

Observações acerca da configuração da tradição literária por meio do conceito de material em *Berlim Alexanderplatz*, de Alfred Döblin

Mestranda Gabriela Siqueira Bitencourt¹ (USP)

Resumo:

Tendo como base de discussão o livro Berlin Alexanderplatz (1929), de Alfred Döblin, a presente comunicação propõe a investigação da importância do conceito de material, como desenvolvido por Theodor Adorno, para a reconfiguração da tradição literária no interior de uma narrativa moderna e na elaboração de uma representação da cidade por meio da técnica da montagem.

Palavras-chave: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz, Theodor Adorno, Material, Teoria Crítica

Ele pode comparar-se aos antigos heróis. (...)

Dos tempos antigos, o perseguem Ida e assim por diante, remorsos, pesadelos, sono agitado, tormentos, as Fúrias da época de nossas tataravós? Nada a fazer. Pense na situação mudada. Um criminoso outrora maldito pelos deuses (...), Orestes, no altar, matou Clitemnestra, nome quase impronunciável (...) Eu disse, tempos mudados. (...) As fúrias dançam, enroscam-se na vítima, perturbações de demente, atordoamento dos sentidos, preparação para o hospício. (...) Franz Biberkopf não é perseguido por eles. Assim, o transportador de móveis (...) se distingue do famoso velho Orestes. Quem não preferiria estar na pele do outro? (Pág. 90)

Motivo recorrente no livro *Berlim Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, o mito de Orestes atende à intenção em torno da qual, desde o princípio, gravitam as produções teóricas e literárias de nosso autor, a saber, a construção de uma épica na modernidade, cuja fábula pudesse ser alçada à posição de história exemplar. É principalmente em um ensaio publicado em 1929 que Döblin alcança uma elaboração mais precisa de determinadas formulações de seus primeiros textos e reconfigura a questão acerca de um conceito fundamental, o do relato. Se em texto que ganharia ampla repercussão, publicado em 1913, conhecido como *Programa Berlimense*, Döblin enfatizara que para a elaboração da obra épica na modernidade tratava-se de recuperar a primazia do relato como característica fundamental do gênero; em um ensaio posterior, de 1929, que se tornou marco das reflexões acerca do caráter épico na arte, intitulado *A construção da obra épica*, o autor revê seu posicionamento, abandona a disciplina do relato puro para insistir em outra formulação, segundo a qual “o que eleva um caso inventado qualquer (...) a uma esfera verdadeira, àquela do relato especificamente épico, é a exemplaridade do caso e das personagens descritas”¹. Embora a utilização específica neste trecho do termo “relato” denuncie contra nossa exposição, mais adiante, o autor argumentará: “há que se observar aqui duas coisas distintas: de um lado, a obra de arte épica e, de outro, este recurso épico que é a forma do relato. (...) Não temos de comprometer a liberdade no épico por causa de uma certa herança, cuja tradição se apresenta como um dogma, e faremos do romance o que nos parecer correto.”² Portanto, temos como núcleo da épica não um dado formal, mas aquilo que seria da ordem de uma verdade, de algo exemplar, sendo a obra de arte algo que “age em dois sentidos: no do

¹ Döblin, Alfred. “A construção da obra épica”, in: Gregory, Alceu. *O romance O trigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2003, pág. 341

²Ibid, pág. 348

conhecimento (...) e no da criação.” Aqui, é fundamental a ênfase na questão do “conhecimento”, porque a formulação indica uma recuperação – “para pesar dos filósofos”, como ironiza Döblin – do artista épico contra o artista romântico, este, para Döblin, ocupando uma função “honestamente burguesa, utilitária, industrial.”³; já a épica, deveria aproximar-se da realidade e transpô-la, revelando-a, tornando-a, como a visão hegeliana da arte clássica, um meio de conhecimento do real. O problema que por ora nos interessa é implicado justamente pelo fato de que configurar um texto exemplar que se queira épico instaura, automaticamente, o romance em uma certa tradição literária e tal aproximação também formal necessariamente tem implicações no conteúdo da obra.

Para compreender tal dificuldade na aproximação de estruturas formais sedimentadas pela tradição, faz-se importante e esclarecedor recorrer ao conceito de material como desenvolvido por Theodor Adorno. Dado que o conceito deve ser repensado a cada obra singular, defini-lo dentro da filosofia de Adorno faria-se apenas com grande dificuldade e incorrendo-se em graves erros. Desta forma, talvez seja mais produtivo pensarmos os limites e o que implica o conceito no interior da própria tensão que a proposição da obra instaura.

Poderíamos talvez circunscrever os limites desse problema para a produção de Döblin a partir da questão da modernidade. Parece-nos plausível dizer que as primeiras vanguardas, como o Expressionismo alemão, já haviam considerado a necessidade de uma ruptura com modelos determinados de antemão pela tradição que não alcançavam mais expressão da realidade. Döblin, que ajudou a fundar e se tornou colaborador da revista *A Tempestade*, de Herwarth Walden, e cujos primeiros escritos foram aproximados do posteriormente denominado movimento Expressionista, conhecia de perto tal problemática. Não é sem interesse que podemos notar como essa primeira geração teve dificuldades para enfrentar e tentar resolver esse problema – algo que podemos observar claramente no poema “Forma é volúpia” de Ernst Stadler, onde conteúdo inovador e forma tradicional dão testemunho inestimável da confusão gerada.

Döblin que, como já dissemos, começara sua produção insistindo na composição literária por meio do relato acaba por perceber suas implicações históricas e opta por redimensionar a questão. Um autor como ele, que escreve um romance na década de 20, na Alemanha, assolada por um crescimento e progresso vertiginosos, às portas da ascensão do partido Nacional Socialista tinha à sua disposição todos os frutos herdados da tradição, que carregavam, entretanto, um conteúdo que lhes era determinado pela história e que implicavam uma resignificação da obra por inteiro. Se Döblin se apropriasse das formas legadas pela tradição, utilizando, por exemplo, o modelo do herói burguês e jovem do romance de formação, sem dar-se conta da relação dialética que ele estabelece com o novo momento histórico, estaria sustentando a anacrônica dicotomia forma-conteúdo, que falsifica a atualidade da arte, revelada pelo conceito de material. Como observa Wiggerhaus, as formas à disposição naquele momento apresentam-se tal como uma “segunda natureza”, cuja ilusão de verdade caberia à apropriação mediada pela ironia, em sentido lukácsiano, desmascarar. É com esse desvelamento que se expõe o conteúdo sedimentado na forma, transfigurando, por sua vez, a obra como um todo. Ora, que se assumisse como natural o material que lhe lega a tradição, isso seria como assumir uma segunda natureza e a ideologia por ela mascarada. Com efeito, quando Döblin pensa em recuperar a épica e restaurar em seu seio a marca da exemplaridade o crítico sabe de antemão que recuperar a tradição é acolher os vestígios do transcorrer da história e que não pode empregar de forma ingênua o artifício do relato sem fracassar em ambas pretensões; assim como a forma pura seria incapaz de conferir à obra um caráter épico no sentido que o autor lhe atribui, também recorrer confiante a um tema centrado na personagem nobre, fiel às suas origens gregas, cuja fortuna fora fiada pelas linhas traçoceiras das moiras para pensar o indivíduo no choque com a violência da cidade ganharia, talvez, um sorriso condescendente do leitor, simpático à ingenuidade da obra.

³ Ibid, pág. 342

Com efeito, é partindo de um estudo debruçado sobre o desenvolvimento e a possível atualidade do material escolhido que Döblin recupera, com consciência e de forma pertinente, a forma que é alicerce do livro e que o inscreve na história da literatura como o “grande romance urbano alemão”, assegurando sua permanência e atualidade. Podemos começar nossa aproximação tão logo começa o livro, por seu próprio prólogo, onde torna-se clara a intenção do narrador que projeta sobre o todo da obra seu caráter necessário ao insistir: *Assistir a isso valerá a muitos que, como Franz Biberkopf, habitam a pele humana*. Daí segue o já exposto problema que se configura como tensão: como recuperar uma narrativa épica que implicaria a apropriação de seus aspectos originais, de um narrador cuja elaboração formal fosse capaz de transmitir algo que seria incorporado na vivência de seu ouvinte.

Para a realização de tal tarefa concorrem artifícios formais e temáticos. Com relação à forma, é necessário, antes de partirmos para a análise, pontuar um elemento central da obra, isto é, que é estruturada a partir do que poderia ser caracterizado como dois narradores. O primeiro é o que abre o livro, caracterizado por uma perspectiva onisciente e intrusa, que se dirige ao leitor e comenta os fatos; o segundo é a voz aparentemente neutra que organiza a estrutura da montagem, que perpassa toda a narrativa. A importância do edifício formal estruturado pela técnica da montagem já fora observado em 1930, em ensaio exemplar de Walter Benjamin, “Crise do Romance. Sobre *Alexanderplatz* de Döblin”. Para Benjamin, atento à questão da impossibilidade da mobilização da forma do relato e à necessidade de organizar uma nova narrativa, reside na apreensão pela montagem da tensão da vida urbana, a voz do narrador nato. A forma, ao mimetizar a vivência antagônica e movida pelo choque, característica da metrópole, na verdade reestrutura na leitura a impossibilidade de, mobilizando todo o tempo esforços que organizam os elementos de choque, formar a experiência. (No texto escrito, citar W. Bolle)

Se retornarmos ao prólogo que abre o romance, podemos observar que a voz daquele narrador “onisciente intruso”, que se dá a conhecer tão logo começa a leitura, instaura também o paralelo às antigas formas narrativas, isto é, como as antigas epopéias, o texto começa com uma *prolepse*, uma “espécie de sumário antecipado”⁴ que esboça em traços esparsos algo do desenvolvimento da obra. Entretanto, podemos notar nessa apropriação deslocada das prolepses epopéicas uma clara inclinação irônica por parte do narrador, que se dirige ao leitor como se num romance de folhetim, e que se refere ao seu herói em tom paternalista, levemente ridículo. É a ironia que projeta nova significação sobre a apropriação deste elemento formal das grandes formas épicas. Ao assumir um discurso que ele mesmo ironiza, o narrador denuncia uma desconfiança que percebe que não se encontra no discurso eleito, e sim na fissura que com ele a forma atualizada escancara e no estranhamento criado, a verdade da obra. O discurso narrativo precisa ser colocado em relação de choque com a estrutura formal para criar um certo distanciamento por parte do leitor. Esse gesto narrativo que denuncia a própria estruturação do prólogo já instaura a desconfiança em relação à condição de verdade no interior da obra.

Se a justaposição de elementos diversos operada pela técnica da montagem provoca um efeito de estranhamento ainda hoje, este é reforçado por uma estratégia narrativa, que diz respeito ao tema, mas que à primeira vista, com o primeiro, não guarda semelhança, ou seja, existe mas não é evidente. Com efeito, se a estrutura da montagem justapõe fragmentos, em tema o narrador aproxima elementos aparentemente deslocados para resignificar o problema da exemplaridade. Além de priorizar em forma a questão do material, Döblin transforma tensão em tema. Como podemos observar no trecho que abriu essa comunicação, o narrador recupera alguns mitos textualmente. Aqui podemos ressaltar três que nos parecem de suma importância: temos Jó, o sacrifício de Isaac, e, por fim, Orestes. O que une todos os três mitos, projetando uma luz exemplar sobre o percurso de Biberkopf, é o fato de que todos, perseguidos por algo que escapa a seu controle, são salvos à beira da morte. Com o mito de Orestes, em especial, há a instauração do direito, da democracia ateniense. Um tema

⁴ IBID, pág. 341

como esse certamente não é indiferente a uma obra como *Berlim Alexanderplatz*, na qual se revela o que, na *pólis*, se move à margem da lei – marginalidade que, todavia, encontra por fim um julgamento e uma inserção adequados na ordem vigente.

Se nos lembrarmos da passagem que de início citamos, a comparação entre Orestes e Biberkopf é mais do que evidente, acarretando uma aproximação do percurso das personagens – principalmente nos dois últimos livros da Orestéia. Com efeito, Orestes retorna a Micenas, mata, é perseguido, passa por um julgamento e a ordem democrática da *polis* se estabelece. A fábula de Franz Biberkopf, ex-presidiário que deixa a penitenciária onde estivera por 4 anos pela morte de sua antiga namorada e prostituta, constrói-se nos obstáculos que a personagem enfrenta em sua tentativa de manter-se, nas palavras do narrador, “um homem decente”, passando pela entrada no mundo do tráfico, a volta ao antigo papel de proxeneta e culmina por fim com o embate com a morte, que seria seu julgamento final ao qual se segue a reconciliação possível com a *pólis*.

Ora, é interessante notar que essa justaposição do herói grego Orestes a nosso anti-herói – nas palavras de Rosenfeld, um “gigante infantil e desamparado, perdido no remoinho da cidade”⁵ –, essa justaposição não parece ter por objetivo o estabelecimento de uma unidade entre as duas fábulas nem uma relação de equivalência entre a grandeza titânica de Orestes, cujos atos destronam a lei vigente e instauram a democracia, e o pequeno heroísmo cotidiano do anonimato urbano (trata-se de uma ironia, naturalmente). Na verdade, tal justaposição aponta para uma impossibilidade trágica – significação latente no efeito um tanto cômico que assume a passagem inserida de forma deslocada em *Berlim Alexanderplatz*.

O resultado final do livro de Alfred Döblin ganha em proporção por não tentar mascarar, mas expor esse dilema, em forma e tema, como uma aporia cuja resolução se dá por sua própria exposição. A completa resignificação dessa apropriação dá-se apenas ao fim do livro, onde, latente, a força da comunidade vibra a estrutura da obra e o indivíduo, mutilado, física e mentalmente, apropria-se de seu pequeno posto como ajudante de porteiro numa fábrica – recompensa amargura que lhe concede o mundo. Ademais, não deixa de ser curioso e também significativo notar que o momento de verdade do romance configura-se a despeito da intenção do próprio autor, para o qual o livro

“trata de um homem, que recém-chegado do presídio, procura uma nova vida e, por fim, atirado para lá e para cá, percebe, que a questão não depende de tornar-se um assim chamado ‘homem decente’, mas sim de encontrar seu verdadeiro semelhante. Essa descoberta o ajuda a encontra-se a si mesmo. Ao final, na nova região, ele também reencontra sua segurança na vida”⁶.

Embora haja elementos textuais ao fim do livro que permitam uma leitura cuja chave se define pelo final apaziguado, parece-nos que a configuração do edifício formal do texto enreda tais elementos, assim como o discurso do narrador, em uma contradição. O mito se dissolve, não há mais referências bíblicas ou da mitologia grega; mas a malha formada pelo duplo discurso do narrador persiste – isto é, o narrador aparentemente neutro, que organiza a montagem, e o narrador onisciente intruso –, mas não se ouve mais a voz do indivíduo. É assim que a individualidade, mutilada como o próprio corpo de Biberkopf, submete-se ao discurso dominante, do coletivo, que marcha, feito soldado de chumbo, rumo ao inimigo desconhecido. E esse é um dos passos fundamentais do livro, na medida em que o peso não recai sobre a explícita violência da face marginalizada da sociedade, e

⁵ Rosenfeld, Anatol. “A confusão de Babel: Alfred Döblin”. In: *Letras Germanicas*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; EdUNICAMP, 1963, p. 168.

⁶ Döblin, Alfred, in: Kiesel, Helmuth *Geschichte der literarischen Moderne. Sprach – Ästhetik – Dichtung Im zwanzigsten Jahrhundert*. C. H. Beck, München, 2004.

sim sobre a mutilação exigida pelo próprio sistema, pelo próprio Estado. Nisso reside a real exemplaridade de nosso herói: Benjamin, no já citado ensaio, ao analisar a importância de *Berlim Alexanderplatz*, aproxima o livro do cânone do romance de formação, como seu estágio “mais vertiginoso”. A aproximação sem dúvida ilumina uma importante chave do romance, na medida em que parece-nos lícito inferir à observação de Benjamin um premido irônico; irônico na medida em que a personagem, com Meister, seu modelo por excelência, passa por um processo de integração à sociedade, numa trajetória “supressiva”, a personagem molda-se para adequar-se. No caso de Biberkopf, “o estágio mais definitivo e mais vertiginoso do velho Bildungsroman”, não se trata de supressão, mas de aniquilação, dado que na metrópole moderna, “a unidade da comunidade manipulada”, como apontam os autores de *Dialética do Esclarecimento*, não pressupõe a formação do indivíduo autônomo mas, pelo contrário, sua destruição.

Com efeito, a exemplaridade do texto não reside na figura íntegra e coesa do mito (e por isso a aproximação a Orestes revela dissonância, e não harmonia), mas à inconciliável ruptura entre indivíduo, entre sujeito, e sociedade, revelada pela cisão na própria forma. Deste modo, a exemplaridade que Döblin buscara como eixo central da configuração do edifício épico na verdade incide como negativo não sobre a personagem, mas sobre a forma, que desvela, em fratura exposta, a impossibilidade de formação.

Se a mesa partia da discussão da atualidade da Teoria Crítica, esta breve investigação não procurou assegurar a pertinência para a arte contemporânea do conceito de material, colocado em questão pelo próprio Adorno depois dos anos 50, mas mostrar como partir para uma análise centrada na primazia do objeto, no nosso caso, apropriando-nos de uma categoria adorniana, plenamente coerente com a obra, e partindo, acima de tudo, de sua configuração no caso artístico singular deste romance, pode deixar vislumbrar as fissuras que a obra não resolve, mas que a estrutura como momento de verdade. Incorporando em seu interior sua própria impossibilidade, os elementos de sua própria dissolução, a obra fracassa e nisso conquista sua consistência e atualidade. Vale também ressaltar a atualidade da obra de Döblin, marcada pela exclusão enraizada no seio da metrópole, pressuposta pelo sistema, alimentada pela violência; e a assimilação, marcada pela mutilação e subordinação. Em relação direta com a atualidade de nossa literatura contemporânea, essa obra marca uma posição que não se pauta na fetichização da violência do submundo, que sem dúvida há na obra, mas na violência obscena do próprio sistema.

Por fim, se pudesse plagiar o final de um ensaio que me agrada, seria o de Günter Grass que encerra seu texto sobre o autor de *Berlim Alexanderplatz* com uma bela passagem, onde adverte seu leitor: “Os inquietará; tomará seus sonhos; será um trago difícil, de sabor desagradável; é duro de digerir, indigesto. Transformará seu leitor. Previna-se contra Döblin todo aquele que baste a si mesmo”.

Referências Bibliográficas

- [1] Adorno, Theodor W. “Standort des Erzählers im modernen Roman”. In: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1980/ “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- [2] ----- *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990./ *Teoria Estética* São Paulo : Martins Fontes, 1970
- [3] Benjamin, Walter. “A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994
- [4] Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte von Franz Biberkopf*. München: DTV Verlag, 2006. / *Berlim Alexanderplatz. A história de Franz Biberkopf*. Trad. Luft, Lya. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

- [5] Döblin, Alfred. “A construção da obra épica”, in: Gregory, Alceu. *O romance O tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2003
- [6] Kiesel, Helmuth, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprach – Ästhetik – Dichtung Im zwanzigsten Jahrhundert*. C. H. Beck, München, 2004.
- [7] Fontaine, Michel de La. “Experiência artística em Arnold Schönberg. Sobre a Dialética do Material Musical”, in: *Revista de Novos Estudos Cebrap*, n. 27, julho de 1990, pp. 128-144
- [8] Rosenfeld, Anatol. “A confusão de Babel: Alfred Döblin”. In: *Letras Germanicas*. São Paulo: Perspectiva; Edusp; EdUNICAMP, 1963

¹ **Gabriela S. Bitencourt, Mestranda**

Universidade de São Paulo (USP)

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientador: Jorge de Almeida

E-mail: gabriela.bitencourt@usp.br