

sem ter vergonha de sua condição, com a eloquência de um tribuno ele diz – *sou um lacaio* (v. 2143, v. 2154). Faz pensar talvez em uma preparação para um personagem mais elaborado, capaz de passar do sonho à ação: o Jean Valjean de *Os miseráveis*.

Referências bibliográficas:

- HUGO, Victor. “Préface” de *Cromwell*. 1827. In: Idem. *Oeuvres Complètes*, vol.: *Critique*. Paris: Robert Laffont, coll. “Bouquins”, 1985.
- HUGO, Victor. *Hernani*. Paris: Bordas, coll. “Classiques Bordas”, 1996.
- HUGO, Victor. *Ruy Blas*. Paris: Bordas, coll. “Classiques Bordas”, 1995.
- LIOURE, Michel. *Le Drame de Diderot à Ionesco*. Paris: Armand Colin, 1973.
- MACÉ-BARBIER, Nathalie. *Lire le drame*. Paris: Dunod, 1999.

A cidade de Franz Biberkopf

Michael Korfmann¹
Gina Brusamarello²

Resumo: Neste trabalho é analisado o romance *Berlin Alexanderplatz*. *Die Geschichte von Franz Biberkopf – Berlin Alexanderplatz*, na tradução para o português do Brasil – do ano de 1929, escrita pelo autor alemão Alfred Döblin. Esta obra é considerada o fundador do *Großstadtroman* na Alemanha e desenvolve técnicas narrativas que querem fazer jus às novas experiências urbanas como simultaneidade e dissolução. Neste contexto, são analisados os diversos níveis discursivos do romance, constitutivos para a técnica de montagem utilizada por Döblin e frequentemente chamada de estilo cinematográfico.

Palavras-chave: Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz, Romance de Montagem.

1. INTRODUÇÃO

O discurso urbano da modernidade inicia-se na metade do século XIX e alcança seu auge nas primeiras décadas do século XX. Consolida-se a convicção de que é sobretudo a experiência da metrópole que marca a imaginação moderna. “Se há uma mitologia da modernidade, a metrópole é o lugar a partir do qual e sobre o qual ela narra e com o qual ela é comprometida” (SCHERPE, 1988, p. 14). Centros urbanos como Paris, Dublin, Berlim ou Nova York marcam seu espaço na topografia literária. Paralelamente, o modernismo brasileiro destaca a cidade de São Paulo no âmbito artístico internacional. Tão inegável como a inter-relação entre cidade, indústria e o moderno, tão ambivalentes são as avaliações referentes à formação urbana. Se, no ditado da idade medieval, ainda consta que o “ar urbano libera os homens”, para Oswald Spengler, a cidade representa o lugar a partir do qual se inicia o previsto declínio do ocidente. No início do século XX, ele escreve: “Não existe um espírito destas cidades. Elas são como países em forma de pedra, onde a vida se paralisa, pois seus habitantes tornam-se infecundos em espírito, corpo e alma” (apud HELBRECHT, 2002, p. 28). Spengler viu no nascimento das metrópoles a morte de uma cultura e julgava a civili-

¹ Professor Adjunto no Instituto de Letras/UFRGS. e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br

² Aluna do Bacharelado em Alemão do Instituto de Letras/UFRGS. e-mail: gbrusamarello@pop.com.br

zação nascente dos centros urbanos como necessariamente imperialista: o conceito de província surge apenas onde há dominação, exercitada a partir de uma capital e um centro urbano desenvolvido e provoca, paralelamente, a colonização e a opressão militar, econômica e política de regiões culturais mais fracas.

Spengler não era o único crítico do desenvolvimento urbano. Georg Simmel temia para o habitante urbano uma vivência demasiadamente complexa, permitindo ao indivíduo apenas o sentimento da “insuficiência” e “desamparo”, e Walter Benjamin o apoiou, ao afirmar que “para aquele que não pode mais fazer experiência, não há consolo”. (apud GENAZINO, 1998, p. 178). Em contrapartida, encontram-se projetos funcionais como os de Le Corbusier, que propôs intervenções radicais na substância histórica das cidades, onde ergueria um centro de edifícios, o qual funcionaria como um cérebro central para acelerar a vida urbana.

Quando Spengler formulou suas idéias, apenas 150 milhões de pessoas viviam em centros urbanos, sendo Londres, com cinco milhões de habitantes, o maior deles. Desde então o número de cidades cresceu 20 vezes, somando mais do que três bilhões de habitantes. Calcula-se para o ano 2015 a existência de 564 metrópoles com mais de um milhão de pessoas. Mas, por outro lado, não há indícios de que, pelo menos no que diz respeito ao contexto europeu, as previsões pessimistas de Spengler, Simmel ou Benjamin levaram os habitantes urbanos à melancolia ou desespero por falta de experiências autênticas, pois “o indivíduo ultramoderno se arranhou perfeitamente com a dominação dos substitutos. [...] Ele não sabe o que lhe poderia faltar; isso o torna uma pessoa sem anseios. [...] A arquitetura da cidade moderna ajuda nisso; o *design* da metrópole evita qualquer associação com transitoriedade e, com isso, exclui tendencialmente sua própria capacidade memorial” (GENAZINO, 1998, p.178).

É evidente que o discurso literário não ficou indiferente a esta questão, e a integrou ao longo da história de formas variadas. São inúmeras as análises sobre a temática de centros urbanos em textos literários, ou as abordagens através da figura do *flâneur* de Baudelaire/Benjamin, onde o mitológico sublime e o trivial prosaico são misturados de forma caleidoscópica de tal maneira que, “o leitor clássico não reconhece mais sua poesia e o habitante moderno da cidade tampouco a sua metrópole” (GRIMMINGER, 1993, p. 59) fundando, assim, uma tradição que culmina nos romances de Proust, Joyce ou Döblin. A incorporação literária da cidade na modernidade continua mesmo sob o signo do chamado pós-modernismo ou do pós-colonialismo, embora a cartografia das cidades literarizadas movimentou-se das metrópoles européias clássicas, como Paris, em direção a “outros olhares”, surgindo do tecido urbano, por exemplo, da Cidade do México, Tóquio ou Nova Deli.

2. A VANGUARDA HISTÓRICA E A METRÓPOLE

Mas não se trata, neste artigo, de traçar um perfil histórico nem das cidades e nem das observações sobre elas nos diversos sistemas sociais. Antes de tudo, dirigimos nossa atenção ao período da formação desses centros urbanos, por volta de 1900, e investigamos como as experiências e percepções fornecidas pelas metrópoles, inclusi-

ve a fotografia e o novo *medium* filme se manifestam na literatura da época, não apenas na área temática, mas com estímulo à criação de formas julgadas como adequadas em relação à nova vivência urbana e industrial. Exemplificamos nossa investigação através do romance “Berlin Alexanderplatz” (1929), de Alfred Döblin. Se, de acordo com Hans Ulrich Gumbrecht, “cada novo *medium* transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se no relacionamento das pessoas com seus corpos, consciência e ações” (apud SÜSSEKIND, 1987, p. 26), deve-se esperar também tais transformações nas observações artísticas da época. Partimos da tese de que foi a arte da chamada vanguarda histórica que mais incorporou estas mudanças.

The immense wealth, diversity and often provocative nature of the artistic innovations developed by the avant-garde represent nothing other than the range of responses to the challenge and various modes of reflecting upon the place which artistic production can hold in an age in which industrialisation and technological process rapidly gained ground in all other realms of life (SCHEUNEMANN, 2000, p. 16).

Como linha geral, constata-se, na vanguarda artística do início do século XX, a tendência de rejeitar a “obra orgânica” e sua relação integral entre partes e totalidade, em favor de composições menos homogêneas onde as partes se emancipam do todo, revelando seu caráter “artificial” e inacabado. Tematiza-se, dessa forma, a seleção artística que não reduz a complexidade de seu ambiente em direção a uma forma “redonda”, no conceito de Adorno, mas se destaca numa contingência ampla em relação a possíveis formas do material referido. No trato deste material, revelam-se as posições artísticas diferenciadas frente a uma época definida como “a unidade de contradições” (HORCH, s.a., p. 26). A simultaneidade (no tempo) do não-simultâneo (as manifestações) do momento histórico - a unidade de contradições - é resumida por Musil no seu “Homem sem qualidades” da seguinte forma:

Amava-se o super-homem e também o subhomem; adoravam-se a saúde e o sol, adorava-se a fragilidade de mocinhas tuberculosas; havia entusiasmo pelo herói e pelo homem comum; havia a um tempo só crentes e céticos, naturalistas e sofisticados, robustos e mórbidos; sonhava-se com velhas alamedas de castelos, jardins outonais, lagos de vidro, pedras preciosas, haxixe, doença, demônios, mas também com prados, horizontes imensos, forjas e laminadores, lutadores nus, rebeliões de operários escravizados, casais primitivos e destruição da sociedade (MUSIL, 1989, p. 41).

Enquanto a estética tradicional via o momento essencial no processo criativo de idéias ser originado pelo espírito do artista, e o material ocupando apenas um significado secundário ou medial, as vanguardas históricas colocavam o material e os próprios processos produtivos no manejo deste, no centro de suas atividades, tornando os pressupostos e as condições da produção artística visível, legível e audível. O material é fragmentado, decomposto, e os elementos singulares como letras, discursos distintos ou tons, ocupam um lugar destacado. O compositor Luigi Russolo, por exemplo, utilizava o *medium* dos ruídos urbanos em peças para a orquestra futurista (SCHMIDT-BERGMANN, 1993, p. 239), em que arranhou sons como o estalar de

metal contra metal, gritos e estrondos, entre outros. A ala mais radical do dadaísmo foi além, e se opôs estritamente a este arranjo e a essa seleção e formação do material disponível. “A vida se apresenta como confusão simultânea de ruídos, cores e ritmos mentais, aceitados na *arte* dadaísta sem hesitação, com todos os seus gritos sensoriais, suas febres ousadas da psique cotidiana e com toda a sua realidade ‘brutal’” (PÖRTNER, 1961, p. 517). Em vez do sentido como princípio seletivo, apresenta-se o acaso, a contingência máxima, como regra paradoxal para as produções artísticas.

Resumindo, pode-se afirmar que a experiência urbana, no contexto da industrialização e do progresso tecnológico, manifesta-se na arte de vanguarda através dos conceitos de simultaneidade e dissolução (da intenção ao acaso) ou decomposição, introduzidos na época (1916) por Tristan Tzara (GRASSHOFF, 2000, p. 46), conceitos que, do nosso ponto de vista, abrangem tanto a experiência “real” do cotidiano nas metrópoles, bem como as inovações na pintura, na música ou na literatura em questão. “Os elementos desencadeados do cotidiano invadem a literatura, despedaçando as velhas ordens da escritura no seu ataque” (GRIMMINGER, 1993, p. 32). Técnicas de montagem e colagem fragmentam estruturas existentes para montá-las de outra maneira, sem que a obra aparente uma totalidade harmoniosa, como fez Braque em 1911 ao introduzir fragmentos de materiais (números, letras, fragmentos de textos) não trabalhados pelo artista em seus quadros. Surgem os *Readymades*, objetos ou textos retirados de seu contexto funcional e transferidos para outro, como museus ou exposições, onde ganham *status* de “obra artística” ou, pelo menos, provocam uma discussão sobre sua validade como tal. Muda-se o objeto apenas pelo contexto, evidentemente sob a condição de que haja um ambiente suficientemente estabelecido para lhe atribuir o caráter “artístico”. O letrismo (*letttrisme*), - conceito introduzido em 1946 por Isidore Isou, que experimentou posteriormente uma aplicação a certas obras da vanguarda histórica – ou seja, a ênfase no potencial das letras singulares, por exemplo, em poemas de dada ou do futurismo - destaca o potencial anárquico das letras, que não são mais “forçadas” em forma de palavras ou frases, dessemantizando assim o “texto” literário e liberando o potencial das letras, na sua forma corpórea, bem como fonética.

Esta dissolução extrema não se encontra em “Berlin Alexanderplatz”, de Döblin. Antes de tudo, trata-se da tentativa de fazer jus à multiplicidade e simultaneidade da vida na “selva” berlinense dos anos vinte utilizando, sobretudo, duas técnicas literárias: a poética da parataxe e, influenciado pelo novo *medium*, o estilo cinematográfico, caracterizado pela montagem literária que substitui os quadros visuais por discursos diferenciados, sem que um narrador os nivele ou lhes retire suas peculiaridades e perspectivas singulares.

3. A CIDADE DE FRANZ BIBERKOPF

O romance *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, de Alfred Döblin (1878–1957), surgiu em 1929, e é o fundador do “Großstadtroman” ou o Romance da cidade grande. A obra não conta a história da cidade, esta vai surgindo aos poucos, no pano de fundo de simultaneidades que o autor vai construindo: a problemática do grande centro urbano é retratada na Berlim dos anos 20, no pandemônio da confusão dos edifícios e o tumulto de pessoas, jornais e reclames apregoados, a criminalidade fervilhante do

submundo, os odores dos abatedouros, os ritmos de jazz, os becos de prostituição e a filosofia de bar, gente chula, entre elas, um tipo em particular. Este chama-se Franz Biberkopf, antigo operário da construção e do transporte de móveis, que acaba de ser libertado da prisão, ele está novamente em Berlim e deseja tornar-se um homem decente.

Com *Berlin Alexanderplatz*, Döblin atinge um ponto diferencial no que concerne à forma de o autor utilizar os níveis discursivos e dispor os mesmos ao longo da obra. A técnica do fluxo sucessivo de associações e representações assemelha-se com a técnica cinematográfica da montagem. As diversas redes de argumentação e suas funções no decorrer de todo o romance são feitas permanentemente através da mudança dos registros lingüísticos: dialeto berlinense, linguagem bíblica, modinhas, slogans de propaganda, notícias de jornal, estatísticas, informações técnicas e científicas. O autor também faz uso de intertextualidades bíblicas, como por exemplo a expulsão do Éden e o Livro de Jó e intertextualidades míticas, como por exemplo o mito de Orestes e o encontro com a morte. Com a cidade de Berlim compondo uma espécie de pano de fundo para a obra, o romance descreve também a história iniciática de Franz Biberkopf, o que pode ser representada através da fig.1 (abaixo). De acordo com a figura, o romance é dividido em nove capítulos, que o autor chama de “Livros”, fazendo uma alusão aos “Livros” da Bíblia. A narrativa é dividida simetricamente ao longo dos nove livros, de maneira que no terceiro, no quinto e no sétimo livros, ou seja, por três vezes o protagonista é duramente golpeado, psicologicamente e/ou fisicamente. O romance inicia com a saída de Franz Biberkopf da prisão, onde cumpriu pena por quatro anos. Passo a passo, o protagonista vai restabelecendo o equilíbrio que foi afetado com a saída da prisão, até receber o primeiro golpe, com a traição de Lüders. A seguir, inicia-se um período de perturbação do protagonista, com o posterior restabelecimento do equilíbrio, até receber o segundo golpe, com a traição de Reinhold e a perda do braço. Novamente o protagonista entra em um período de perturbação e, mais uma vez, restabelece o equilíbrio, até receber o terceiro e derradeiro golpe, com a morte de Mitze. Franz perde novamente o equilíbrio e, no hospital, padece de uma morte simbólica. Ao receber alta do hospital, Franz é um novo homem e viverá um novo recomeço.

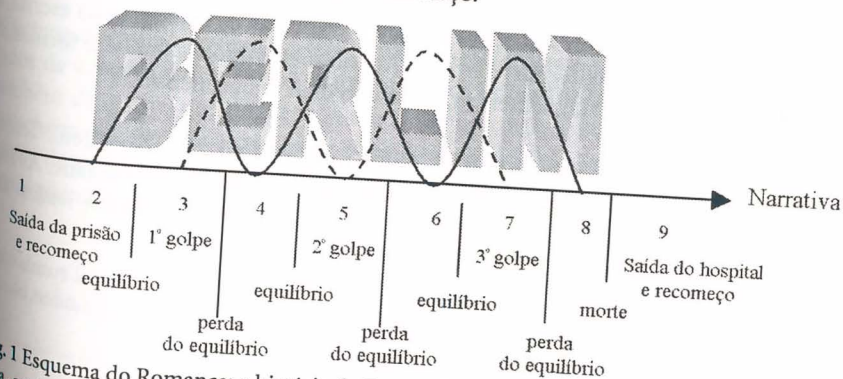


Fig. 1 Esquema do Romance: a história de Franz Biberkopf, de acordo com a seqüência narrativa, está dividida simetricamente ao longo de nove capítulos. Como pano de fundo da narrativa, encontra-se a cidade de Berlim.

3.1. Linguagem e Estrutura do Romance

O Romance *Berlin Alexanderplatz* é por vezes comparado ao *Ulysses*, de James Joyce, bem como a *Manhattan Transfer*, de John dos Passos, sendo dessa forma, a grande contribuição alemã para o “romance da grande cidade”. Nas palavras do próprio autor:

(...) a grande Berlim envolvia-me, eu conhecia o berlinense isoladamente; assim, comecei a escrever (...). Na linguagem eu podia confiar: era a linguagem falada de Berlim; dela eu podia abastecer-me, e os destinos que havia visto e vivenciado, junto com o meu, davam-me passe livre. (DÖBLIN, 1995, p. 431)

Existe um narrador onisciente e onipresente que não só faz comentários, como também faz advertências ao próprio herói; “(...) um narrador que comenta e reflete e quer participar da vida de seu personagem. Mas ao mesmo tempo ele quer também aproximar-se dos fatos da realidade (...), ele quer documentar e informar a realidade (...)” (BEKES, 1995, p. 35)³. Em meio à multidão surge a cidade, e é nela que o herói deve orientar-se. Neste contorno baseia-se o princípio da montagem, no qual o autor pode interromper por um momento o seu papel de narrador para apresentar os fatos da realidade, os quais “falam por si”:

Com estas estratégias formais [montagens] Döblin dá forma, por exemplo, ao traçado caótico da cidade grande e ao caótico no ser humano. Enquanto os escritores antes descreviam e analisavam os estados de alma de seus heróis (Musil, Schnitzler), Döblin usa todos os meios narrativos conjuntamente para apresentá-los (SOUZA, 1995, p. 521).

3.2. Níveis de Linguagem

Vejamos então, a partir de breves citações da obra, a serem apresentadas respectivamente, no original e na tradução para o português do Brasil, em que consistem esses “meios narrativos”. Inicialmente, “a linguagem existe porque se uniu um pensamento a uma forma de expressão, um significado a um significante (...)” (CAGLIANI, 1996, p. 30). Assim, há momentos, no transcurso da obra, nos quais desfaz-se a fronteira entre as formas de expressão da oralidade e as formas de expressão da escrita, o que será referido como linguagem coloquial. Ao mesmo tempo, há também formas de expressão próprias da cidade de Berlim, ou seja, o dialeto berlinense.

• **Linguagem coloquial:** presente no monólogo interno e no discurso direto. Temos aqui um pensamento de Franz Biberkopf, enquanto deambulava pela cidade. As formas da oralidade são marcadas pelo uso de expressões como *rumlaufen*, *wollen das mal festhalten*, *bange machen*, *kaputt schlagen*.

Die Menschen müssen doch Schuhe haben, wenn sie so viel rumlaufen, wir hatten ja auch eine Schusterei, wollen das mal festhalten. Hundert blanke

³ As fontes citadas em alemão foram traduzidas pelos autores deste trabalho.

Scheiben, laß die doch blitzern, die werden dir doch nicht bange machen, kannst sie já kaputt schlagen, was ist denn mit die, sind eben blankgeputzt. (DÖBLIN, 1965, p. 9)

As pessoas precisam de sapatos, se andam tanto por aí, também tínhamos uma sapataria, vamos lembrar disso. Cem vidraças brilhantes, elas que brilhavam, não vão assustá-lo, você pode quebrá-las, o que elas têm de tão especial, estão apenas limpas. (DÖBLIN, 1995, p. 9)

• **Dialeto berlinense:** mais forte no discurso direto do que no monólogo interno. A seguir, temos uma conversa entre os amigos judeus e Franz. É visível em alemão o uso de expressões dialetais de Berlim, como *Scheen*, *ä*, *Sagen Se mal e wat*, onde o esperado seria respectivamente *Schön*, *eine*, *Sagen Sie mal e was*. Há também formas da oralidade, como *überkandidelt*, *meschugge* e *quatschen*. É interessante notar a dificuldade com a qual o tradutor se depara ao ter de traduzir um dialeto⁴. A solução adotada pela tradutora, como se observa, foi encontrar equivalentes na linguagem coloquial, entre eles *bom*, *diga aí*, *hem*, etc.

(...) Du bist der Baron Warta. Scheen, hat er gesagt, bin ich der Baron Warta.

(...) Es gibt da ä Berühmtheit in Albanien, die war lange tot, (...).
Sagen Se mal, Sie, Sie Männeken, Sie sind wohl übergefahren, wat? Sie sind wohl überkandidelt?“ „Übergefahren, vielleicht. Einmal bin ich ein Affe, das andere Mal bin ich meschugge.“ „Sagen Se mal, Sie, wat sitzen Sie eigentlich hier und quatschen mir vor? (DÖBLIN, 1965, p. 18)

(...) você é o barão Warta. Bom, disse ele, sou o barão Warta. (...) Existiu uma celebridade na Albânia que tinha morrido há muito (...).

— Diga aí, homenzinho, o senhor com certeza ficou doidinho, hem? Deve estar meio biruta, não é?

— Biruta, quem sabe. Primeiro sou uma macaco, depois maluco.

— Diga-me, afinal, por que está sentado falando fiado comigo? (DÖBLIN, 1995, p. 19)

• **Formas de expressão características do expressionismo:** na intenção de registrar estados de espírito e impressões, não apenas de Franz Biberkopf, mas eventualmente também de outros personagens, o autor faz uso de um estilo que carrega traços de uma forma de expressão típica da poesia expressionista, como por exemplo, a troca súbita de quadros desconexos, sugerindo uma nova percepção da cidade grande. É o que podemos observar na seguinte passagem:

Erdbeben, Blitz, Blitz, Donner, Gleise aufgerissen, der Bahnhof um, Rollen, Qualm, Rauch, alles hin, Schwaden, nichts zu sehen, Schwaden, quellendes Schreien . . . ich bin deine, ich bin doch dein. (DÖBLIN, 1965, p. 306)

⁴ A tradução do dialeto não será discutida aqui, pois não se enquadra nos objetivos particulares deste trabalho.

Terremoto, raios, trovão, trilhos rebentados, a estação revirada, bramidos, vapor, fumaça, tudo se foi, nuvens, nada se avista, nuvens, gritaria ...eu sou sua, sou sua ... (DÖBLIN, 1995, p. 321)

Além disso, a vivência da grande cidade conduz à desintegração do *eu* (*Ich-Zerfall*) e inverte-se a relação sujeito - objeto: “o *eu* não está mais contemplando o mundo de frente, mais do que isso, a atividade das coisas/objetos transformou-se, enquanto o *eu* passivo, destruído por assim dizer, perde a orientação” (HERMES, 2000, p. 174). A cidade parece ter *vida própria* e os objetos são dotados de âni­ma. A simultaneidade dos acontecimentos exige técnicas e formas literárias novas e adequadas para serem registradas, como podemos observar na passagem seguinte:

Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern (...) wenn die Dächer nur nicht abrutschten, (...) (DÖBLIN, 1965, p. 10)

Os veículos continuam disparando e tocando buzinas, fachadas de casas seguiam-se uma após a outra, sem parar. E havia telhado sobre as casas (...) se ao menos os telhados não escorregarem, (...) (DÖBLIN, 1995, p. 10)

Há também o emprego de jogos sonoros, slogans, modinhas ...

Und so wollen wir noch einmal, wollen wir noch einmal, valle ralle lalle lala, lustig sein, lustig sein, trallalala. (DÖBLIN, 1965, p. 65)

— E então vamos mais uma vez, mais uma vez, olariê, olariê, nos divertir, divertir olariê, olariê. (DÖBLIN, 1995, p. 71)

Trink, trink, Brüderlein, trink, Lasse die Sorgen zu Haus, Meide den Kummer und meide den Schmerz, Dann ist das Leben ein Scherz. (DÖBLIN, 1965, p. 65)

— Beba, beba, irmãozinho, deixe as dores em casa, evite a dor, evite a tristeza, e a vida será uma beleza. (DÖBLIN, 1995, p. 71)

3.3. Os Discursos e a Estrutura do Romance

No que diz respeito à estrutura do romance, “(...) o processo de representação da justaposição e da confusão da complexa realidade, isto é, a chamada técnica da simultaneidade, era o princípio da montagem, na forma como ele tinha sido desenvolvido naquela época” (HERMES, 2000, p. 181). O autor tenta reproduzir a experiência urbana de acordo com a simultaneidade dos acontecimentos. Com isso, vemos que ele se utiliza também da variação de gêneros textuais, conforme a definição de gênero de Luiz Antônio Marcuschi:

Usamos a expressão *gênero textual* (...) para referir os *textos materializados* que encontramos em nossa vida diária e que apresentam *características sócio-comunicativas* definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica. (MARCUSCHI, 2002, p. 23)

Veja-se, por exemplo, no início do *Segundo Livro*: “Franz Biberkopf betritt Berlin” – “Franz Biberkopf entra em Berlim” (DÖBLIN, 1965, p. 38; DÖBLIN, 1995, p. 43). Aqui o autor faz um corte na seqüência narrativa para introduzir Franz Biberkopf

e o leitor *na terra de Berlim*; interrompe a narrativa por quase duas páginas para apresentar uma seqüência de onze figuras (signos urbanos): o primeiro deles é o símbolo da cidade de Berlim e os demais referem-se aos principais serviços oferecidos pela cidade (comércio e indústria, limpeza urbana e transportes, serviço de saúde, etc.).

Outro ponto de descontinuidade da narrativa encontra-se, por exemplo, no momento em que o autor descreve a morte de Ida. Para tanto, ele utiliza as *Leis de Newton* para mostrar o que acontecera ao corpo da moça, após o espancamento. O gênero do registro, neste caso, passa a ser técnico – científico, conforme é apresentado a seguir, onde será apresentada apenas a tradução para o português:

“ (...) A intensidade da força é expressa pela seguinte fórmula:

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

A aceleração produzida pela força, portanto, o grau de perturbação da inércia, é expressa pela fórmula⁵:

$$\overline{\Delta v} = \frac{1}{c} f \Delta t.$$

O natural e real resultado é o seguinte: a espiral do batedor de nata é comprimida e a própria madeira se choca com alguma coisa. Do outro lado, a inércia e a resistência: fratura de costelas, sétima e oitava costelas, linha da omoplata esquerda” (DÖBLIN, 1995, p.91-92).

Assim, no decorrer da obra, o leitor depara-se constantemente com a troca de gêneros textuais. Vejamos mais alguns exemplos da diversidade de gêneros textuais:

• **Utilização de elementos do gênero de reportagem jornalística:** por exemplo, ao apresentar as notícias locais, ou então ao informar o panorama da bolsa de valores:

Weiterhin sind die Ermittlungen über die Schuldfrage an der Straßenbahnkatastrophe an der Heerstraße noch nicht abgeschlossen. Die Vernehmungen der beteiligten Personen und des Führers Redlich werden noch nachgeprüft.

(...) An der Börse herrschte stiller Freiverkehr; die Freiverkehrskurse lagen fester im Hinblick auf den eben zur Veröffentlichung gelangenden Reichsbankausweis, der ein sehr günstiges Bild zeigen soll bei einer Abnahme des Notenumlaufs um 400 Millionen und der des Wechselbestandes um 350 Millionen. (DÖBLIN, 1965, p. 167)

⁵ Segundo Halliday, D. & Resnick R. *Física I-Volume 1*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos S.A., 1979, p.41, vê-se que: $\bar{a} = \frac{\Delta v}{\Delta t}$. Assim, a expressão mais correta seria: $\frac{\Delta v}{\Delta t} = \frac{1}{c} f$

Além disso, as averiguações quanto à culpa na catástrofe do bonde na Heerstraße ainda não foram encerradas. O interrogatório dos envolvidos e do condutor Redlich ainda estão sendo verificados.

(...) Na bolsa reinava um movimento tranqüilo: as cotações do mercado livre estavam mais firmes tendo em vista o relatório do Reichsbank, que devia mostrar um quadro muito favorável, com a retirada de circulação de 400 milhões de notas e uma redução de 350 milhões na situação cambial. (DÖBLIN, 1995, p. 178)

● **Utilização de elementos do gênero de publicação oficial:**

Der Plan für das zur Anbringung einer Wandrosette an der Straßenwand des Hauses An der Spandauer Brücke 10 dauernd zu beschränkende, in dem Gemeindebezirk Berlin-Mitte belegene Grundeigentum liegt nebst Anlagen zu jedermanns Einsicht aus. (DÖBLIN, 1965, p. 39)

O plano para instalação de uma roseta ornamental na parede de fachada do nr.10 da Spandauer Brücke, uma área de construção permanentemente restrita situada no distrito de Berlin-Mitte, está à disposição para inspeção pública. (DÖBLIN, 1995, p. 45)

● **Utilização de elementos do gênero de texto técnico - científico:**

Die sexuelle Potenz kommt zustande durch das Zusammenwirken 1. des innersekretorischen System, 2. des Nervensystems und 3. des Geschlechtsapparates. (DÖBLIN, 1965, p. 27)

A potência sexual existe pelo efeito conjunto de (1) sistema de secreção interno; (2) o sistema nervoso; (3) o aparelho sexual. (DÖBLIN, 1995, p. 28)

Es gehören noch die Fasanen zu den Hühnervögeln, und in Brehms Tierleben wird vermerkt: Das Zwergsumpfhühnchen unterscheidet sich vom Bruchhühnchen abgesehen von seiner geringen Größe dadurch, daß im Frühjahr beide Geschlechter ein annähernd gleiches Kleid tragen. Asienforscher kennen auch das Monial oder Monal, von den Wissenschaftler Glanzfasan genannt. (DÖBLIN, 1965, p. 117)

Os faisões fazem parte dos galináceos e na revista *Vida Animal* de Brehm se observa: a galinha-d'água anã distingue-se da galinha garnisé pelo seu tamanho, e também porque na primavera as duas espécies têm uma penugem muito semelhante. Pesquisadores asiáticos também conhecem o monial ou monal, que os cientistas chamam de faisão brilhante. (DÖBLIN, 1995, p. 126)

● **Utilização de elementos do gênero de panfleto político:**

Der Nationalismus ist die Religion des modernen Staates. Wir verwerfen jede nationale Einheit: dahinter verbirgt sich die Herrschaft der Besitzenden. Wacht auf! (DÖBLIN, 1965, p. 240)

O nacionalismo é a religião do Estado moderno. Rejeitamos toda unidade

nacional; atrás dela oculta-se a dominação dos que possuem. Despertem! (DÖBLIN, 1995, p. 253)

● **Utilização de elementos do discurso literário: (neste caso, um fragmento de poema)**

Du stiller Wanderer durch Welt und Zeit, nimm Jesum Christum dir zum Geleit; es geht sich besser zu zwein. Er weiß die Wege, er kennt den Pfad, er hilft dir weiter mit Rat und Tat; es geht sich besser zu zwein. (DÖBLIN, 1965, p. 83)

Peregrino silencioso entre mundo e tempo, tem Jesus Cristo como companheiro; o cam5inho a dois é mais certo. Ele sabe o roteiro, conhece a trilha, ajudar-te-á com ação e conselho; o caminho a dois é melhor. (DÖBLIN, 1995, p. 89)

● **Utilização do texto da Bíblia: a obra mantém forte intertextualidade com a Bíblia. A referência à história de Jó é um ponto bastante significativo em toda a obra:**

Was quält dich am meisten, Hiob? Daß du deine Söhne und Töchter verloren hast, daß du nichts besitzt, daß du in der Nacht frierst, deine Geschwüre im Rachen, an der Nase? Was, Hiob? (DÖBLIN, 1965, p. 125)

O que mais o atormenta, Jó? ter perdido seus filhos e filhas, não possuir mais nada, ter frio à noite, ter chagas na garganta, no nariz? O quê, Jó? (DÖBLIN, 1995, p. 133)

Na seguinte passagem, para que o narrador não tenha de explicar que Franz deseja a morte de Lüders, é referida uma citação bíblica:

Von Erde bist du gekommen, zu Erde sollst du wieder werden. (DÖBLIN, 1965, p. 102)

Você veio da terra, à terra retornará. (DÖBLIN, 1995, p. 111)

Novamente, ao mostrar um estado de espírito de Franz:

Sprach Jeremia, wir wollen Babylon heilen, aber es ließ sich nicht heilen. Verlaßt es, wir wollen jeglicher nach seinem Lande ziehen. (DÖBLIN, 1965, p. 14)

Jeremias disse, queremos salvar Babilônia, mas ela não se deixou salvar. Deixem-na, queremos todos seguir, cada um para a sua terra. (DÖBLIN, 1995, p. 14)

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisar o romance *Berlin Alexanderplatz* em todos os seus desdobramentos e implicações não é, de forma alguma, a tarefa deste trabalho. A obra é complexa, pois traz consigo implicações histórico - políticas, ao traçar um panorama da República de Weimar; filosóficas, ao promover um diálogo com os textos bíblicos e míticos; e psicológicas, ao mostrar a história iniciática de Franz Biberkopf.

Após a observação de alguns trechos que procuraram ilustrar o caráter complexo de estrutura e linguagem adotadas na obra de Döblin, creio que sejam

pertinentes ainda algumas reflexões.

Em primeiro lugar, a coesão textual da narrativa foi “costurada”, segundo Döblin, de acordo com a composição de uma “colcha de retalhos” (BEKES, 1995, p. 37). As partes ou, “os retalhos”, estão inseridos em um mesmo plano, contudo, possuem padrões diferenciados uns dos outros. O autor pode transitar livre e rapidamente de uma forma discursiva à outra, sem que isto prejudique a coesão do texto. Se denominamos essas formas discursivas diferenciadas de gêneros, podemos então dizer que a obra *Berlin Alexanderplatz* possui uma estrutura inter - gêneros de natureza híbrida, formando uma espécie de malha narrativa. Com isso, vai-se contra os princípios da obra orgânica, onde as partes e o todo formam uma unidade dialética. Segundo Bürger, “na obra não orgânica, as partes se emancipam de um todo super ordenado, ao qual elas necessariamente estariam incluídas, como partes constituintes” (BÜRGER, 1974, p.107).

Em segundo lugar, conforme Bekes, a narrativa apresenta uma contraposição de linha e plano, história e montagem: “enquanto a fábula narrativa forma a figura gráfica de uma linha, com início, meio e fim, na qual ela alinha o material ao longo da movimentação do seu herói, a montagem literária interpreta o material no plano” (BEKES, 1995, p. 37). Assim, a trajetória do herói pode ser seguida através de uma linha narrativa mas, o destino coletivo, a grande cidade, surge no plano da malha narrativa.

Por fim, é através da montagem que o autor não apenas estabelece as relações entre destino único (Franz Biberkopf) e destino coletivo (cidade - Berlim), como também, freqüentemente, faz desaparecer a necessidade de um narrador. Sendo assim, pode-se caracterizar o romance *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf* como um Romance de Montagem. Pode-se dizer que o princípio da montagem elimina a perspectiva única do narrador convencional. Como acontece no *medium* filme, onde a troca de quadros ou cenas, por si só, já é suficiente para que se possa seguir o fio narrativo e tirar conclusões, sem a necessidade de um narrador. A técnica de montagem literária certamente foi influenciada pelo *medium* filme. O próprio romance foi filmado por duas vezes. A primeira filmagem ocorreu em 1931, sob a direção de Piel Jutzi e roteiro do próprio Döblin e Hans Wilhelm e, em 1979/80, o diretor Rainer Werner Fassbinder transformou o romance em uma série para a televisão alemã.

Referências Bibliográficas:

- BEKES, Peter. *Alfred Döblin – Berlin Alexanderplatz. Interpretationen – Band 74*. München: Oldenburg Verlag, 1995.
 BERLIN Alexanderplatz. Direção: Piel Jutzi. Produção: Allianz. Intérpretes: Maria Bard, Heinrich George, Margarete Schlegel, Bernhard Minetti. Alemanha, 1931. 1 videocassete.
 BÜRGER, PETER. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
 CAGLIANI, L.C. *Alfabetização e Lingüística*. São Paulo: Scipione, 1996.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros Textuais: definição e funcionalidade*. In: DIONISIO, A.P.; MACHADO, A.R.; BEZERRA, M.A. (Orgs.) *Gêneros Textuais e Ensino*. Rio de Janeiro: Editora Lucerna, 2002. p.19-36.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Roman*. München: Deutsche Taschenbuch Verlag, 1965.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Rio de Janeiro: Rocco, 1965.

GENAZINO, Wilhelm. *Achtung Baustelle*. Frankfurt/M. : Schöffling & Co., 1998.

GRASSHOFF, Richard. *Der Befreite Buchstabe*. <http://darwin.inf.fu-berlin.de/2001/9/01_-_titel.pdf> Acesso em: 12 de dezembro de 2002.

GRIMMINGER, Rolf. (org.) *Literarische Moderne*. Reinbeck: Rowohlt, 1993.

HELBRECHT, Ilse. *Urbane Revolution*. In: *Kulturaustausch* 52. Jahrgang 3/02, Stuttgart 2002, p. 28-31.

HERMES, Eberhard. *Abitur Wissen – Deutsche Literatur*. Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 2000.

HORCH, Hans Otto. *Großstadt, Technik, Industrie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*.

Kassel: Fernstudienbrief der GH Kassel, s.a.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Tradução Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PREM, Boris. *Alfred Döblin – Berlin Alexanderplatz. Lektüre/Durchblick – Band 327*. München: Mentor Verlag, 2001.

PÖRTNER, Paul (org.) *Literaturrevolution 1910-1925*. Darmstadt: Luchterhand, 1961. v. 2.

SCHEUNEMANN, Dietrich (org.) *European Avant-Garde*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

SCHERPE, Klaus R. *Die Unwirklichkeit der Städte*. Rowohlt: Reinbek, 1988.

SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg. *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbeck: Rowohlt, 1993.

SOUZA, Celeste H.M. Ribeiro de. *Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz e o Romance de Montagem*. In: Anpoll (9.:1994: Caxambu). Anais, João Pessoa: Anpoll, 1995. p.519-523.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1987.