percepção em torno das transformações impostas pela industrialização e pela urbanização. Tomando o que vimos sobre a teoria döbliniana, é importante sinalizar que técnica e estilo se fundem com o objetivo de abarcar a realidade e tornar possível trazer para a literatura aquilo que era observado na realidade e que a tradição romanesca que vigorava até então não era capaz de exprimir. Como afirma Cornelsen (2010, p. 61):

Portanto, aquela ideia que parecia se originar dos primórdios do cinema, em que a ilusão da realidade criada pela impressão das imagens em movimento sobrepujava o caráter eminentemente técnico com que essas mesmas imagens eram produzidas e projetadas, é substituída por outra que tem em seu centro o autor com plenos poderes para criar, poderes esses, aliás, outorgados não por uma instância que atua fora do processo de criação, mas pelo próprio tema: —Eu convindo a que façam da forma épica uma forma totalmente livre, para que o autor possa seguir todas as possibilidades de representação que o seu tema requer! (DÖBLIN 1929: 536)

A originalidade de Döblin está em utilizar-se da realidade discursiva para formar imagens por meio da montagem. Diferente, porém, do realizador que registra imagens através da câmera, é por meio da linguagem que Döblin busca compor os registros de uma realidade empírica, por meio de cortes e segmentos de textos que geram significados novos e conflitos que, de outra forma, não seriam apreensíveis ou, menos ainda, exprimíveis. Sendo assim, temos uma obra aberta, na qual o significado completa-se no leitor, de forma que a obra realize-se plenamente no receptor. O autor, portanto, ao despersonalizar-se, dá ao leitor o poder de participar do processo de produção da realidade e de julgar a obra com total liberdade: “Não se trata, portanto, de uma narrativa em sentido tradicional, pois exige do leitor outras formas de percepção que garantam a coerência (inter)textual. A ressonância aparece como princípio textual: o leitor realiza através de associações a significação dos textos” (CORNELSEN, 2010, p. 63). O autor, portanto, “constrói, mais do que narra”. Como conclui Cornelsen (2010, p. 63):

Pois o autor-narrador despersonalizado desaparece em meio à polifonia resultante de várias vozes e de textos do cotidiano. Isto se torna possível na medida em que a montagem destrói a identidade do eu enquanto instância subjetiva. A montagem como meio desencadeador de mudança contínua de perspectiva produz o efeito de simultaneidade. Deste modo, o *Kinostil* torna-se definição da representação multiperspectiva do mundo.

Podemos perceber como os conceitos desenvolvidos por Döblin culminarão em uma forma outra de apresentar a realidade, com a diluição do autor por meio da montagem, o leitor é impelido a participar do processo de criação ante uma realidade mais apresentada do que narrada. A história desenrola-se não mais de maneira linear, mas em um “espaço textual anônimo”. Segundo Cornelsen (2010, p. 63):

A rede formada por textos montados simula, de maneira exemplar, a atividade inconsciente de apreensão que um transeunte, por exemplo, realiza, movendo-se apressado, bem ao ritmo urbano da grande cidade. Tal procedimento acarreta a formação de uma totalidade discursiva descontínua. O mundo se apresenta a Döblin como um mundo de linguagens e textos, que impele o romancista a renunciar à continuidade.

Aqui, mais uma vez, podemos retomar a crítica de Auerbach sobre a utilização dos recursos oferecidos pelo cinema na literatura. O que estava em questão era não de mimesis como reprodução da realidade, mas como representar tal realidade, já que a noção tradicional de mimesis parecia não mais abarcar a realidade marcada por avanços técnicos, industrialização e urbanização. O que demos, então, como já colocado, é uma nova percepção de mimesis, não como tradicionalmente entendia, ou seja, como reprodução da realidade, mas como produção de realidade, a partir do momento que apresenta por meio da linguagem uma realidade discursiva de forma pragmática e capaz de produzir, baseando-se “no processo de integração de textos literários com textos considerados extra-literários (por exemplo, manchetes de jornal, textos publicitários, documentos históricos) ou com citações ou paráfrases de outros textos literários”, ou seja, da montagem, uma fantasia a partir de “fatos” (CORNELSEN, 2010, p. 64), de forma que trabalhe como um artesão, um montador, gerando significados que se concretizam no leitor.

Na obra *Berlin Alexanderplatz* é contada a história de Franz Biberkopf, que deixa a prisão em Berlim onde ficara por quatro anos após ser considerado culpado pelo assassinato de sua namorada, em decorrência de agressão doméstica. Franz tenta integrar-se novamente à sociedade e aspira tornar-se um cidadão comum em uma das maiores metrópoles à época. No entanto, tal aspiração revela-se difícil à medida em que o romance vai se desenvolvendo. Porém, ao final, Franz Karl, uma figura distinta, que foi capaz de vencer a Babilônia

Prostituta, consegue um trabalho honesto. Sobre a obra, Celeste Ribeiro de Sousa comenta (2017, p. 21):

Não se trata aqui de um texto histórico em seu sentido estrito, mas em sentido döbliniano; aqui importa a tessitura da micro-história ou das micro-histórias das personagens. Trata-se do mais bem acabado romance de montagem ou romance épico moderno. A vida é apresentada em sua multidimensionalidade: é lírica, é gramática e reflexiva a um só tempo. Não há mais uma ação progressiva que deságua numa série de conflitos a serem resolvidos. A estrutura do romance obedece a um princípio de montagem que conduz o leitor a um mundo antinômico, marcado pela desintegração do eu. O estilo e montagem possibilita ao autor impregnar a linguagem de uma nova força produtiva, ao acolher um sem-número de registros diferentes, desde citações bíblicas a equações matemáticas e estatísticas, e a remodelar a já cristalizada estrutura narrativa. Ação, tempo, espaço e perspectiva estruturam-se em camadas superpostas que criam simultaneidade e variedade. As personagens não carregam traços individuais, mas são integralizadas pelas forças coletivas e, através do princípio de montagem, todo e qualquer impulso de desenvolvimento é destruído, a procura de identidade é interrompida, contrariando, assim, o romance burguês, individualista e/ou introspectivo.

Ribeiro de Sousa faz-nos perceber que o objetivo de Döblin em sua obra épica *Berlin Alexanderplatz* é, por um lado, afastar-se do romance tipicamente burguês <sup>19</sup> e, por outro, mostrar que o sujeito moderno, a personagem de sua obra é um sujeito fragmentado em um mundo marcado pela “desintegração do eu”. Döblin buscará no relato trazer realismo à sua obra, tendo um compromisso com a verdade. Através de um processo de montagem, o autor irá, utilizando-se de diferentes recursos, tentar apagar a subjetividade em favor de uma literatura honesta, reatando o contrato entre autor, leitor e obra. Como ele mesmo afirma (DÖBLIN, 2017, p. 131):

Deste modo, esta forma torna-se de novo verdadeira na esfera da obra de arte épica e, aqui, não se trata mais de mentiras ou de quimeras: a literatura não é mais uma ocupação desonesta, confusa e desmerecedora, a literatura não é mais rebaixada a uma jogada subjetiva e, quando verdadeira literatura épica utiliza o imperfeito e relata com soberba, é para mostrar que sabe quem é e que conhece o seu lugar e a sua posição na vida intelectual.

Döblin, assim, foi constituindo e aprimorando sua teoria sobre a construção da obra de arte épica. Tal teoria, como afirma Benjamin, encontra sua realização magistral na obra *Berlin Alexanderplatz*. Iremos indicar, a seguir, algumas análises de parte da obra. Nossa

---

<sup>19</sup> Destacamos aqui que o romance *Berlin Alexanderplatz* é um exemplo patente de *Antibilgundsroman*. Assim, a vitória de Franz sobre a Babilônia Prostituta e o surgimento de um novo Franz não só desviam a personagem do romance burguês como se apresentam como antiburguês.

proposta, porém, irá buscar aplicar, ao fim, algumas sugestões compartilhadas por Pageaux, definido pelo autor como imagologia.

#### 4 PROPOSTAS DE LEITURAS DA OBRA *BERLIM ALEXANDERPLATZ*

Tomando como fio orientador o que até aqui já foi discutido, vamos então analisar a obra buscando perceber como a teoria döbliniana, o *Kinostil*, a *montagem*, fatores que revisam o papel do narrador e do narrado, do autor e do leitor, do romance burguês e do épico, irão contribuir para reorientar a noção de mimesis, de forma a alargar a realidade, confluindo para o que Lima teoriza sobre a *mimesis da produção*.

##### 4.1 *Berlim Alexanderplatz* à época de sua produção

Para melhor compreender o contexto no qual Döblin desenvolvera sua teoria, faz-se necessário nos debruçarmos por um momento para observarmos o terreno em que ela floresceu. Importante destacar que refutamos a ideia de tomar a obra literária como um simples índice de uma época. Mas seria interessante para nossa análise entender o contexto de produção da obra *Berlim Alexanderplatz*. O ano de 1929 situa-se no período entre guerras, o mundo ocidental acabara de experienciar os terrores do extermínio que o avanço tecnológico levava às trincheiras na Primeira Grande Guerra; uma grande crise econômica atingia o ocidente, com altos índices de inflação e desemprego; e a Europa estava sendo obrigada a reconfigurar seu mapa geopolítico e sua empreitada colonialista, e, como um adendo, a crescente influência dos EUA no cenário internacional, por um lado, e o declínio da Pax Britannica, por outro. No caso específico da Alemanha, além de todas as questões citadas, havia as pesadas imposições do Tratado de Versalhes<sup>20</sup>, tendo saído como a grande culpada pela deflagração do conflito, gerando um sentimento coletivo de revanchismo, que viria a ser utilizado de forma perspicaz pelo recém formado Partido Nazista de Hitler. A República de Weimar (1919-1933) irá trazer em sua formação os contrastes de uma democracia com políticas autoritárias, o que logo representará uma questão insolúvel. Botelho chama atenção

---

<sup>20</sup> Importante destacar que o revanchismo entre França e Alemanha aconteceu de forma alternada ao longo da história. Lembremos que a unificação alemã (*Deutsche Einigung*) se deu em 1871 na Galeria dos Espelhos do Palácio de Versalhes, após a capitulação francesa na Guerra Franco-Prussiana. Esse é um fato relevante, visto que, anos mais tarde, seria assinado em vagão de trem em Paris um tratado com o mesmo nome, que impunha à Alemanha a culpa pelo desfecho da Primeira Grande Guerra. Tal alternância desse sentimento de revanchismo terei mais um episódio em 1940, quando Hitler ordenou que o vagão no qual a delegação alemã assinara o armistício ao final da Primeira Grande Guerra fosse retirado do museu e levado para Compiègne, para que os oficiais franceses assinassem a rendição da França na Segunda Grande Guerra.

para o fato de que muitas dessas contradições do novo Estado era uma herança do regime anterior, o *Kaiserreich*, representando mais continuidades do que uma característica da *Weimarer Republik*, um novo regime que não conseguia romper com o passado imperial alemão. Willi Bolle caracteriza a República de Weimar como “autoritária, nascida da violência” e segue (BOLLE, W. 1994, p. 144. *apud.* BOTELHO, 2017, p. 18)

Uma república cujo aparato administrativo, militar e jurídico cometeu inúmeras arbitrariedades e que controlou seus críticos, escritores e artistas mais severamente que seus inimigos. Uma “democracia de aparências enganadoras”, que se desintegrou com a crise econômica e, ainda mais, com as intrigas de gabinete, as dissoluções do Parlamento e a tolerância oficial do terrorismo.

Assim, uma república inspirada no resgate do classicismo de Goethe e Schiller fracassará como instituição, seja nos âmbitos político, econômico e mesmo simbólico. Por outro lado, Berlim figurará como uma grande metrópole, sendo a quarta maior, atrás somente de Londres, Paris e Nova York. A capital alemã exemplificará o rápido desenvolvimento proporcionado pela industrialização, na qual a Alexanderplatz terá um protagonismo marcante como local de encontros, um “canteiro de obras a céu aberto”, por onde afluem personagens de diferentes tipos de classe e onde se propagavam em disputa as ideologias que então circulavam pela Alemanha no início do século XX. Havia, portanto, uma problemática colocada para o romance frente às novas configurações do espaço urbano, que seria como codificar na narrativa esse novo campo de experiências. A problemática era crucial, já que a forma do romance burguês especializara-se em representar a pluralidade de destinos individuais, voltando-se para o interior das casas, de forma que a nova configuração da metrópole desafiava a estrutura tradicional do romance, já que a própria cidade se tornava uma protagonista ativa, dotada de todas as potencialidades de um (anti-)herói literário.

Nesse contexto, a técnica impõe seu ritmo sobre a metrópole em que as novidades serão percebidas em diferentes âmbitos. Seria produtivo então se questionar se as técnicas e formas até então utilizadas pelo romance seriam capazes de dar conta dessa nova realidade, que se deseja mais do que representar, apresentar. Melhor dizendo, a noção clássica de *mimesis* preservava uma noção de representação, a qual enfrentaria dificuldades na modernidade. A noção de *Darstellung* em Auerbach, como acima exposto, não seria suficiente para apreender a proposta de Döblin na tentativa de apresentar a grande cidade na obra *Berlim Alexanderplatz*. Por outro lado, ao romance, então em crise, seria exigido de seu tempo um alargamento do real, um efeito persuasivo no receptor em sua experiência estética. Döblin percebera que a épica deveria buscar dar conta dessa nova realidade e defenderá a

utilização de diferentes métodos capazes de apresentar no romance uma realidade também ela cada vez mais fragmentada, e mais, fazer, de certa forma, com que a obra épica realizasse no leitor sua configuração. Nesse sentido, a crise do romance também revela a crise do sujeito moderno, uma crise que também Auerbach não negligenciou, para fazer justiça, mas que em sua análise das obras em *Mimesis* destacará que essa fragmentação se dá no campo do psicológico e da consciência.

Na análise do processo e estilo de Virgínia Woolf, Auerbach descreve um caminho semelhante tomado pela escritora: com a intenção de pesquisar a verdadeira Mrs. Ramsay, surge uma pluralidade de sujeitos que criam no romance, um conhecimento objetivo sobre a realidade. Assim, é a impressão consciente de vários sujeitos e não de um único sujeito que criará uma “representação pluripessoal da consciência”. Segundo Auerbach, “a intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas de diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando” (AUERBACH, 1971, p, 483). Tanto em Virgínia Woolf quanto em Döblin, portanto, parece ser evidente a intenção de perscrutar uma realidade objetiva e o que os distingue repousa precisamente no processo e no estilo empregados na busca por esse efeito. Döblin buscará uma aproximação com a realidade através da “observação científica de seus movimentos e reações, e não de seus nexos psicológicos como forma de explicar a realidade” (BOTELHO, 2010, p. 114), o que refirmava um “antipsicologismo” no qual o autor se propunha. Enquanto na obra de Woolf o narrador se questiona, procura, duvida, colocando-se muitas vezes na mesma posição que as personagens e o leitor, fazendo com que quase tudo que é dito apareça como uma reflexão na consciência das personagens, Döblin coloca-se numa posição de observador, como se seu olhar se confundisse com o de uma objetiva, captando a reação exterior perceptível, não emocional ou psicológica.

Assim, a técnica empregada no romance burguês para representação da realidade reafirmava valores burgueses e uma forma que reforçava valores de uma realidade em crise. Vejamos como isso se dá na obra de Döblin.

#### 4.2 Após a teoria, uma análise

*Berlim Alexanderplatz: A história de Franz Biberkopf* foi publicada integralmente em 1929 e narra a história de Franz Biberkopf, se assim podemos dizer. Isso porque, como

sugerido no próprio título da obra, a grande protagonista parece ser não o sujeito, mas a cidade, caracterizada metonimicamente pela *Alexanderplatz*, uma grande e importante praça no centro da capital alemã que até hoje se destaca por ser um lugar de grande confluência. O período em que a obra se insere, marcado por grandes transformações e continuidades, deixou exposto as rápidas mudanças que Berlim, como grande metrópole já àquela época, sofria. Como dirá Cornelsen (2009, p. 253):

A Berlim dos anos 1920 não é apenas uma cidade de proprietários de fábrica, de acionistas da Bolsa de Valores, de pequenos comerciantes, funcionários públicos, operários e artífices, mas também o mundo daqueles excluídos pela sociedade, dos pauperizados pela Primeira Guerra Mundial e pela hiperinflação do ano de 1923, dos desempregados, também dos proxenetas, ladrões e vigaristas. Aos inúmeros excluídos pertence Franz Biberkopf. Sua trajetória representa a vida daqueles que se decepcionaram profundamente com a República de Weimar, uma vez que a transformação social após 1918 não correspondeu às expectativas de grande parte da sociedade.

É nesse contexto que é narrada a história de Franz Biberkopf. Biberkopf, após cumprir quatro anos de sentença na prisão de Tegel, deixa o cárcere e se vê numa cidade grande, em constante transformação. Franz tinha sido condenado por causar a morte, após espancamento, de sua namorada, a prostituta Ida. A personagem deixa a prisão de Tegel tendo como objetivo se reintegrar à sociedade e viver uma vida honesta. Estando de volta, porém, à cidade, encontra uma série de situações que o fazem desviar desse objetivo.

O narrador, já de início, alerta o leitor que Franz Biberkopf sofrerá três duros golpes que inevitavelmente selarão seu destino: “Por três vezes, este destino investe contra o homem e interfere em seu projeto de vida. Atinge-o com logro e traição” (DÖBLIN, 2019, p. 13). Como afirma ainda o narrador, é quando Biberkopf deixa a prisão que “a pena começa” (Idem). Franz terá grande dificuldade para encontrar seu lugar na sociedade, gerando um sentimento de inadequação. Sem emprego, Franz arranjará diferentes tipos de trabalhos/bicos disponíveis na grande cidade. Primeiramente, começa a vender jornais do Partido Nazista, “apesar de não ter nada contra os judeus” e, assim, principia a travar uma luta sem nenhuma chance de vitória.

O primeiro golpe acontece quando Lüders, tio de Lina, companheira de ocasião de Franz, invade a casa de uma viúva que havia demonstrado simpatia por Franz e de quem este pretendia tirar vantagens, fazendo perder suas chances (Livro Terceiro). O segundo golpe se dá quando Franz é levado, sem conhecimento, a participar de um roubo promovido pelo bando de Pums. Após descobrir o que estava acontecendo, recusa-se a tomar parte no delito e

é atirado para fora do carro por Reinhold, seu falso amigo, sendo atropelado por outro carro que vinha atrás. Consegue sobreviver, mas tem seu braço amputado (Livro Quinto).

Por fim, o mesmo Reinhold atrai Mieke, atual companheira de Franz e com quem faz sua última tentativa de se endireitar na vida. Mieke é violentada e assassinada por Reinhold. (Livro Sétimo). Ao final, Franz Biberkopf é internado no sanatório de *Buch*, onde uma batalha alegórica é travada entre a “Morte” e a “Prostituta Babilônia”. Acontece que Franz Biberkopf morre e dá lugar a Franz Karl. Franz então tem seu segundo retorno à cidade, agora mais esperto e, podemos dizer, adequado à cidade, onde, em seu cubículo de auxiliar de porteiro observa uma Berlim marchando novamente para a guerra. O desfecho é bem controverso, como observa Gabriela Bitencourt (BITENCOURT, 2010, p. 144):

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”; e, no plano temático, como a reinserção social apaziguadora do marginal na sociedade.

Walter Benjamin ao final de sua resenha sobre a obra e também mais tarde, ao criticar a falta de posicionamento de Döblin em relação à luta do proletariado (BITENCOURT, 2010, p. 135), termina por afirmar que o novo Franz, preso em seu cubículo inalcançável pelo leitor e agora sem nenhuma utilidade é um estágio extremo, avançado e vertiginoso “do velho ‘romance de formação’ do período burguês” (BENJAMIN, 1987, p. 60).

Celeste Ribeiro de Sousa percebe a obra como o “mais bem acabado protótipo de romance de vanguarda alemão, do chamado romance de montagem ou romance épico moderno”. A autora afirma ainda que (SOUSA, 2017, p. 21):

A vida é apresentada em sua multidimensionalidade: é lírica, é dramática e reflexiva a um só tempo. Não há mais uma ação progressiva que deságua numa série de conflitos a serem resolvidos. A estrutura do romance obedece a um princípio de montagem que conduz o leitor a um mundo antinômico, marcado pela desintegração do eu.

Sousa reafirma o que Benjamin declarava sobre o princípio da obra *Berlim Alexanderplatz*: a montagem. Se, como vimos, essa estrutura proposta seria um integrante fundamental dentro do projeto döbliniano, a montagem traz à obra possibilidades que vão além daquelas almejadas pelo romance burguês. Sobre isso, continua Sousa (2017, p. 21):

O estilo de montagem possibilita ao autor impregnar a linguagem de uma nova força produtiva, ao acolher um sem-número de registros diferentes, desde citações bíblicas a equações matemáticas e estatísticas, e a remodelar a já cristalizada estrutura narrativa. Ação, tempo, espaço e perspectiva estruturam-se em camadas superpostas que criam simultaneidade e variedade. As personagens não carregam traços individuais, mas são integralizadas pelas forças coletivas e, através do princípio de montagem, todo e qualquer impulso de desenvolvimento é destruído, a procura de identidade é interrompida, contrariando, assim, o romance burguês, individualista e/ou introspectivo.

Tomando as reflexões sobre *mímesis* como representação da realidade, aqui surge uma interessante questão sobre o sujeito moderno, essencialmente fragmentado, que se contrasta, na visão de Lima, do sujeito solar (LIMA, 2014, p. 306):

Pareceu-nos, pois, que para levar a cabo a revisão da *mímesis*, se tornava urgente efetuar a revisão do que chamamos a teoria solar do sujeito. Em vez de simplesmente rejeitá-la, pareceu-nos viável, a partir do próprio pensamento moderno, propor uma outra teoria do sujeito: a do sujeito fragmentado.

Esse sujeito, portanto, não mais solar, que não consegue alcançar, apesar das tentativas, traços individuais nem formar uma identidade integralizada é o sujeito moderno apresentado através do recurso da montagem em *Berlim Alexanderplatz*. Sobre a montagem na obra de Döblin, especificamente, não há como não recorrer ao estudo feito por Elcio Cornelsen. Em seu artigo *Franz Biberkopf ist wieder da*, o autor destacará o caráter inovador da “forma de expressão do mundo narrado” na obra de Döblin, já que a maneira tradicional de representação do romance do século XIX tornara-se inadequada para representar a grande cidade, também ela em constante transformação, marcada por uma velocidade que exigia uma nova forma de linguagem. Segundo Cornelsen (2009, p. 253):

Através do princípio estilístico da montagem, que tem suas raízes na técnica do filme e da simultaneidade a partir de diversas perspectivas, além da técnica de colagem dos variados textos, presente também no Dadaísmo, Döblin oferece ao leitor um quadro múltiplo de imagens e planos que, em um primeiro momento, podem transmitir a ideia de caos e de desconexão, mas que, todavia, relacionam-se entre si.

Em estudo sobre o estilo em Döblin, Cornelsen destacará que a montagem como técnica literária, tendo seu desenvolvimento de forma paralela à técnica de montagem cinematográfica, alcançará destaque nas primeiras décadas do século XX, numa intrínseca relação com uma busca de superação das convenções narrativas que marcaram, até então, a ficção. Para Cornelsen (2010, p. 61):

Frequentemente, a técnica de montagem também se apresentava como tema em comum com a problemática em torno da grande cidade, pois a mudança de percepção da realidade empírica imposta pela industrialização e a urbanização, com todas as implicações técnicas que estavam surgindo na época, eram tidas como o fator que causou o surgimento de técnicas como a de montagem e colagem.

Nesse sentido, podemos retornar ao projeto döbliniano, o qual entende a obra épica como uma forma totalmente livre e, assim, ao utilizar a montagem como recurso, o autor épico exerce seus poderes “outorgados não por uma instância que atua fora do processo de criação, mas pelo próprio tema” (CORNELSEN, 2010, p. 62). É através, portanto, da montagem, que o autor épico irá projetar um mundo em constante transformação e, nele, um sujeito fragmentado. Porém, não é através de uma “ilusão de realidade criada pela impressão das imagens em movimento” produzidas e projetadas pela técnica (Idem), como no cinema, mas essa “realidade imagética, na teoria de Döblin, deve ser abstraída a partir da realidade discursiva”. Como afirma Cornelsen (2010, p. 62-62):

Diferente do realizador que registra as imagens através da câmera, o escritor dispõe da realidade discursiva, ou seja, da linguagem em si e de toda uma grama de produções discursivas, nas quais estão fixadas as mais diversas imagens que compõem tanto os vários registros da realidade empírica como o incomensurável arquivo da tradição fixada pela escrita. Os cortes, neste caso, são segmentações de textos que, ao serem integrados em um outro texto, estabelecem uma relação de contiguidade. Döblin (1929: 550) tinha plena consciência da representação discursiva no processo de enunciação: “[...] cremos falar e somos falados, e cremos escrever e somos escritos”.

Sousa também argumentará nesse sentido. Para a autora, “o estilo da montagem possibilita ao autor impregnar a linguagem de uma força produtiva, ao acolher um cem número de registros diferentes, desde citações bíblicas a equações matemáticas e estatísticas, e a remodelar a já cristalizada estrutura narrativa” (SOUSA, 2017, p. 21). Sousa entende, assim, que não há espaço na estrutura do romance para a construção de heróis ou mesmo anti-heróis, o que será possível na obra épica de Döblin serão personagens exemplares, “marcadas por traços fundamentais da existência humana que carregam em si uma coletividade”. Sobre o narrador, dirá Sousa (SOUSA, 2017, p. 21):

A despersonalização das personagens e o enfraquecimento do narrador conduzem à soberania de elementos que, até então, existiam de modo subordinado, como o medo, a morte, a natureza, a destruição, o poder. Embora o narrador continue exercendo uma função importante, a sua posição encontra-se radicalmente alterada.

Será também, de certa forma, um entendimento similar ao de Cornelsen, ao analisar a técnica da montagem e a influência que essa terá no papel do narrador. Segundo o autor (CORNELSEN, 2010, p. 63):

Tal procedimento implica em mudanças do ponto de vista, semelhantes às mudanças que a câmera proporciona em um filme. Pois o autor-narrador despersonalizado desaparece em meio à polifonia resultante de várias vozes e de textos do cotidiano. Isto se torna possível na medida em que a montagem destrói a identidade do eu enquanto instância subjetiva. A montagem como meio desencadeado de mudança contínua de perspectiva produz o efeito de simultaneidade. Deste modo, o *Kinostil* torna-se definição da representação multiperspectiva do mundo.

Ao falar sobre do autor-narrador, Cornelsen observara que este desaparece em meio à polifonia. Façamos algumas colocações sobre o tema. Bitencourt lembra que nos primeiros romances modernos e mesmo nos da era vitoriana era comum que a voz do narrador se apresentasse de forma econômica no desenvolvimento dos eventos, de forma a evitar intromissões. Isso, ou seja, esse ocultamento da voz narrativa, segundo a autora, resultaria num efeito dramático mais próximo, assim, à presentificação que anima o teatro. (BITENCOURT, 2010, p. 68). A essa capacidade do narrador ter total domínio sobre as ferramentas narrativas, sendo capaz de acessá-las deliberadamente sem a necessidade de prender-se a um ou outro princípio estilístico, ainda segundo a autora, caracterizará o que Norman Friedman denomina de “onisciência editorial”. Segundo Bitencourt (2010, p. 68):

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” dos acontecimentos é radicalizada pela utilização de um expediente formal que aparecerá mais timidamente na história de Biberkopf [...] 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”.

Bitencourt fará uma interessante observação sobre as impressões de Franz Biberkopf ao entrar na cidade e como, para isso, a narrativa de *Berlim Alexanderplatz* rompeu com a ideia de temporalidade progressiva para apresentar tais impressões. Haverá, assim, uma sequência de cenas e frases descontínuas, cortes abruptos que romperão com a expectativa do leitor, de forma a surgir “uma nova estrutura, ou nova cena, que também sofrerá um corte abrupto, e assim por diante”. (Idem, p. 71):

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 compreender. Berlim aparece, então, como profusão desordenada de estímulos, distorções elaboradas pela projeção do desconcerto em que se encontra o próprio Biberkopf.

Como podemos perceber, a polifonia em Berlim não se dará da mesma forma que em Dostoiévski, numa multiplicidade “de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade e acontecimento”, como o conceito é desenvolvido por Bakhtin. Pois, diferente do autor russo, Döblin não estará preocupado em apresentar consciências e até recusará o psicologismo. O que temos em *Berlim Alexanderplatz* é um universo que mais do que representado, é apresentado, não são vozes que se combinam, mas fragmentos que se sobrepõem e criam novas cenas. Como destacará Bitencourt, “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...” (Idem, p. 76).

#### 4.3 Análise da obra à luz da imagologia

Tendo constatado que a concepção de mimesis como representação oferece limitações à análise da obra *Berlim Alexanderplatz* e perpassado o caminho de desenvolvimento teórico que, podemos assim dizer, culminou na produção da obra aqui analisada, perguntamo-nos se seria possível propor uma análise alternativa à luz da imagologia, segundo desenvolvida por Daniel-Henry Pageaux. O objetivo é oferecer um olhar mais abrangente e que privilegie as peculiaridades da obra do escritor alemão.

Pageaux, no terceiro capítulo de sua obra intitulada *Musas na Encruzilhada: Ensaios de Literatura Comparada*, afirma que o que propõe com a imagologia são “elementos de teoria” (PAGEAUX, 2011, p. 109):

Não apresento nem uma teoria, nem um sistema – mas, simplesmente e mais concretamente, um método de estudo da literatura, do fato literário. Essas proposições foram formuladas com a ajuda de diversos e convergentes encaminhamentos, que me levaram a passar dos estudos de imagologia a perspectivas poéticas mais gerais, talvez teóricas.

Pageaux estabelece três níveis de análise da imagem, ao modo de operadores de leitura: a palavra, a relação hierarquizada e o cenário. No nível da palavra, segundo Pageaux, o texto é entendido como um conjunto de palavras, “um léxico, para dizer o Outro”. Nesse sentido, a análise consistiria em identificar o campo lexical, constatando tanto as possíveis isotopias quanto os processos de comparação, que seriam formas equivalentes ou de aproximação para dizer o Outro. Para Pageaux (2011, p. 112) seria importante atentar-se:

[...] à adjetivação, expressão elementar do julgamento de valor e de hierarquização, realçar as palavras do Outro, inscritas no texto, sem equivalentes possíveis, assim como tantos elementos de alteridade irreduzíveis: encontramos, em outra esfera, a questão do intraduzível. Encontramos, também, uma base possível para o estudo do discurso crítico sobre o Outro (recepção).

Da palavra então, iríamos para o segundo nível, passando para unidades mais abrangentes, no qual seria relevante observar as sequências narrativas e relações de hierarquização. O foco estaria, dessa forma, nas sequências narrativas, levando em consideração que a imagem em um texto pode ser tomada como um conjunto de relações hierarquizadas. Conforme Pageaux (2011, 112-113):

Esses processos de diferença hierarquizada vão se expressar e se desenvolver conforme diversos registros: a) o quadro espaço-temporal (a escrita do espaço do Outro, o tempo no qual o Outro está situado). Situado entre o polo negativo (representação disfórica) e o polo positivo (eufórica); b) o sistema dos personagens, também amplamente positivo, abre um grande leque de combinação, de nuances possíveis: oposição entre personagem masculino *versus* personagem feminino, entre civilização *versus* barbárie ou primitivo, entre adulto (personagem visto como adulto) *versus* personagem infantilizado (visto com uma criança grande), entre homem *versus* animal (o Outro é animalizado) – as relações de nomenclatura são também processos de dominação (por meio de linguagem e dos símbolos); c) a cultura do Outro: o texto literário é tomado (assumimos o contrassenso) como uma soma de afirmações (ou de silêncios) sobre a cultura, aqui entendida em seu sentido antropológico (culinário, lazer, música, práticas sociais, religiões, arte...).

Para o autor, a partir de todos esses registros seria possível perceber como se escreve e se elabora, no cerne do texto, “um sistema de qualificação diferencial. Num terceiro momento, abarcado pelo terceiro nível da análise, buscaríamos compreender e interpretar tais hierarquias, assim como intervalos e diferenças. Entendendo dessa forma, tomaríamos o texto como o resultado de um conjunto de escolhas possíveis para dizer o Outro, dentro de um campo de possibilidades. Para Pageaux (2011, p. 113):

Estas não são ilimitadas, mesmo que a escrita possa multiplicar nuances. Será necessário, portanto, segundo a natureza das escolhas feitas, revelar o **funcionamento de uma ideologia**, seguir e definir a lógica de um imaginário.

Diremos que essas escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural, político – e teremos razão, se reconhecermos que é *a partir desses* dados que o texto é escrito, e não *por causa* deles. (PAGEAUX, 2011, p. 113). (grifo meu)

Pageaux destaca, no entanto, que, em compensação, não poderíamos dizer que o texto dependeria, por exemplo, das relações diplomáticas entre os dois países ou culturas, como já se fez em alguns estudos comparatistas, levando a resultados caricaturais e mesmo polêmicos. Para o autor, outras seriam as relações a serem evocadas, as quais manteriam ligações complexas com o estado político e cultural e que fariam o papel de filtro em relação aos dados e acontecimentos. Atentando-se para isso, “encontram-se aqui relações unilaterais ou bilaterais, unívocas ou recíprocas, que desenham o que já nomeei e apresentei: as fundamentais atitudes diante do Outro (essencialmente: mania, fobia, filia)”. (PAGEAUX, 2011, p. 113)

Tendo como norte a proposta por Pageaux, ou seja, uma análise imagológica, analisaremos os dois primeiros livros da obra *Berlim Alexanderplatz*, objetivando perceber as marcas de subjetividade do autor, que, por meio do referencial discursivo, constrói a imagens das personagens, de forma a deixar rastros de sua posição ao longo da obra. A questão aqui não será pôr à prova o princípio da objetividade pretendida no processo de construção narrativa, mas evidenciar como tanto a ilusão de objetividade quanto de realidade operam na obra. O que aqui propomos, portanto, é um exercício a partir de uma análise fundamentada nos operadores de leitura propostos por Pageaux. Por outro lado, observamos que tais operadores apresentam certas lacunas para uma interpretação que derive da relação entre texto e contexto, como o próprio autor salienta.<sup>21</sup>

Levando em consideração o que acima foi exposto sobre o primeiro nível de análise imagológica, serão observadas aqui as palavras utilizadas e os processos de comparação para dizer o Outro. Sendo assim, destacamos:

### **- Primeiro Livro**

---

<sup>21</sup> Essa é uma questão que fica evidente quando o autor diz “[d]iremos que essas escolhas dependem amplamente do contexto histórico, social, cultural, político – e teremos razão, se reconhecermos que é a partir desses dados que o texto é escrito, e não *por causa* deles”. (PAGEAUX, 2011, p. 113). Como argumento, podemos tomar o Livro II de *Berlim Alexanderplatz*, quando Biberkopf entra em Berlim. No original “*Franz Biberkopf betritt Berlin*” (Franz Biberkopf adentra Berlim) e não “*Franz Biberkopf tritt in Berlin ein*” (Franz Biberkopf entra em Berlim). Podemos dizer que a escolha do verbo „adentrar“ faz parte da construção de ânimo da personagem naquele momento. Franz, dessa forma é o agente e senhor da situação, tem controle sobre seu destino, de forma que a cidade seria seu objeto (acusativo) e essa ideia é de grande relevância para a narrativa. (Agradeço aqui, em particular, à contribuição dada pelo professor Elcio Cornelsen)

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 (DÖBLIN, 2019, p. 13).

Ruas animadas surgiam, a Seestrasse, pessoas subiam e desciam. Dentro dele o grito soava terrível: atenção, atenção, vai começar (DÖBLIN, 2019, p. 14).

Olhe a postura, seu porco esfomeado, controle-se, vai sentir o cheiro do meu punho no nariz. Formigueiro, que formigueiro (DÖBLIN, 2019, p. 14).

Cem vidraças luzidias, deixe que brilhem, elas não vão amedrontar você, pode então quebra-las, o que há com elas, é que foram polidas (DÖBLIN, 2019, p. 14).

Do lado de fora, tudo se movimentava, mas – lá atrás – não havia nada. Nada parecia ter vida! Tinham rostos alegres, riam, aguardavam na ilha, diante do Aschinger, em dois, ou em três, fumavam cigarros, folheavam jornais. Ficavam como postes – e – cada vez mais imóveis. Faziam par com as casas, tudo branco, tudo madeira (DÖBLIN, 2019, p. 14).

Os carros continuavam a roncar e buzinar, fachadas e mais fachadas de casas corriam velozes. E sobre as casas havia telhados, que pairavam sobre elas, seus olhos vageavam para cima: que os telhados não escorreguem e desabem, mas as casas estavam firmes e retas (DÖBLIN, 2019, p. 15).

Para onde vou eu, pobre diabo, arrastava-se beirando a parede das casas, que não tinha fim (DÖBLIN, 2019, p. 15).

Em sua primeira cela incomunicável, sempre gemia assim e ficava contente de ouvir e sua própria voz, aí se possui alguma coisa, nem tudo está perdido. Muitos faziam isso nas celas, alguns no início, outros mais tarde, quando se sentiam solitários. Então começavam, era algo ainda humano, isso os consolava. Assim o homem ficou parado no vestíbulo da casa, não ouvia o terrível barulho da rua, as casas malucas não estavam aí. (DÖBLIN, 2019, p. 16).

Um estranho se colocava ao lado do presidiário libertado, olhava para ele (DÖBLIN, 2019, p. 16).

Era um judeu de barba ruiva, um homem pequeno, de casaco, um chapéu de veludo negro, uma bengala na mão (DÖBLIN, 2019, p. 16).

E então a rua recomeçava, as fachadas das casas, das vitrines, as figuras apressadas e calças ou meias claras, todas tão rápidas, a cada instante uma outra (DÖBLIN, 2019, p. 16).

Um pátio alto e sombrio estava lá (DÖBLIN, 2019, p. 17).

O judeu o acompanhou pela rua, tomou-lhe o braço, envolveu-o numa conversa interminável até dobrarem a esquina da Gormannstrasse, o judeu e o sujeito forte, grande, de casaco de verão, que cerrava os lábios como se quisesse cuspir bile (DÖBLIN, 2019, p. 17).

Um judeu alto, velho, de cabelos longos, solidéu negro no topo da cabeça, já estava há muito sentado diante dele. Na cidade de Susa, viveu um dia um homem de nome Mardoqueu, que criou Esther, filha do seu tio, jovem que tinha uma bela figura e era linda de se ver. (DÖBLIN, 2019, p. 18).

Com olhos faiscantes, o velho encarou o estranho que implorava. Disse, Jeremias, queremos curar a Babilônia, mas esta não se deixou curar. Deixem-na, cada um de nós quer seguir para sua terra. Que a espada caia sobre os caldeus, sobre os habitantes da Babilônia. “Se ficar quieto, pode ficar com o cavaleiro. Se não ficar quieto, terá de ir embora” (DÖBLIN, 2019, p. 18).

O ex-presidiário, um homem de trinta e poucos anos, tinha olhos vivos, seu rosto estava mais disposto (DÖBLIN, 2019, p. 27).

O ex-presidiário de casaco amarelo de verão, o sujeito grandalhão, andou para trás do sofá, pegou seu chapéu, espanou-o, colocou-o sobre a mesa, tirou seu casaco, tudo em silêncio, desabotoou o colete... (DÖBLIN, 2019, p. 30).

E lá se foi caminhando sobre o pátio estreito, atulhado, os dois ficaram olhando para ele do alto da escada (DÖBLIN, 2019, p. 31).

Chovia. À esquerda, na Münzstrasse, reluziam letreiros que eram de cinema. Não conseguiu passar na esquina, as pessoas estavam junto a uma grade, de onde se abria um buraco bem fundo, os trilhos do bonde elétrico circulavam livres no ar sobre tábua de madeira, havia pouco, um bonde passara lentamente. Olhe só, estão construindo o metrô, então deve ter trabalho em Berlim. Ainda havia um cinema, entrada proibida para menores de 17 anos. Sobre o enorme cartaz, havia um senhor em vermelho vivo sobre uma escada e uma moça jovem e formosa abraçava as pernas dele, ela estava deitada sobre a escada, e ele em cima tinha uma expressão atrevida no rosto (DÖBLIN, 2019, p. 32).

Um monte de gente, peessoas livres, divertiam-se, ninguém se mete com eles, lindo, maravilhoso, e eu no meio deles! (DÖBLIN, 2019, p. 33).

Era gorda e vagarosa, pequena, primeiro teve que dar a ela os três marcos, estes ela colocou cuidadosamente na cômoda, a chave, na bolsa (DÖBLIN, 2019, p. 34).

A mulher balofa desatou a rir. Desabotoou os botões de cima da blusa. Era uma vez dois filhos do rei, eles se amavam muito. Quando o cão pula sobre a sarjeta com a salsicha. Ela o agarrou, apertou-o contra si. Pi, pi, pi, minha franguinha, pi, pi, pi, meu galinho (DÖBLIN, 2019, p. 34).

E à noite, vaguear, descendo pela Elsasser Strasse. Nada de titubear, mocinho, nada de cansaço como pretexto. “Quanto custa a diversão, senhorita?” A morena é boa, tem quadril, um biscoito crocante (DÖBLIN, 2019, p. 36).

Isto é Treptow, o Jardim Paraíso, com foguetório brilhante, onde ele a encontrou e a levou para casa, a costureirinha, ela ganhara um vaso nos dados, no vestibulo da casa, chave dela na mão, ele primeiro a beijou, ela ficou na ponta dos pés, usava sapatos de linho, e as chaves lhe caíram da mão, depois não pôde mais ficar longe dela. Este é o velho e bom Franz Biberkopf (DÖBLIN, 2019, p. 41).

Ele estava mais forte, vestia um casaco de inverno azul e um chapéu-coco marrom (DÖBLIN, 2019, p. 42).

Nachum e Elieser novamente estavam discutindo. Não o reconhecerem quando entrou todo enfatiotado, gordo e exalando aguardente, o chapéu respeitosamente diante da boca, sussurrando se os netos do senhor idoso ainda estavam doentes (DÖBLIN, 2019, p. 46).

Assim, o operário de construção e, mais tarde, de transporte de móveis, Franz Biberkopf, um homem rude, grandalhão de aparência repulsiva, voltou a Berlim e às ruas, um homem a quem se apegara uma bonita moça de uma família de serralheiros, a qual transformou em prostituta e a qual, no fim, foi ferida mortalmente numa briga. E, enquanto teve dinheiro, manteve-se decente. Mas então o dinheiro se foi, momento pelo qual estava esperando para enfim mostrar a todos o homem que era (DÖBLIN, 2019, p. 47).

## - Segundo Livro

O outro, jovem, loiro, rosto firme, corpo firme: “Eu também, naturalmente. O senhor achava que era só eles? Agora estamos nos entendendo” (DÖBLIN, 2019, p. 57).

O grisalho, as duas mãos segurando o copo, toma devagar, compenetrado, olhando para o chá. “Uma mulher, uma criança: parece que isso representa o mundo. Não me arrependi, não me sinto culpado; é preciso conformar-se com os fatos, consigo mesmo. Não se deve pavonear com o destino. Sou inimigo do destino. Não sou grego, sou berlinense... (DÖBLIN, 2019, p. 59).

Pessoas inteligentes me ajudaram, disseram-me e contaram coisas, gente de cabeça, e por aí o senhor fica sabendo: não se deve fiar no dinheiro ou no conhaque ou na contribuição de uns míseros tostões (DÖBLIN, 2019, p. 67).

“Não se aborreça com as pessoas. Veja como as pessoas estão embrutecidas: um cara desses ataca uma moça no bonde e quase a mata de tanto bater por causa de cinquenta marcos” (DÖBLIN, 2019, p. 70).

Franze Biberkopf de chapéu-coco vem marchando, pega a polaca gorducha, Lina, pelo braço (DÖBLIN, 2019, p. 71).

[...] Sou um homem de origem ariana.” Ergue o chapéu, cabelos loiros, rubras orelhas de abano, alegres olhos arregalados (DÖBLIN, 2019, p. 73).

Cada um deles pegou uma metade das revistas duvidosas e se aproximaram da frente de batalha na linha da Rosenthaler Strasse, Neue Schönhauser Strasse, Hackescher Markt (DÖBLIN, 2019, p. 83).

Na frente de batalha, Lina, a gentil, desmazelada, miúda, mal-lavada, chorosa Lina, fez uma investida por conta própria à La Príncipe de Homburg: meu nobre tio Friedrich von der Markt! Natalie! Deixe, deixe! Ó Deus do universo, ele está perdido, pouco importa, pouco importa! Ela correu depressa, direto para a banca do cabeça-branca. Lá, Franz Biberkopf, o nobre sofredor, conseguiu dominar-se para ficar em segundo plano. Na posição dois, postou-se diante da tabacaria Schröder Importação e Exportação e de lá observava, levemente prejudicado pela neblina, pelo bonde e os transeuntes, o curso da operação militar (DÖBLIN, 2019, p. 83-84).

Um senhor de 36 anos, coproprietário de uma pequena mercearia, compra seis grandes balões por cinquenta *pfennings* cada, solta um por um no corredor diante da banda, na falta de outras atrações, chamando para si a atenção de mocinhas, mulheres, virgens, viúvas, divorciadas, fiéis e adúlteras que andam por ali sozinhas ou aos pares, para assim comodamente encontrar companhia (DÖBLIN, 2019, p. 87).

“Você é alemão, alemão da gema? Como é seu nome?” ”Franz Biberkopf. Gorda, esse não me conhece.” O inválido sussurra, a mão diante da boca, arrotava: “Você é alemão, jure por Deus. Você não anda com os vermelhos, senão é um traidor. Quem for traidor não é meu amigo” (DÖBLIN, 2019, p. 88).

Ao fim da canção, Franz saúda a vida inteira, balança seu caneco: “Saúde”, bate na mesa, vibra, tudo está bem, está satisfeito, onde é que se meteu Lina, apalpa seu rosto todo, é um homem forte, bom de carnes e gorduras. Ninguém responde. Silêncio (DÖBLIN, 2019, p. 101).

Este Franz Biberkopf, antigamente pedreiro, depois transportador de móveis, e assim por diante, agora vendedor de jornal, pesa quase cem quilos. É tão forte quanto uma cobra naja e, novamente, membro de um clube de atletismo. Usa polainas verdes, sapatos de sola pregada com tachas e japona impermeável. Nem pensem em encontrar muito dinheiro com ele, mas os tostões vão pingando, sempre em pequenas quantias, e apesar disso algumas pessoas se atrevem a aproximar-se dele (DÖBLIN, 2019, p. 108).

Mas depois o palavreado se tornou mais vívido. A expressão “fornicador” e “caçador de putas” animaram enormemente Franz Biberkopf, sensível em questões de honra, embora já fortemente desmoralizado, que ademais ainda estava excitado por outros motivos (DÖBLIN, 2019, p. 109).

Até aquele dia, o tórax de Ida estivera totalmente intacto, a mulher pequenina, agradável aos olhos, de fato, não – diga-se de passagem: o homem sustentado por ela suspeitava, não sem razão, que ela queria lhe dar o fora, a favor de um sujeito de Breslau, recém-chegado. De qualquer modo, o tórax da delicada moça não estava adaptado ao contato com o batedor de creme (DÖBLIN, 2019, p. 109).

Os excertos destacados aqui não de forma exaustiva, dão, porém, um panorama de como as palavras, o campo lexical, é utilizado pelo autor para dizer o Outro. O Outro deve ser entendido, na obra *Berlim Alexanderplatz*, não somente como as diversas personagens que surgem na grande cidade, Berlim, mas também a grande cidade mesma é uma personagem, talvez a grande protagonista. Bitencourt (2010) retoma, nesse sentido, uma importante distinção feita por Sabine Becker entre cidade narrada e narrativa da cidade em seu estudo sobre a representação literária do espaço urbano. Segundo Bitencourt (2010, p. 22-23):

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”, 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 polo utópico, caracterizando-se como realidade absoluta e, por isso, a narrativa “é da cidade”, e não é “sobre a cidade”.

Sendo assim, podemos, sem dúvida, admitir que, em *Berlim Alexanderplatz*, a cidade não é um simples objeto de observação ou palco que constitui pano de fundo para o processo narrativo, mas uma personagem que fala por si só, que age, que exerce um papel ativo na narrativa, sendo possível, portanto, afirmar que, na obra de Döblin, a cidade constitui um Outro e, dessa forma, deve ser entendida como uma personagem passível de ser analisada como tal. Isso explica a afirmação feita por Cornelsen ao concordar com a escolha feita pela editora Martins quanto à tradução do título da obra de Döblin para o português (CORNELSEN, 2009, p. 256):

E a editora Martins, ao optar por manter o título alemão *Berlin Alexanderplatz* e por suprimir o subtítulo “Die Geschichte vom Franz Biberkopf” realiza um gesto que o escritor, sem dúvida, aprovaria. Pois assim era o seu desejo original. O subtítulo em alemão foi uma imposição do editor Samuel Fischer, em 1929.

A tradução para o português, de fato, conservou o título original dado por Döblin ao romance, de forma a sugerir que a grande protagonista da obra seria a cidade

grande. Por esse motivo, incluí-la nessa análise como um Outro que é dito e que diz torna-se não só profícuo como necessário. Sendo assim, podemos observar abaixo os adjetivos e comparações destacados nos dois primeiros livros do romance:

<b>Adjetivos</b>	<b>Comparações</b>
Ruas animadas	Como no dentista (para descrever a entrada de Franz em Berlim)
porco esfomeado	como se quisesse cuspir bile
vidraças luzidias	tão forte como uma cobra naja
rostos alegres	
tudo branco, tudo madeira	
fachadas e mais fachadas de casas corriam velozes	
as casas estavam firmes e retas	
pobre diabo	
algo ainda humano	
terrível barulho da rua	
as casas malucas	
presidiário libertado	
figuras apressadas	
benditas casas	
pátio alto e sombrio	
sujeito forte, grande	
judeu alto, velho, de cabelos longos	
olhos faiscantes	
olhos vivos, seu rosto estava mais disposto	
sujeito grandalhão	
pátio estreito, atulhado	
um senhor em vermelho vivo	
uma moça jovem e formosa	

peessoas livres	
era gorda e vagarosa, pequena	
a mulher balofa	
velho e bom Franz	
mais forte	
todo enfatiotado, gordo	
um homem rude, grandalhão de aparência repulsiva	
uma bonita moça	
não sou grego, sou berlinense	
peessoas inteligentes / gente de cabeça	
as peessoas estão embrutecidas	
polaca gorducha	
homem de origem ariana / cabelos loiros, rubras orelhas de abano, alegres olhos arregalados	
revistas duvidosas	
a gentil, desmazelada, miúda, mal-lavada, chorosa Lina	
nobre sofredor	
mocinhas, mulheres, virgens, viúvas, divorciadas e adúlteras	
alemão da gema	
um homem forte, bom de carnes e gorduras	
já fortemente desmoralizado	
a mulher pequenina, agradável aos olhos	

Ao juntarmos adjetivos e comparações feitas para dizer o Outro, podemos formar uma imagem tanto da cidade grande quanto das personagens que nela transitam. Berlim é representada como uma cidade em transformação, marcada pela simultaneidade, figuras apressadas, fachadas velozes, terríveis barulhos, próprios das mudanças econômico-sociais e industriais que ocorria nas grandes metrópoles à época. Por outro lado, vemos personagens

que não mais pertencem à burguesia, mas ladrões, cafajestes, prostitutas, vendedores, operários, enfim, uma parcela da população que figurava à margem, mas que também transitava com outros seguimentos da sociedade nesse grande monumento chamado Alexanderplatz. Como afirma Benjamin (1987, p. 57-58):

Mas uma questão prévia se impõe: por que o livro se chama *Berlin Alexanderplatz*, enquanto *A história de Franz Biberkopf* só aparece como subtítulo? 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 das Kaiserstrasse (onde as prostitutas praticam, à noite, suas rondas imemoriais), remanescentes intactos da última década do século passado. Não é um bairro industrial, e sim comercial, habitado pela pequena burguesia. No meio de tudo isso, o negativo sociológico desse meio: os marginais, reforçados pelos contingentes de desempregados.

Franz Biberkopf é forte e bruto em meio a embrutecidos, que são engolidos pela cidade grande. Horas são vistos como espetos e aproveitadores, mas também são pobres diabos e nobres sofrendores. Ao fazer uma comparação entre o texto literário e a adaptação cinematográfica dirigida por Fassbinder, Cornelsen destaca como esse Outro é representado na obra (CORNELSEN, 2005, p. 88-89):

A fluidez da grande cidade se materializa no tráfego intenso e no ir e vir dos transeuntes, somados aos brados dos vendedores de jornal que, assim como Biberkopf, tentam ganhar a vida nos arredores da Alexanderplatz. O fato do olhar ser entrecortado por essa fluidez da rua acaba produzindo o efeito de descentralização do indivíduo. A cidade está ali, presente, viva e ruidosa, assim como também ali está o indivíduo como outro qualquer, centro do interesse narrativo, mas longe de ser centro do mundo narrativo.

O campo lexical destacado ajuda, portanto, tanto a construir a imagem dessa cidade grande quanto do sujeito que não consegue constituir uma integralidade, estabelecendo uma relação quase de sobrevivência das personagens que nela circulam.

As observações feitas ao ressaltarmos a utilização das palavras utilizadas para dizer o Outro também nos ajudam a compreender como se dá a hierarquização entre as personagens, ou seja, no segundo nível de análise proposto por Pageaux. Em *Berlim Alexanderplatz*, essa hierarquização parece acontecer na relação entre cidade e sujeito. As personagens são marcadas pelo ritmo da cidade grande, por uma atmosfera de bares, pelo submundo do crime,

pequenos e grandes delitos, exploração sexual, brigas, discussões políticas entre comunistas, nazistas e uma República de Weimar frustrada. Aliado a isso, temos uma industrialização que dita o funcionamento da cidade: obras, lojas, sirenes, barulho de bondes, trem etc.

Berlim surge como um formigueiro, que amedronta com sua grandiosidade:

Ruas animadas surgiam, a Seestrasse, pessoas subiam e desciam. Dentro dele o grito soava terrível: atenção, atenção, vai começar (DÖBLIN, 2019, p. 14).

Do lado de fora, tudo se movimentava, mas – lá atrás – não havia nada. Nada parecia ter vida! Tinham rostos alegres, riam, aguardavam na ilha, diante do Aschiger, em dois, ou em três, fumavam cigarros, folheavam jornais. Ficavam como postes – e – cada vez mais imóveis. Faziam par com as casas, tudo branco, tudo madeira (DÖBLIN, 2019, p. 14).

Os carros continuavam a roncar e buzinar, fachadas e mais fachadas de casas corriam velozes. E sobre as casas havia telhados, que pairavam sobre elas, seus olhos vageavam para cima: que os telhados não escorreguem e desabem, mas as casas estavam firmes e retas (DÖBLIN, 2019, p. 15).

E então a rua recomeçava, as fachadas das casas, das vitrines, as figuras apressadas e calças ou meias claras, todas tão rápidas, a casa instante uma outra (DÖBLIN, 2019, p. 16).

“Não se aborreça com as pessoas. Veja como as pessoas estão embrutecidas: um cara desses ataca uma moça no bonde e quase a mata de tanto bater por causa de cinquenta marcos” (DÖBLIN, 2019, p. 70).

Lá, Franz Biberkopf, o nobre sofredor, conseguiu dominar-se para ficar em segundo plano. Na posição dois, postou-se diante da tabacaria Schröder Importação e Exportação e de lá observava, levemente prejudicado pela neblina, pelo bonde e os transeuntes, o curso da operação militar (DÖBLIN, 2019, p. 83-84).

Essa sequência evidência, de um lato, a grande cidade que engole o indivíduo e, por outro, a desumanização e embrutecimento do sujeito. Mas, sem dúvida, é através da técnica da montagem que a grande cidade personifica essa grande figura que domina toda a narrativa. Como afirma Cornelsen, “A grande cidade é montada por meio de um emaranhado de textos que se entrecruzam na história do protagonista Franz Biberkopf” (2005, p. 71) e segue:

A imagem de Berlim surge por meio da montagem de inúmeros fragmentos de realidade: trechos de relatórios da Bolsa de Valores, publicações oficiais, reclames, murais, prospectos cinematográficos, cartas de presidiários, estudos estatísticos, notícias locais, artigos extraídos de enciclopédia, sucessos musicais da época, canções marciais, previsões do tempo, matérias sobre escândalos, itinerários de bondes, citações e paráfrases do texto bíblico.

Destacamos que a montagem não é utilizada de forma uniforme na obra. Porém, no Segundo Livro vemos uma enxurrada de exemplos de como a montagem é utilizada com maestria para (ap)resentar essa grande cidade como aquela que dita o ritmo dos

acontecimentos. Tomemos como exemplificação o início do primeiro capítulo do Segundo Livro, quando Biberkopf adentra em Berlim, (DÖBLIN, 2019, p. 54);

O elétrico 68 percorre a Rosenthaler Platz, Wittenau, Nordbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stettiner Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Straussberger Platz, Bahnhof Frankfurter Allee, Lichtenberg, Manicômio Herzberge. As três empresas de transportes de Berlim – bondes, metrô de superfície e subterrâneo, ônibus – formam uma comunidade tarifária. O bilhete para adultos custa vinte *pfennigs* e o bilhete escolar, dez. Redução de tarifa para crianças de até 14 anos completos, aprendizes e crianças de idade escolar, estudantes sem recursos, mutilados de guerra e pessoas com dificuldades de locomoção com atestado da assistência social do distrito. Informe-se sobre a rede de transportes. Durante os meses de inverno, a porta dianteira do veículo não pode ser aberta para embarque ou desembarque de passageiros, 39 deles sentados, 5.918, quem quiser descer deve avisar a tempo, o condutor do veículo está proibido de conversar com os passageiros, embarque e desembarque com o veículo em movimento representa perigo de vida.

O que provavelmente é um prospecto de funcionamento e regulação do transporte em Berlim é habilmente montado entre um relatório sobre a previsão do tempo e o relato de um acidente de trânsito. Aqui revela-se a posição do narrador que mais relata o que observa do que narra. A grande cidade em que Franz Biberkopf adentra e o que o devorará é apresentada como por um movimento de câmera. É essa grandiosa cidade que é colocada acima dos sujeitos que nela vivem ou sobrevivem.

Isso nos leva finalmente ao terceiro nível. Como salienta Pageaux, nesse nível “[s]erá necessário, portanto, segundo a natureza das escolhas feitas, revelar o funcionamento de uma ideologia, seguir e definir a lógica de um imaginário” (PAGEAUX, 2011, p. 113). Quanto a isso, já traçamos até aqui tanto o que está por trás do processo de produção da obra *Berlim Alexanderplatz* quanto os meios utilizados por Döblin para a representação da realidade. Seria, portanto, mesmo que pareça tautológico em nossa análise, prolixo retomarmos a discussão. Gostaríamos, porém, de destacar o que nos fala Cornelsen (2005, p. 74):

A realidade imagética, na teoria de Döblin, deve ser abstraída a partir da realidade discursiva. Diferente do realizador que registra as imagens por meio da câmera, o escritor dispõe, em princípio, da realidade discursiva, ou seja, da linguagem em si e de toda uma gama de produções discursivas, nas quais estão fixadas as mais diversas imagens que compõem tanto os vários registros da realidade empírica como o incommensurável arquivo da tradição fixada pela escrita. O mundo apresenta-se a Döblin como um mundo de linguagens e textos, que impele o romancista a renunciar à linearidade. A disposição de uma “memória coletiva” de textos sob influência linguística, cultural e histórica faz com que a técnica de montagem literária delimite espacialmente a linguagem, a memória, a psique como uma cidade de palavras e textos, transformando o espaço textual em espaço urbano

Assim, o que nos é revelado diante da obra é um autor alemão, judeu, vanguardista que vivencia um período histórico excepcional de transformações sociais, culturais, urbanas, técnicas e econômicas; um psiquiatra que participara de uma Grande Guerra e, à época de produção de *Berlim Alexanderplatz*, vivenciava todas as questões sociopolíticas do período entreguerras, no geral, e da República de Weimar, em particular; e que via uma Alemanha que se encaminhava para mais uma guerra. Um autor, enfim, que percebeu uma crise do romance, mas que também fez parte de sua transformação, reformulando a produção do gênero épico em busca de encontrar um meio de (ap)representar o mundo à sua volta.

## CONCLUSÃO

Acreditamos que as reflexões aqui levantadas tenham cumprido o objetivo a que nos propomos inicialmente. Fica-nos evidente a grande originalidade do pensamento de Alfred Döblin presente em *Berlim Alexanderplatz*. A ausência de sua menção na obra de Auerbach como exemplar para o entendimento de mimesis no período modernista provou-se estar muito mais ancorada em uma limitação conceitual de Auerbach do que na capacidade de Döblin de representar e apresentar a realidade em sua produção literária. Auerbach estabelecerá com grande perícia elementos que, em seu entendimento, constituirão uma espécie de *Zeitgeist*, quais sejam, *fluxo de consciência, monólogo interior e estratificação do tempo*. Döblin, por outro lado, assumirá uma postura antipsicologista, ocupando-se mais com a observação dos fatos do que, amparado na psicologia, estabelecer uma relação de causa e efeito. Aqui está, portanto, uma distinção fundamental que influenciará na concepção de Döblin quanto à figura do autor e da forma narrativa na construção da obra épica. De fato, para Döblin, o autor deve simplesmente mostrar, sem se perder em conjecturas, impelindo o leitor a preencher as lacunas deixadas.

A utilização da montagem, um recurso técnico, como citado na obra de Eisenstein, já presente na produção literária mesmo antes do desenvolvimento do cinema, será determinante para que Döblin desenvolva o conceito de *Kinostil*. Retomando o conceito de “terceiro elemento” de Eisenstein, podemos entender como Döblin usará textos de diferentes fontes para permitir que o leitor participe da obra. Essa ideia mostra uma importante relação com o conceito de *Leerstelle* de Iser em seus estudos sobre a estética da recepção, ou seja, os “lugares vazios” deixados para serem preenchidos pelo leitor. Como afirma o próprio autor, o leitor, assim, irá “de surpresa em surpresa e, naturalmente, de encanto a encanto, de igual maneira e ao mesmo tempo”, tendo “a vantagem de possibilitar a cada situação gerar de modo natural, a próxima” (DÖBLIN, 2017, p. 144)

A teoria döbliniana, aplicada com maestria, como afirma Walter Benjamin, na obra *Berlim Alexanderplatz*, parece encaminhar-se para um alargamento da noção de mimesis como representação da realidade. Retomando os conceitos de *darstellen* e *vorstellen* de Costa Lima, é possível perceber que Döblin parecia pretender em sua obra o que mais tarde Costa Lima denominará de mimesis de produção, visto que os pressupostos de representação da realidade no romance burguês não davam mais conta de abarcar a realidade em toda a sua totalidade, como pretendia Döblin.

A partir de conceitos como *Kinostil*, *Depersonation*, *Tatsachenphantasie* e *kinetische Phantasie*, Döblin alarga o conceito de mimesis, possibilitando não só representar a realidade, como apresentá-la ao leitor. Ao tomarmos as ideias de mimesis de produção de Costa Lima, podemos perceber que muitos dos elementos sinalizados pelo autor já se encontram presentes na obra de Döblin. E, por mais que haja distinções quanto ao tipo de técnica, é através da montagem que Döblin produzirá sua obra épica um terceiro elemento ou *Leerstellen*, tirando do autor a autoridade de jogar e passando-a ao leitor.

Ao propormos, mesmo que sucintamente, uma abordagem alternativa para direcionar nossa análise sobre a obra, a imagologia nos permite expandir nosso horizonte da análise, observando, primeiro, a relação entre as palavras usadas pelo narrador para constituir identidade. Franz Biberkopf é tanto refém de todas as questões sociais que o cercam, mas também uma engrenagem dentro dessa estrutura social. Franz será um anti-herói, de forma que a obra *Berlim Alexanderplatz* pode ser entendida como um *Antibildungsroman*. Ele não representará um tipo e não é função dele educar o leitor. Há uma indubitável diferença entre Franz e Franz Karl, não há formação nem desenvolvimento, mas ruptura, executada no plano mítico-religioso. Berlim Alexanderplatz não contém a estrutura do *Bildungsroman*, pelo contrário. O local onde Franz Biberkopf vivenciará todas essas experiências é a cidade grande e, por isso, a obra é classificada como um “romance da grande cidade” [*Großstradtroman*] e, ao mesmo tempo, é um. Mas Berlim não é o pano de fundo para a narrativa, mas ela é uma personagem, ela pulsa, fala e influência a vida de todos que ali vivem ou sobrevivem.

## REFERÊNCIAS

AUERBACH, Eric. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. de George Bernard Sperber e equipe da Perspectiva. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

AUERBACH, Eric. **Mimesis**: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern: Francke Verlag, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Ein Lesebuch**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A crise do romance: sobre Alexanderplatz, de Döblin*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1).

BITENCOURT, Gabriela Siqueira. **Fraturas da metrópole**: objetividade e crise do romance em *Berlim Alexanderplatz*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BOTELHO, J.R.S. “**Aqui brande o martelo, o martelo contra Franz Biberkopf**”: *Entfremdung* em *Berlin Alexanderplatz*. 2018. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CARONE NETTO, Modesto. **Metáfora e montagem em Georg Trakl**. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1972.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Franz Biberkopf está de volta. **Pandaemonium Germanicum**, n. 14, p. 250-256, 2009.

CORNELSEN, Elcio. O conceito de “Kinostil” e o princípio da montagem no romance *Berlim Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. **Aletria. Revista de estudos de literatura**, v. 8, p. 196-212, dez. 2001.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O estilo em Alfred Döblin. **Pandaemonium Germanicum**. n. 15, p. 50-69, 2010.

DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica. Trad. de João Gregory e Celeste de Sousa. In: DÖBLIN, Alfred. **A construção da obra épica e outros ensaios** (org.). Trad. Alceu João Gregory e Celeste Ribeiro de Sousa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2017. p. 123-153.

DÖBLIN, Alfred. **A construção da obra épica e outros ensaios** (org.). Trad. Alceu João Gregory e Celeste Ribeiro de Sousa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2017.

DÖBLIN, Alfred. **Crise do romance?** Trad. de João Gregory e Celeste de Sousa. *In:* DÖBLIN, Alfred. **A construção da obra épica e outros ensaios** (org.). Trad. Alceu João Gregory e Celeste Ribeiro de Sousa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2017. p. 155-158.

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

DÖBLIN, Alfred. An Romanautoren und ihre Kritiker [1913]. *In:* DÖBLIN, Alfred. **Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur**. Organização Christina Althen. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2013. p. 118-122.

EISENSTEIN, Sergei. Do Teatro ao cinema (1934). *In:* **A forma do filme**. Tradução: OTTONI, Teresa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002, p. 15-26.

GREGORY, Alceu João. Introdução. *In:* DÖBLIN, Alfred. **A construção da obra épica e outros ensaios** (org.). Trad. Alceu João Gregory e Celeste Ribeiro de Sousa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2017, p. 49-77.

JAUSS, Hans R. et al. **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX**. Trad. SANTARRITA, Marcos. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade: formas das sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **Vida e mimesis**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Elementos para uma Teoria Literária: imagologia, imaginário e polissistema. *In:* PAGEAUX, Daniel-Henri. **Musas na encruzilhada: ensaios de literatura comparada**. Organização Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva, Rosani Ketzer Umbach. Frederico Westphalen, RS: URI; São Paulo, SP: Hucitec; Santa Maria, RS: UFSM, 2011. p. 109-126.

SOUSA, Celeste Ribeiro de. Berlim Alexanderplatz, romance de vanguarda. **Pandaemonium Germanicum**, n. 1, p. 33-43, 1997.

SOUSA, Celeste Ribeiro de. Alfred Döblin, um perfil. *In:* DÖBLIN, Alfred. **A construção da obra épica e outros ensaios** (org.). Trad. Alceu João Gregory e Celeste Ribeiro de Sousa. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2017. p. 9-48.

## ANEXO A - “Aos romancistas e seus críticos: Programa Berlinense”, de Alfred Döblin

Devido à relativa dificuldade de acesso, mesmo ao texto original, proponho-me aqui a fornecer uma versão em português do ensaio *An Romanautoren und ihre Kritiker: Berliner Programm*, não contemplado na compilação dos ensaios traduzidos por Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory. Sendo esta uma obra essencial para entendermos a teoria e o pensamento döbliniano, será de grande ajuda para nossa argumentação e permitirá que pesquisadores não falantes de alemão possam ter esse importante contato com esse ensaio seminal do autor.

### **Aos romancistas e seus críticos: Programa Berlinense**

O artista trabalhou em sua cela fechada. Sua pessoa é dois terços auto decepção e embuste. A porta para a discussão está aberta.

Certas coisas são imóveis no tempo; Homero ainda se deixa apreciar: a arte se conserva; mas os métodos de trabalho se transformam, como a superfície da terra ao longo dos séculos; o artista não pode mais fugir para Cervantes sem ser devorado pelas mariposas. A terra cresceu em profundidade e extensão; o antigo Pegasus da técnica foi superado, deixou-se espantar e se transformou em um burro teimoso. Tenho por mim que todo bom especulador, banqueiro, soldado é melhor poeta do que a maioria dos autores contemporâneos.

Os romancistas, antes de tudo obrigados a seguirem o rumo, exploram o mundo não através de métodos novos, rigorosos e de sangue frio, mas antes mastigam constantemente a “matéria-prima” e os problemas de suas inadequações internas. Deve-se refrear essas supostas necessidades internas e entregar as rédeas da arte. Poesia não é *um roer as unhas e palitos de dente*, mas uma questão pública.

Uma falha fundamental do prosador sério contemporâneo é seu comportamento psicologista. É preciso reconhecer que o romance psicológico, como a maioria o é praticada diariamente, é pura fantasmagoria abstrata. As análises, tentativas de diferenciação, nada tem a ver com o decurso de uma real psiquê; não se chega com isso a nenhuma raiz. O “motivo” dos autores no romance é um grande equívoco como na vida; é uma glossa poética, psicologia é uma pressuposição diletante, conversa escolástica, capricho bombástico, poesia hipócrita.

O racionalismo sempre foi a morte da arte; aquele mais impertinente e intrusivo racionalismo chama-se hoje psicologia. Muitos romances e novelas, - no drama acontece a

mesma coisa - considerados “refinados”, consistem quase somente da análise dos pensamentos do autor; os conflitos surgem dentro dessas sequências de pensamentos, isso ocorre por meio de “ações” ruins ou malfeitas. Tais processos de pensamento podem existir, mas não isolados; eles não significam nada em si mesmos, não podem ser representados, um braço amputado; respiração sem quem respire; vista sem olhos. O verdadeiro motivo vem na verdade de outro lugar; este, que carece de totalidade viva, é um assunto espumoso, um discurso estético, divagações de um doutrinário, um autor entediado que não consegue pensar em nada, para pessoas educadas que querem ser ensinadas.

Aprende-se da psiquiatria, que é a única ciência que se ocupa do espírito humano em sua totalidade; ela já reconhece há tempo a ingenuidade da psicologia, restringe-se a anotações dos processos, movimentos – com um aceno de cabeça, um encolher de ombros para o resto e o “por que” e “como”. As formas faladas valem apenas como o caminho prático. “Raiva”, “amor”, “desprezo” descrevem complexos superficiais que caem nos sentidos, além disso, não dão nada a essa primitiva e insípida ligação de palavras. Elas originalmente indicam processos visíveis, audíveis e parcialmente previsíveis, mudanças no modo de ação e efeitos. Elas nunca, jamais poderão servir como microscópios ou telescópios, essas letras ofuscantes; elas não podem se tornar a diretriz de uma ação replicadora de vida. Deve ater-se estritamente a esse significado original, tão simples, para atingir o real, a palavra ser desmistificada e a abstração inartística ser evitada. Assim como a palavra artística tem que “ver” a palavra de volta em seu primeiro significado a cada momento, o romancista da “raiva” e do “amor” tem que insistir no concreto novamente.

Isso mostra o caminho para fora da prosa psicológica. Ou um lirismo aberto, não mais tímido e com seu imediatismo; segurança em locais altos e áreas baixas; o eu falante interno, em que o raciocínio ingênuo é permitido. Com toda certeza duvido que esta forma possa ser chamada de romance, de novela, ou de prosa novelística com princípio propriamente dito: o objeto do romance é a realidade desalmada. O leitor, com total independência, é confrontado com um processo desenhado e desenvolvido; ele é capaz de julgar, não o autor. A fachada do romance não pode ser outra coisa senão pedra ou aço, eletricamente brilhante ou sombria; ela está em silêncio. A poesia permanece silenciosa em sua progressão como música entre os tons formados.

A apresentação exige um estilo cinematográfico dada a enorme quantidade do que está sendo retratado. “A plenitude do rosto” tem que passar com a máxima urgência e precisão. Para arrancar o máximo de plasticidade e vivacidade da linguagem. O narrador desleixado não tem lugar no romance; não se conta, se constrói. O narrador tem uma confidencialidade

rústica. É preciso escassez, economia de palavras; reviravoltas frescas. Deve-se fazer uso extensivo de períodos que permitam resumir rapidamente a justaposição do complexo, bem como a sucessão. Processos rápidos, confusão em meras palavras-chave; em geral, a maior precisão nas frases sugestivas deve mostrar-se negativamente naquilo que evita: a falta de decoração, na ausência de intenção, na ausência do belo ou dinâmico puramente linguístico, no afastamento dos maneirismos. As imagens são perigosas e só devem ser usadas ocasionalmente: é preciso compreender a singularidade de um evento e apresentá-lo de forma nítida e objetiva: as imagens são confortáveis.

A hegemonia do autor deve ser quebrada; o fanatismo da abnegação não pode ser levado suficientemente longe. Ou o fanatismo da alienação: não sou eu, mas a rua, a lanterna, este e aquele acontecimento, nada além. Isso é o que chamo de estilo petrificante.

Levado pela ilusão psicológica, o indivíduo tem sido colocado no centro dos romances e contos de forma exagerada. Milhares de personagens especiais e altamente bizarros foram inventados, em cuja complexidade o autor se deleitou. Por trás do racionalismo pernicioso, o mundo inteiro, com todas as suas dimensões, afundou completamente; esses autores realmente trabalharam em uma sala trancada. O artista rebaixou-se a um capanga de estudiosos pobres, cegou-se e afastou o amante e leitor da arte de ver a riqueza da vida. Um estúdio de escritores foi criado e a arte foi sistematicamente empobrecida. Aqui a segunda moda, a erótica, conseguiu se estabelecer. O mundo literário simplifica-se sucessivamente à relação sexual; um prêmio favorecido pelo interesse apreciativo de um público mau ou imprudente. Essa diluição, emagrecimento do pouquinho de vida que se infiltrou nas salas de escrita.

O naturalismo não é um “Ismo” histórico, mas uma torrente que sempre irrompe sobre a arte e deve cair sobre ela. O psicologismo, o erotismo devem ser levados pela torrente; a autoprivação da identidade, a alienação do autor, despersonalização. A terra deve fumegar novamente. Fora com o homem! Coragem para a fantasia cinética e para reconhecer os incríveis contornos do real! Fantasia factual! O romance deve experimentar seu renascimento como obra de arte e epepeia moderna.