



Literatura e política: Walter Benjamin e o caso *Berlim Alexanderplatz*

Literature and Politics: Walter Benjamin and the Case Berlin Alexanderplatz

Leonardo Francisco Soares

Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais / Brasil

leonardofranciscosouares@gmail.com

Resumo: Este ensaio apresenta uma reflexão sobre a relação entre literatura e política, tomando como *pré-texto* o romance *Berlim Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, publicado em 1929. Para tanto situamos, brevemente, o romance, seu caráter *suis generis* no contexto da literatura alemã, relacionando-o com a tradição literária e as vanguardas do século XX, e discutimos algumas concepções teóricas relativas ao diálogo entre literatura e política, a partir, principalmente, da leitura do ensaio, de 1934, “o autor como produtor”, de Walter Benjamin.

Palavras-chave: literatura alemã; política; Alfred Döblin; Berlim Alexanderplatz.

Abstract: This essay presents a reflection on the relationship between Literature and Politics bringing as a *pretext* the Alfred Döblin’s novel, *Berlim Alexanderplatz*, published in 1929. In such a manner, the novel and its *sui generis* in the German Literature context character are briefly situated, relating it with the literary tradition as well as to the XX century avant-gardes. Moreover, is also discussed some theoretical conceptions related to the dialogue between Literature and Politics, considering mainly the Walter Benjamin’s essay, 1934, “the author as the producer”.

Keywords: German literature; politics; Alfred Döblin; Berlim Alexanderplatz.

Recebido em: 28 de outubro de 2017.

Aprovado em: 6 de fevereiro de 2018.

Em 1918, após quatro anos de uma guerra sangrenta, a Europa estava em ruínas. Na esteira da guerra, uma onda de revoluções e transformações sociais varreram o continente e, em especial, a Alemanha, a grande derrotada no conflito. Os anos subsequentes a 1918 testemunharam a consolidação da República de Weimar; o esmagamento, com os assassinatos de Karl Liebknecht e Rosa de Luxemburgo, do Movimento Spartakista; o Tratado de Versalles, que “selou” a derrota alemã; a ocupação de Ruhr pelas tropas francesas e belgas; a grande Inflação alemã (1923); a tentativa de Golpe de Estado de Hitler em Munique; a breve estabilização do Marco: os “dourados anos vinte” (1924-1929). Todos estes acontecimentos denotam uma época de distúrbios e dificuldades contínuas que irão culminar, em 1933, com o fim da República de Weimar e a chegada definitiva de Hitler ao poder.¹ É no interior desse contexto de crise ideológica generalizada que Alfred Döblin escreve *Berlim Alexanderplatz* (1929), romance que lhe conferirá notoriedade e permanência tanto na Alemanha quanto no resto do mundo.

Escrito entre anos de 1927 e 1929, *Berlim Alexanderplatz* soa como uma nota dissonante em relação à literatura então consagrada, cristalizada pela recepção crítica, na Alemanha. Tal literatura – e aqui nos referimos mais especificamente aos textos narrativos – era marcada pela preservação do culto do campo, cuja origem remonta a fins do século XIX, e caracterizava-se pela evocação da vida provinciana e/ou do idílio campestre em detrimento do dinamismo e do ritmo da metrópole.

(...) esse culto da pequena pátria, da gleba, do sangue e dos mortos, tanto na literatura como na pintura, ganha maior estabilidade na República de Weimar. Não apenas seus temas não se modificam de forma alguma sob o efeito do tempo, mas ele goza ao longo dos anos, junto ao público, de um favor sem igual e sem eclipse. Para os que o defendem ou lhe concedem a sua simpatia toda metrópole gera influências deletérias e a civilização urbana só traz problemas. O campo e os camponeses estão, pelo contrário, na origem do bom senso, da preservação das tradições seculares, de uma vida saudável e da pureza racial do povo alemão. (RICHARD, 1988, p. 244.)

¹ Sobre o contexto sócio-histórico alemão entre os anos de 1918 e 1933, ver: Almeida (1982); Gay (1978); Klein (1995); Richard (1988); Richard (1993).

Tal postura, a exaltação da vida campestre, será tomada pelos meios políticos de direita, em especial o Nacional-Socialismo, como sinônimo da ordem alicerçada sobre os valores da tradição germânica, ao contrário da imagem da grande cidade, no caso Berlim, vista como lugar de corrupção, dominada pelas tendências liberais, marxistas, judaicas e intelectuais de esquerda. Daí não surpreender o fato de o romance *Berlim Alexanderplatz* ter sido queimado na Opernplatz de Berlim em 1933, como exemplo de “literatura de asfalto” e “arte degenerada”. (SERUYA, 1992, p. III.).

Por outro lado, é importante salientar que mesmo autores importantes, como Hermann Hesse e Thomas Mann, de uma maneira ou de outra, flertarão com certa evocação da vida provinciana, pois esta se encontra inserida na tradição literária alemã, marcada por temas como os fenômenos naturais, a comunhão com a natureza e seus espíritos familiares, os passeios pela floresta., entre outros. Não podemos esquecer que o grande acontecimento literário alemão da primeira metade dos anos 20 é a publicação de *A montanha mágica*, de Thomas Mann. O romance, ambientado na Suíça em um sanatório para pacientes tuberculosos, é representativo de um gênero fundamental dentro do universo ficcional alemão, o *Bildungsroman* (romance de formação), que seria, grosso modo, a estória da educação/desenvolvimento de um caráter, geralmente o de um jovem burguês, através da vida.²

Nesse período vão ser raros os romances ambientados na capital alemã. Nas palavras de Anatol Rosenfeld, *Berlim Alexanderplatz* “é, senão o único, certamente o maior romance metropolitano da literatura alemã, pobre em romances em que se sinta a presença avassaladora da grande cidade moderna.” (ROSENFELD, 1993, p. 167). Ao contrário de Hans Castorp, o jovem herói de *A montanha mágica*, Franz Biberkopf, o anti-herói que, ao lado de Berlim, protagoniza o romance de Alfred Döblin nada conclui, nada aprende com as vicissitudes e “golpes” da vida. Na verdade *Berlim Alexanderplatz* foge às esferas do *Bildungsroman* – alguns autores vão considerá-lo um romance de formação às avessas (SERUYA, 1992; ROSENFELD, 1993) – e da tradição literária alemã, inserindo-se na linhagem dos chamados romances de vanguarda, em especial *Ulysses* (1922), de James Joyce, e *Manhattan Transfer* (1925),

² Para uma análise do romance de Thomas Mann relacionada à tradição literária alemã, ver Gay (1978, p. 143-147).

de John dos Passos, com os quais mantém algumas afinidades formais, como, por exemplo, o princípio da montagem enquanto técnica de construção romanesca. Para tanto, muito contribuiu o trânsito de Alfred Döblin pelas vanguardas do século XX.³ Em 1900, ele trava amizade com Herwarth Walden, uma das figuras de maior destaque do Expressionismo, que o integra nos círculos de vanguarda do início do século. Anos mais tarde, Döblin será um colaborador profícuo da principal revista de vanguarda da Alemanha, a *Der Sturm*, fundada por Walden em 1910. É justamente na *Sturm* que Döblin publica em 1912 o conjunto de doze contos reunidos sob o título de *O assassinato de um dente-de-leão*, que o tornará conhecido como um dos mais importantes representantes da prosa expressionista. (CORNELSEN, 1995, p. 24). Além disso, Alfred Döblin também trava contato com o Futurismo italiano, tendo inclusive encontros pessoais com Filippo Tommaso Marinetti, teórico e fundador do Movimento, e com o pintor Umberto Boccioni, quando estes estiveram em visita a Berlim em 1912. Como bem observa Élcio Loureiro Cornelsen, Alfred Döblin irá partilhar com os futuristas, apesar de não estar de acordo com todas as exigências do Grupo, os conceitos de movimento, simultaneidade e dinamismo:

Ao se deparar com a arte dos futuristas, Döblin considerou, sobretudo, a técnica progressista no processo de criação artística, reconhecendo nesse movimento um significativo desempenho estético e crítico. A materialidade estética de sua postura artística daquela época coadunava-se, aparentemente, com a dos futuristas. A oposição ao subjetivismo era compartilhada por todos. (2001, p. 198)

Outro movimento de vanguarda que será de grande importância para o desenvolvimento da obra de Alfred Döblin é o Dadaísmo. Duas técnicas fartamente utilizadas pelo autor em *Berlim Alexanderplatz* têm especial importância para os dadaístas: o princípio estilístico da montagem e a técnica de colagem. Tais operadores estão também relacionados ao cinema no processo de construção do texto fílmico. Neste sentido é interessante lembrar de dois momentos da reflexão de Walter Benjamin nos quais o teórico alemão salienta a aproximação

³ Sobre a trajetória do autor e a relevância dos fatos ocorridos em sua vida para o entendimento de sua obra, ver: Cornelsen (1995, p. 14-59).

entre o Dadaísmo e o cinema. Primeiro, em um artigo que escreve em 1930, “A crise do romance”, justamente sobre *Berlim Alexanderplatz*, no qual faz uma bela análise da narrativa de Döblin, contrapondo a noção de obra épica desenvolvida pelo romancista ao conceito de *roman pur* cunhado por André Gide nos *Diários dos falsos moedeiros*. Ao falar do princípio estilístico da montagem no romance de Döblin, Benjamin chama a atenção do leitor para a presença do mesmo recurso estilístico nos trabalhos dadaístas e no cinema: “O dadaísmo em sua luta fanática contra a obra de arte, transformou, através da montagem, a vida cotidiana em aliada. (...) O cinema, em seus melhores momentos, também procurou nos acostumar à montagem.” (BENJAMIN, 1986, p. 127)

Já no conhecido e muito citado ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no “fragmento” denominado *Dadaísmo*, Benjamin afirma que:

o dadaísmo tentou produzir através da pintura (ou da literatura) os efeitos que o público procura hoje no cinema. (...) O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. Com isso, favoreceu a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador. (1994, p. 191-192, grifos do autor)

Todas as vanguardas – seja na música, na pintura, na literatura, no teatro ou no cinema – encontram na Berlim dos anos que seguiram à Primeira Guerra Mundial possibilidades ímpares de apresentar ao público suas produções e pesquisas. Desta forma, é no contato com essas vanguardas e com diferentes mídias, especialmente o cinema, que Alfred Döblin busca novas técnicas no processo de representação da realidade, numa adequação do romance à realidade empírica do século XX. O fato de o autor encontrar-se em Berlim é fundamental, pois:

Berlim tomara o caminho da supremacia desde o início do século, drenando pouco a pouco para si todas as riquezas e todas as energias. Após a guerra, ela se confirma como o centro incontestado da vida intelectual da Alemanha.

Tornar-se mesmo, durante alguns anos, um dos lugares de criação artística mais dinâmico do mundo. (RICHARD, 1988, p. 242)

Em contrapartida, Munique confirma-se nesta mesma época como berço do academicismo e do conservadorismo, um lugar dominado pelo conformismo pequeno-burguês. Não é sem razão que os nazistas a elegem “capital” do seu movimento, uma vez que todas iniciativas vinculadas ao “espírito de província”⁴ encontravam a aprovação dos meios políticos conservadores. Já em Berlim: “todo mundo simpatiza com a extrema esquerda” (RICHARD, 1988, p. 254). Muitos são artistas e escritores que têm simpatia pela esquerda e pela extrema esquerda, tais como Bertold Brecht, George Grosz, Erwin Piscator, Kurt Weill, Otto Dix e os irmãos Wieland Herzfelde e John Heartfield, só para citar alguns nomes. Dentro de tal cenário no qual as forças políticas estão fortemente marcadas, cobra-se um comprometimento sócio-político dos autores e, conseqüentemente, a noção de “arte engajada”⁵ ganha força: o artista não deve trabalhar para o prazer estético de uma elite, a arte deve ser incorporada ao conjunto das atividades sociais. É por volta de 1925 que os movimentos de vanguarda perdem a força na Alemanha cedendo lugar para o Realismo Socialista e a Nova Objetividade.⁶ A Nova Objetividade prega entre outras coisas a integração de documentos brutos à narrativa. Embora tal movimento exerça influência na obra de Döblin, *Berlim Alexanderplatz* está longe de se reduzir pura e simplesmente ao uso do material bruto. A gama de textos que se agregam à narrativa é manipulada e estilizada pelo autor até este obter o efeito desejado.

⁴ Uma visão idílica da vida na província como refúgio consolador em face a toda desordem moral e social representada pela grande cidade. Segundo Hitler, os nazistas seriam exatamente os defensores dessa “metrópole da arte alemã.” (Cf. RICHARD, 1988, p. 241-252).

⁵ Para uma discussão sobre as nuances deste conceito, por exemplo a distinção entre engajamento e tendencionismo, ver: Adorno (1973, p. 51-71).

⁶ A Nova Objetividade prega entre outras coisas a integração de documentos brutos à narrativa. Embora tal movimento exerça influência na obra de Döblin, *Berlim Alexanderplatz* está longe de se reduzir pura e simplesmente ao uso do material bruto. A gama de textos que se agregam à narrativa é manipulada e estilizada pelo autor até este obter o efeito desejado.

Quando do lançamento de *Berlim Alexanderplatz* (1929), Alfred Döblin será duramente criticado pelo fato de o romance não servir de forma efetiva às causas do proletariado. Klaus Neukrantz, por exemplo, representante da liga dos escritores proletários, será impiedoso em suas críticas a Döblin. Além de questionar a fidelidade da representação de Berlim perpetrada pelo autor, Neukrantz percebe no romance uma hostilidade contra a luta de classes organizada, pois, segundo ele: “Quando, em Döblin, se trata de trabalhadores politizados, estes não falam a linguagem do trabalhador consciente da luta de classes, mas sim um jargão de tabernas” (NEUKRANTZ, 1929, p. 30-31). O crítico ainda acusa o romance de ser um ataque reacionário e contrarrevolucionário e encerra a sua breve e virulenta crítica alertando os leitores para o perigo representado pelos “escritores burgueses de esquerda”. Percebe-se a partir da leitura da resenha de Klaus Neukrantz o desejo de uma parte da crítica da época de ver, nas páginas dos romances, palavras de ordem contra a burguesia despidas de qualquer qualidade de estilo ou preocupação estética, ou melhor, tais preocupações não deveriam suplantam a propaganda, o que definitivamente não é o caso de *Berlim Alexanderplatz*. Tais preocupações deste segmento da crítica denotam um olhar demasiado estreito e algo restrito para as relações entre experiência estética e experiência política.

Mas como pensar o binômio literatura e política em *Berlim Alexanderplatz* de forma menos simplista? Qual o engajamento que se deve (se é que se deve?) cobrar do escritor? Para responder a estas e outras questões relativas ao tema, um caminho possível seria percorrer o romance de Alfred Döblin a partir do confronto com temas políticos, documentos e informações sócio históricas que são constantes no texto, que se revela um verdadeiro documento literário da situação política e social nos últimos anos da República de Weimar. Não é esse o objetivo desta breve reflexão, como salientamos de início, o que propomos é discutir algumas concepções teóricas relativas ao diálogo entre literatura e política tomando o romance de Döblin como *pré-texto*. Para isso, neste momento lançaremos mão de um texto que tematiza tal diálogo, falo de “O autor como produtor” [1934], de Walter Benjamin. (1994, p. 120-136). Fazemos uso do pensamento de Benjamin aqui, principalmente, porque nesse texto, ao contrário da resenha escrita em 1930, o autor irá fazer severas críticas a Alfred Döblin e seu posicionamento “estético-político”. Tal postura do teórico alemão será de fundamental importância para a reflexão que aqui se elabora, daí nos determos na sua leitura.

Logo no início do ensaio, Walter Benjamin faz referência ao Livro de X da *República*, mais especificamente ao momento do texto no qual Platão conclui que o poeta não deve ser admitido no Estado regido por boas leis, visto que a poesia é considerada pelo filósofo grego prejudicial, supérflua em uma comunidade perfeita.⁷ O recuo a Platão tem, segundo Benjamin, o objetivo de colocar uma questão que persiste até hoje: a existência do poeta dentro da sociedade, mais especificamente o problema da autonomia do autor, sua liberdade de escrever o que quiser. Além disso, ao longo da leitura de “o autor como produtor”, percebemos que o escritor alemão lança mão, na elaboração de sua reflexão, de uma técnica semelhante a um método caro a Platão, o da divisão. Esse método consiste, genericamente, em tomar uma noção e dividi-la em partes, uma dessas partes dá origem a novas categorias e, de divisão em divisão, sempre seguindo o mesmo sistema, descobre-se, no fim, o termo definido, a espécie adequada. (RIVAUD, [s.d.], p. 7-44)

Se o desejo de Platão, ao utilizar o método da divisão – no *Sofista* por exemplo – era pôr cerco ao falso pretendente, o fabricante de simulacros (o sofista), a motivação de Benjamin é legitimar uma categoria de escritor desacreditando outra. Vejamos a primeira divisão da qual se originarão as próximas: a distinção entre dois tipos de escritor, o burguês e o progressista. O primeiro produz obras destinadas à diversão, enquanto o segundo opta pelo campo da luta de classes na qual se coloca ao lado do proletariado, pois sua atividade é orientada em função do que é útil a esse segmento. A partir daí surge outra categoria: a relação dos fatores qualidade e tendência correlata ao debate entre forma e conteúdo. Nesse ínterim, uma indagação se apresenta: será que uma obra caracterizada pela tendência justa não precisa ter outra qualidade ou deve ter necessariamente todas as outras qualidades? Benjamin ensaia uma resposta:

Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso

⁷ Perto do final do seu ensaio, Benjamin irá retomar este momento do texto de Platão ao afirmar que “O Estado soviético não expulsará os poetas, como o platônico, mas lhes atribuirá tarefas (...)” (BENJAMIN, 1994, p. 131). Tal afirmação ganha contornos extremamente irônicos quando se toma conhecimento de que o escritor russo Sergei Tretiakov (o protótipo do escritor progressista para Benjamin) foi executado pelo Regime de Stalin no expurgo de 1937.

significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. (BENJAMIN, 1994, p.121)

E outra questão é colocada no intuito de se sair do que o autor chama de “debate estéril” entre tendência e qualidade/ conteúdo e forma: como a obra literária se situa dentro das relações de produção da época? Tal pergunta visa problematizar qual seria a função exercida pela obra no interior das relações literárias de uma época. Para tanto, Benjamin toma o exemplo do escritor russo Sergei Tretiakov e mais uma categoria é estabelecida, agora entre escritor operativo e informativo. O papel do escritor operativo, do qual Tretiakov seria o protótipo, não é relatar, informar, mas combater, isto é, não ser espectador passivo, mas participante ativo. (BENJAMIN, 1994, p. 123). Sendo assim, faz-se necessário “repensar a idéia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias do nosso tempo”, pois, completa Benjamin, “estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder a força.” (BENJAMIN, 1994, p. 123-124). Aqui somos nós que indagamos, adiantando a querela Benjamin/Döblin: Alfred Döblin e seu *Berlim Alexanderplatz* não acompanham tal reflexão e se inserem nesse processo? Ao lançar mão do princípio estilístico da montagem e trazer para o espaço da narrativa materiais diversos – como textos retirados de jornal, canções populares, versos bíblicos, estatísticas, discursos políticos – Döblin, como o próprio Benjamin tão bem percebera na resenha de 1930, não destrói a noção de romance escritural puro e abre novas possibilidades para a narrativa em consonância com as “energias” de seu tempo?

Depois de quatro anos, Walter Benjamin parece ter mudado de posicionamento,⁸ pois, após uma longa citação de Tretiakov, ele lança suas críticas ao que chama de “inteligência burguesa de esquerda” e seu

⁸ Não podemos esquecer de um fato: Walter Benjamin encontrava-se em exílio na capital francesa desde 1933. Além disso, “o autor como produtor” é fruto de uma conferência pronunciada pelo autor no Instituto para o Estudo do Fascismo (27 de abril de 1934); o que talvez torne compreensível o encrudecimento de alguns posicionamentos do autor.

texto ganha contornos muito próximos aos da crítica de Klaus Neukrantz, já analisada aqui. O Ativismo e a Nova Objetividade, identificados como movimentos político-literários provenientes da “inteligência burguesa de esquerda”, são taxados de contrarrevolucionários – mesma alcunha utilizada por Neukrantz para (des)qualificar Döblin –, pelo fato de os escritores ajustados a tal tendência tomarem partido do proletariado apenas no nível de suas convicções, mas não na qualidade de produtores. Como exemplo desse intelectual de esquerda, definido por suas opiniões, convicções e disposições mas não por sua posição no processo produtivo, Benjamin lembra-se justamente de Alfred Döblin. Para comprovar tal julgamento, ele faz uma análise pouco detida de um polêmico escrito de Döblin, *Wissen und Verändern* (1931) (“Saber e mudar”).⁹

Tomar o escrito de 1931 e não o romance *Berlim Alexanderplatz* é significativo para a construção do raciocínio de Benjamin em seu ensaio. Em oposição a Döblin, ele traz Brecht, e uma nova polarização se configura, agora entre a inteligência burguesa de esquerda e a inteligência progressista; sendo que a última estaria interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes. Tal postura exigiria do escritor um comportamento prescritivo pedagógico: *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*. (BENJAMIN, 1994, p. 132). Brecht seria o exemplo do escritor (ao contrário de Döblin?) preocupado em abastecer um aparelho produtivo modificando-o e orientando outros produtores.

Se em “Crise do romance”, ensaio de 1930, Alfred Döblin recebera o epíteto de “voz do narrador nato” (BENJAMIN, 1986, p. 126), em “O autor como produtor”, Walter Benjamin parece incluí-lo na categoria dos “escritores rotineiros”. Alguém poderia argumentar que no ensaio de 1934 Benjamin trata do Döblin teórico, autor de *Wissen und verändern*, e não do romancista. Por outro lado, é ele mesmo que reconhece (ensaio de 1930) o fato de em Döblin teoria e prática coincidirem. (BENJAMIN, 1986, p. 127). Neste sentido é interessante comparar alguns elementos destacados por Benjamin como característicos do teatro épico brechtiano com o romance de Döblin. Por exemplo, quando salienta entre as qualidades

⁹ Uma leitura interessante de *Wissen und verändern* é feita por Herbert Scherer. Ele demonstra e comprova, a partir de trechos do escrito, a proposta de Döblin de um “socialismo ético e utópico”, no qual se cristalizariam as noções de liberdade e fraternidade. (Cf. SCHERER, 1977, p. 59-62)

do teatro épico o fato deste transformar em colaboradores os leitores/espectadores; tal e qual não seria o efeito produzido pela utilização da montagem e da colagem em *Berlim Alexanderplatz*? Entendemos que a proposta estética do romance de Döblin, revolucionária e subversiva, exige um leitor ativo, não aquele que se apoia nas regras do jogo de uma leitura tradicional, marcada pela divisão de gêneros e categorias estanques. *Berlim Alexanderplatz*, texto-montagem, é um convite aberto a um jogo de leitura que transforma o leitor em colaborador para que a própria obra se realize.¹⁰

Outro elemento, a interrupção da ação, minando as possibilidades de “ilusão” do espectador, apresentada como característica do teatro épico, também é um recurso utilizado pela instância narrativa em *Berlim Alexanderplatz* – seja através do uso da primeira pessoa do plural, da consciência metanarrativa, da presença do prólogo e das epígrafes no início de cada capítulo ou da interpelação direta do leitor –, a título de exemplo, trazemos abaixo o final do fragmento “Um punhado de gente em torno do Alex”:

Bem em cima, um negociante de tripas, naturalmente o lugar cheira mal, muita gritaria de criança e muito álcool. Finalmente, ao lado, um oficial de padeiro com sua mulher, que trabalha numa tipografia e tem inflamação nos ovários. *Desejaria saber o que esses dois têm na vida?* Bem, primeiro um tem ao outro, depois, no domingo passado tiveram teatro e cinema, uma ou outra reunião da associação e visita aos pais dele. *Mais nada? Ora, não exagere, senhor.* Ainda há o bom tempo, o mau tempo, passeio no campo, estar junto ao fogão, tomar café da manhã e assim por diante. *E o que mais vocês têm, você, capitão, general, jôquei quem quer que seja? Não se iludam.* (DÖBLIN, 1995, p. 119, grifos nossos)

Como podemos perceber, não há como o leitor entregar-se inteiramente ao universo narrativo, pois o narrador aparece a todo momento, distanciando-se da ação e revelando o estatuto ficcional do texto.

¹⁰ A concepção de montagem de Alfred Döblin aproxima-se da idéia de montagem cinematográfica de Sergei Eisenstein. Em ambos os casos o leitor/espectador tem uma participação fundamental na realização da obra. (Cf. CORNELSEN, 2001, p. 207-208)

A título de conclusão, gostaríamos de tomar, influenciados pelos recursos da colagem e montagem, um recorte de um texto do escritor argentino Ricardo Piglia:

A literatura enfrenta a política nesse ponto: a política do Estado é o discurso que diz à sociedade o *que não pode ser*, aquilo que não é possível. E a literatura é o lugar onde o possível prolifera, e onde a alternativa tem o seu lugar. (...) Os grandes romancistas são aqueles capazes de responder à ficção do Estado. (1990, p. 4-6).

Piglia chama atenção para o caráter ambivalente e quiasmático do texto literário, lugar onde discursos e saberes se cruzam. É desta maneira que lemos *Berlim Alexanderplatz*, ou seja, como um discurso desestabilizador de consensos. Longe de legitimar quaisquer formas literárias – seja o *Bildungsroman* ou o *Entwicklungsroman*¹¹, o romance psicológico tradicional ou o romance realista socialista – ou discursos políticos proeminentes na época, Döblin subverte e dilacera a narrativa tradicional, construindo, poderíamos dizer, retomando de forma precipitada e anacronicamente o conceito de Homi K. Bhabha (2001), uma *contranarrativa* da nação alemã que mina certas lógicas e manobras ideológicas essencialistas através de um discurso outro. Talvez resida aí a permanência de *Berlim Alexanderplatz* para além da época de sua produção, afinal, como nos lembra o aqui tão citado Walter Benjamin (1992.p.vii-x)., no ensaio “A tarefa do tradutor” (1923), no conceito de *fortleben* (pervivência da obra de arte para além da época que a viu nascer) são fundamentais a metamorfose e a renovação.

Referências

ADORNO, Theodor W. Engagement. In: _____. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p. 51-71.

ALMEIDA, Ângela Mendes de. *A república de Weimar e a ascensão do Nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

¹¹ “(...) the *Entwicklungsromane* usually have intellectual heroes with whom the novelists are bound by a strong sense of identification. These novels have, to a greater or lesser degree, the function of progressively building up the ideal self of their authors”. (SCHERER, 1977, p. 60)

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BENJAMIN, Walter. Crise do romance: sobre *Berlim Alexanderplatz* de Alfred Döblin. In: _____. *Documentos de cultura, Documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e organização de Willi Bolle. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986. p. 126-129.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor: conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136. (Obras escolhidas, v. 1)

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era e sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196. (Obras escolhidas, v. 1)

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Tradução de Karlheinz Barck. *Cadernos do Mestrado-UERJ*, Rio de Janeiro, n. 1, p. i-xxiii, 1992.

CORNELSEN, Élcio Loureiro. *Elementos do pensamento filosófico-religioso de Alfred Döblin e seu reflexo no romance Berlim Alexanderplatz*. 1995. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1995.

CORNELSEN, Élcio Loureiro. O conceito de *Kinostil* e o princípio da montagem no romance *Berlim Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, n. 8, p. 196-212, dez. 2001.

DÖBLIN, Alfred. *Berlim Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Tradução de Laura Lúcia da Costa Braga. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

KLEIN, Claude. *Weimar*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995

NEUKRANTZ, Klaus. Resenha crítica de *Berlim Alexanderplatz*. *Die linkskurve 1*. Órgão de Imprensa da Liga dos Escritores Proletários Revolucionários, Berlim, n. 5, p. 30-31, 1929. [Tradução de Elcio Loureiro Cornelsen]

PIGLIA, Ricardo. As três forças da ficção. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2 set. 1990. Caderno Idéias/Ensaio, p. 4-6.

RICHARD, Lionel. *A república de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RICHARD, Lionel. *Berlim, 1919-1933: a encarnação extema da modernidade*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

RIVAUD, Albert. Evolução do pensamento de Platão: o espírito e as dificuldades do platonismo. In: PLATÃO. *Diálogos II: Fédon – Sofista – Político*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]. p. 7-44.

ROSENFELD, Anatol. A confusão de Babel: Alfred Döblin. In: _____. *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Unicamp, 1993. p. 165-171.

SCHERER, Herbert. The individual and the collective in Döblin's *Berlim Alexanderplatz*. In: BULLIVANT, Keith (Org.). *Culture and society in the Weimar Republic*. Rowan; Littlefield: Manchester University Press, 1977. p. 56-70.

SERUYA, Teresa. Prefácio à edição portuguesa. In: DÖBLIN, Alfred. *Berlim Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. I-XII.