



Alfred Döblin, crítico-romancista: propostas para o novo romance e a aliança da teoria e da prática em *Berlin Alexanderplatz*

Alfred Döblin, critic-novelist: proposals for the new novel and the alliance between theory and practice in Berlin Alexanderplatz

Izabela Baptista do Lago

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
izabelabaptista@gmail.com

Resumo: A partir de ensaios de Alfred Döblin sobre o romance, publicados entre 1913 e 1930, o presente artigo examina as considerações críticas e teóricas do autor sobre o romance enquanto gênero literário e obra de arte em consonância com seu tempo. Considerando em especial a proposta romanesca de Döblin na forma do romance épico, uma breve análise do romance *Berlin Alexanderplatz*, publicado em 1929, verificará em que medida os elementos presentes nesta obra se adequam com o posicionamento expressado por seu autor. Por fim, conclui-se que Döblin concilia suas propostas teóricas com a sua prática artística, transformando-se no crítico-romancista do romance épico, alinhado com as transformações e aspirações culturais do século XX.

Palavras-chave: Döblin; romance épico; crítico-romancista.

Abstract: Based on Alfred Döblin's essays on the novel, published between 1913 and 1930, this article examines the author's critical and theoretical considerations of the novel as a literary genre and work of art in accordance with its time. Chiefly considering Döblin's novelistic proposal in the form of the epic novel, a brief analysis of the novel *Berlin Alexanderplatz*, published in 1929, will verify the extent to which the elements present in this work can correspond with the position expressed by its author. Finally, it can be concluded that Döblin conciliates his theoretical proposals with his artistic practice, which turns him into a critic-novelist of the epic novel, aligned with the transformations and cultural aspirations of the 20th century.

Keywords: Döblin; epic novel; critic-novelist.

Alfred Döblin (1878-1957), ensaísta e escritor alemão, é autor de vários ensaios em que aborda suas concepções sobre o romance a partir de um posicionamento crítico acerca das publicações de sua época. No entanto, é sobretudo após a publicação de seu romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), ambientado na cidade de Berlim nos anos 1920, que Döblin se impõe no cenário literário. *Berlin Alexanderplatz* representa a concretização das propostas de Döblin para o novo romance, ao aliar a prática literária e o posicionamento teórico de seu autor. De acordo com a crítica literária, devemos a Döblin a criação do romance épico, alinhado com as vanguardas do século XX (SOUZA, 2017, p. 9), como demonstraremos neste artigo.

1 A crise do romance e o “velho” romance

Nos ensaios de Alfred Döblin com os quais trabalharemos, publicados entre 1913 e 1930 – “Técnica verbal futurista” (1913), “Observações sobre o romance” (1917), “Reforma do romance” (1919), “O trabalho no romance” (1928), “A construção da obra épica” (1929) e “Crise do romance?” (1930) –, o autor aponta os entraves que os romances de sua época vêm apresentando, problemas que, segundo este, são responsáveis por uma “crise” no romance enquanto gênero.

A concepção do romance atual para Döblin, o romance épico, que se diferencia do romance “velho”, “antigo”, está esparsa em seus ensaios, e parte, muitas vezes, de suas críticas a outros romances: ou seja, Döblin diz mais sobre “como não deve ser um romance”, o que faz a partir de uma leitura crítica de romances de seus contemporâneos, como o romance de Marinetti, *Mafarka, o futurista* (1910), e *A cidade do cérebro* (1919), de Otto Flake.

No início do ensaio “Técnica verbal futurista”, Döblin relembra o artigo que escreveu em 1912 sobre a exposição de quadros futuristas, enaltecendo a importância deste movimento de vanguarda, que contribuiu para a originalidade e a liberdade no trabalho do artista: “O Futurismo é um grande passo. Ele representa um ato de libertação. Não se trata de uma tendência, mas de um movimento. Melhor dizendo, é o movimento do artista para diante” (DÖBLIN, 2017a, p. 83-84).

Todavia, no que diz respeito ao romance futurista, Döblin refuta o fascínio pela técnica e os decretos categóricos expressos por Marinetti acerca da obra de arte inovadora, concluindo que “o método não tem

lugar na arte” (*Ibid.*, p. 89). Nesta oportunidade, enaltece a “[...] leveza do puro escritor desligado de teorias, que sobrevoa as muralhas” (*Ibid.*, p. 90), colocando em evidência a autonomia e a subjetividade do artista e de seu trabalho de criação, ressaltando que cada um se desenvolve de uma maneira que lhe é única, e que um artista deve agir com cautela em relação ao outro: “Não há uma medida literária e artigos universais” (*Ibid.*, p. 91).

Crítica similar é feita por Döblin no ensaio “Reforma do romance”, no qual ele se insurge contra o tom de manifesto expresso pelo autor alemão Otto Flake no prefácio de seu romance *A cidade do cérebro*. Neste ensaio, Döblin mais uma vez se posiciona contra a existência de proposições ou diretrizes para a obra literária; para ele, em termos de romance, “tudo é livre [...]” (DÖBLIN, 2017c, p. 101). Ademais, Döblin vale-se da obra de Flake para questionar o uso do romance como espaço para a reflexão filosófica na medida em que este autor se utiliza da forma do romance para colocar em evidência a razão e a reflexão. Döblin conclui: “O reflexivo tem [...] um caráter artístico duvidoso e de fácil polemização. É óbvio que o puramente reflexivo não tem nada a ver com a arte” (*Ibid.*, p. 104). É neste sentido que Döblin se posiciona contra *roman à thèse*: “É perigoso escrever livros que têm a função de provar algo” (*Ibid.*, p. 117).

Estas observações sintetizam uma das causas que Döblin aponta como responsáveis pela crise no romance, a confusão das fronteiras entre as artes e as ciências. Em “A construção da obra épica”, Döblin afirma que a era científica deu o golpe fatal no poético: “Os autores, em sua ignorância, não percebem o tipo de instrumento que lhes foi colocado nas mãos. São liquidados pelo racionalismo e pela era científica” (DÖBLIN, 2017e, p. 130). Para Döblin, o escritor não deveria usar o mesmo método de um teórico ou de um historiador (*Ibid.*, p. 131), pois assim a obra perde o seu caráter artístico.

A partir dessas duas críticas a romances de sua época, podemos inferir que Döblin se alinha com os movimentos de vanguarda no sentido de que estes apregoam uma maior liberdade criativa para o artista, na medida em que rompem com a obrigatoriedade de seguir as regras e imposição da tradição. Com efeito, em “A construção da obra épica”, Döblin enfatiza a ideia de que o escritor não pode comprometer sua liberdade em razão da herança de uma tradição, encarada como um dogma: “[...] devemos fazer do romance o que nos parece correto” (*Ibid.*, p. 133). Pois, continua, poucas são as regras estáveis que se apresentam ao artista; é, em suma, o próprio

artista quem elabora a maioria das regras artísticas, uma vez que a obra de arte não tem forma fixa, está em constante evolução, “[...] geralmente em oposição à tradição e aos seus representantes” (*Ibid.*, p. 133). Döblin enaltece “[...] o benefício da ação artística, livre e variada (*Ibid.*, p. 134), e consolida o seu papel como artista-escritor ao afirmar que “[...] a obra de arte é coisa do artista; não é o passado quem me dita as regras, eu mesmo dou as regras [...]” (*Ibid.*, p. 135).

Todavia, apesar da benéfica ruptura empreendida pelas vanguardas, a partir do momento em que estas se transformam em movimentos, ditando regras, métodos e técnicas aplicados à produção de obras literárias, estas perdem seu valor artístico e contribuem para o movimento de declínio do romance. Pois, de acordo com Döblin, além da confusão das fronteiras entre as artes e as ciências como vimos na crítica ao romance de Flake, outro problema que contribui para o declínio do romance é a sua simplificação, questão tratada no ensaio “Observações sobre o romance”, como veremos adiante.

Nesse ensaio, Döblin discorre sobre o fenômeno que denomina “simplificação do romance”, que ocorre quando este se volta para os elementos dramáticos da narrativa, focando-se na ação, no espetáculo, no suspense, na tragédia ou na comédia. Esta forma de romance é problemática na medida em que apresenta “[...] vícios da condensação, da exposição evidente e clara dos problemas” (DÖBLIN, 2017b, p. 93), o que resulta em uma falsa representação da realidade, afastando-se da obra épica, pois, como afirma Döblin em “A construção da obra épica” (1929), a característica fundamental da obra épica é que ela fale da realidade (DÖBLIN, 2017e, p. 153).

Döblin, além de identificar a problemática da simplificação do romance, especula sobre as razões que levaram ao afastamento da épica no romance, concluindo que a concentração do romance na ação, no drama, no suspense e/ou na psicologia se deve a um declínio da capacidade de leitura do público: “[...] os leitores estão sendo completamente arruinados pelos jornais. A impaciência é a medida de todas as coisas” (DÖBLIN, 2017b, p. 94). Para corroborar sua tese acerca do declínio da leitura, Döblin responsabiliza o filme, que equipara ao jornal, pois estes, com respaldo no suspense e na novidade, conduzem à crise do romance: “Essa proximidade com a informação cotidiana desacredita o romance, torna-o para alguns o gênero mais rebaixado” (*Ibid.*, p. 96). Nesse sentido, Döblin conclui: “É o completo fracasso do romance” (*Ibid.*, p. 94). O escritor,

portanto, a fim de enfrentar a crise do romance, deve se posicionar no sentido de negar adaptar-se os elementos que fazem do filme e dos jornais produtos de consumo imediato, a novidade e o suspense, como vimos.

Por fim, Döblin também identifica como uma forma de simplificação do romance a presença de explicações sobre a própria obra em seu conteúdo. Esta é uma das críticas que Döblin também dirige à obra de Flake, o qual acusa de explicá-la no prólogo, causando o seu empobrecimento (DÖBLIN, 2017c, p. 107).

São estes problemas, de acordo com Döblin, que afastam o romance da épica, e que levam à perda de seu caráter artístico, culminando na “crise” vivenciada pelo gênero. É neste sentido que o romance se afasta da épica, pois, ao contrário da obra épica, que apresenta “[...] uma realidade completa, perfeitamente acabada” (DÖBLIN, 2017b, p. 95), o romance produzido por seus contemporâneos apresenta um descompasso entre a realidade e a sua forma, e esta é uma das razões de seu declínio enquanto obra de arte. Como observa Alceu João Gregory, na “Introdução” para o volume da tradução dos ensaios, *A construção da obra épica e outros ensaios* (2017): “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” (GREGORY, 2017, p. 50).

Por meio da argumentação acima exposta, Döblin propõe a forma do romance épico como uma reação à crise, uma maneira de consolidar o romance diante das transformações e reivindicações artísticas de sua época: ao criticar a confusão das fronteiras entre artes e ciência, refutando o puramente reflexivo na arte, Döblin entende que a obra deve procurar um equilíbrio entre o reflexivo, o inteligível e o afetivo (DÖBLIN, 2017c, p. 104). De fato, em “Crise do romance?” (1930), Döblin enfatiza a exigência da fantasia [fabulação] e a capacidade de representação como formas de consolidar o romance (DÖBLIN, 2017f, p. 157), elegendo a fábula como elemento artístico primordial do romance. Neste sentido, ao mesmo tempo em que acata o que há de positivo nos movimentos de vanguarda, romper com a tradição, Döblin defende a liberdade artística de cada um, reconhecendo a autonomia do artista em sua individualidade.

É este resgate da épica, enfim, que Döblin aponta como primordial para a formação de um “novo romance”, um romance de vanguarda, capaz de resgatar o valor do romance enquanto expressão artística, que se completaria na forma do que denomina o “romance épico”.

2 A proposta döbliniana do romance épico

Mas, enfim, em que consistiria o romance épico defendido por Döblin? Esta resposta também se encontra esparsa entre os ensaios do autor, que, ao longo destes, pincela os elementos que considera fundamentais em uma obra artística literária.

Em “Técnica verbal futurista”, Döblin cita como características de uma obra literária “admirável”: o estilo original e impetuoso, o anseio muito forte pela busca da realidade (DÖBLIN, 2017a, p. 88). Em “Reforma do romance”, Döblin elogia na obra a “proximidade da vida”, o “arrepio” e a “admiração diante da verdade” (DÖBLIN, 2017c, p. 108). Neste mesmo ensaio, Döblin manifesta sua preocupação com a unidade da obra (*Ibid.*, p. 111), com a coerência entre método e conteúdo: para ele, não basta ser inovador na forma e “antigo” nas ideias (*Ibid.*, p. 110).

Como já vimos, a preocupação fundamental de Döblin é com a representação da realidade pela obra literária, e é com base neste elemento que ele explica em “A construção da obra épica”, o que faz uma obra ser “épica”:

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. A isto se acrescenta a impetuosa arte de fabular do autor para compor a obra da palavra viva. E, em terceiro lugar, derrame-se tudo na corrente da linguagem viva, que o autor acompanha (DÖBLIN, 2017e, p. 153).

De acordo com Gregory, na proposta döbliniana de romance, esta preocupação com a representação da realidade se concretizaria com “[...] um romance que projete a simultaneidade dos fatos, a sobreposição em camadas dos acontecimentos e a não linearidade do tempo e do espaço” (GREGORY, 2017, p. 56). Ainda segundo Gregory:

A proposta romanesca de Döblin [...] está mais voltada para a forma de elaborar, para o modo como os assuntos se dispõem, num compromisso exclusivo com a palavra. Essa forma e disposição é que carregam em si uma carga nada harmônica, que entra em conflito com uma apresentação linear e progressiva dos assuntos. A proposta de Döblin está relacionada a uma nova forma de narrar, que caracterizaria um novo subgênero de romance, o qual denomina de romance épico (*Ibid.*, p. 58).

A fim de recolocar o romance na posição de uma obra de arte relevante e valiosa, Döblin propõe resgatar a épica, e, para isto, observa, é necessário observar o passado, sobretudo aqueles escritores que considera mestres da arte de narrar, quais sejam, Homero, Dante, Cervantes e Dostoiévski, de acordo com o ensaio “Observações sobre o romance”. Döblin reconhece que os exemplos do passado podem reconectar o escritor com o caráter épico dessas narrativas-modelo. Estes autores produziram obras épicas porque nelas a realidade que apresentam é completa, redonda, acabada, apresentam uma visão de um mundo integrado, um todo coerente (DÖBLIN, 2017b, p.95).

Com efeito, é nesse sentido que Döblin rechaça, como vimos, os romances que colocam em primeiro plano conflitos, relações amorosas, suspense, taxando-os de romances velhos, comerciais (de consumo) ou de folhetim, ao mesmo tempo em que também critica o uso do romance para a especulação filosófica.

Em “Reforma do romance”, Döblin propõe o resgate do valor do romance enquanto expressão artística, uma vez que “[a] função da arte não é a mudança, esclarecimento e despertar de novos raciocínios, mas sim, a apresentação de configurações sensíveis, que influenciem os estados emocionais, inclusive os desejos e as movimentações intelectuais” (DÖBLIN, 2017c, p. 102).

Em “Crise do romance?” Döblin enfatiza mais uma vez a necessidade de não se misturar ciência [filosofia] e arte, pois o romance deve ser um gênero artístico: “O romance não deve ser conduzido à filosofia, mas sim à forma artística” (DÖBLIN, 2017f, p. 157).

Em sendo assim, o “progresso do romance” (DÖBLIN, 2017c, p. 112), para Döblin, deve aliar inovação na forma e no conteúdo a partir de uma nova responsabilidade artística, com base na coerência (*Ibid.*, p. 109-110).

A partir de seus ensaios “A construção da obra épica” e “Crise do romance?”, podemos inferir que o novo romance proposto por Döblin representa, além da busca por uma nova forma de narrativa, também uma busca de uma outra linguagem, alinhada com a representação da realidade de seu tempo. É neste sentido que Döblin disserta sobre o trabalho do escritor na concretização deste projeto.

3 O autor épico: o papel do escritor na construção da obra épica

No que se refere à produção do romance épico, Döblin dá ênfase especial ao trabalho do escritor. Como vimos nas proposições já discutidas retiradas dos ensaios “Técnica verbal futurista”, “Reforma do romance” e “A construção da obra épica”, Döblin defende a autonomia do escritor frente à tradição e às regras e métodos determinados pelos movimentos literários, enaltecendo-o como “artista da palavra”, valorizando-o em sua singularidade.

Após discorrer sobre os problemas e a crise do romance em sua época e propor uma nova forma de expressão artística literária capaz de representar a realidade de seu tempo, o romance épico, Döblin se dedica a analisar os elementos necessários para transformar o romancista em um “escritor épico”.

Em “A construção da obra épica” Döblin salienta a diferença de produção entre poeta épico de antigamente e o autor contemporâneo: para o primeiro, a sua obra tomava a forma um trabalho coletivo entre autor e público, que devido à oralidade da performance da obra, manifestava uma crítica produtiva e viva; já para o escritor contemporâneo, a construção da obra se converte em um trabalho solitário, individualista, uma vez que, como de dá pela escrita, perde-se a conexão com seu público-receptor, o que causa um impacto na própria obra:

A situação atual dos estados produtores de cultura é propícia a criar por toda parte autores individualistas, pois as grandes associações, as grandes coletividades são, em nossos países, geralmente de ordem política e econômica; não existem coletividades poderosas em torno de ideias, pelo menos, para a maioria dos autores; neste sentido, em geral, não sopram bons ventos, nem para o grande teatro nem para a grande obra épica (DÖBLIN, 2017e, p. 137).

Nesta conjuntura do processo de produção épica, Döblin ressalta a importância do trabalho do escritor épico: na incubação da obra épica, o “eu” observador assume o papel e a função do público de “carregar o povo dentro de si” (*Ibid.*, p. 141). Assim, o escritor épico toma para si um papel coletivo, e atua como um “porta voz” desse povo na medida em que sua obra é a expressão de uma consciência coletiva. A obra épica, portanto, representa a aliança entre a expressão de uma coletividade e o esforço de um ser individual, que se exerce no trabalho da escrita.

Em uma tentativa de demonstrar como se desenvolve esse trabalho de escrita, Döblin discorre, em “O trabalho do romance”, sobre como transcorre o seu próprio processo de produção literária, que se dá a partir de uma aliança entre o trabalho intelectual e a imaginação:

Não se deve traçar um plano. Dia após dia, preciso da surpresa daquilo que será amanhã; assim o trabalho torna-se empolgante, adquire ares de aventura, do contrário, seria insuportável. Repito: nada de melancolia e, sim, forte claridade, função intelectual especialmente ativada. Colabora-se, encolhe-se, seleciona-se, rejeita-se, atraem-se situações (DÖBLIN, 2017d, p. 121).

Além disso, debruçando-nos sobre a experiência pessoal de escrita de Döblin que reverbera na sua proposta romanesca, sublinhamos a relação entre condições de produção e a obra produzida. Como bem sintetiza Gregory (2017, p. 62): “O autor épico deve ser um profundo conhecedor da realidade em que vive, só assim conseguirá escapar de trazer para dentro de sua obra representações superficiais, calcadas na ação e no suspense”.

Na perspectiva de Döblin, o trabalho da criação literária está intrinsecamente relacionado com o espaço urbano: criar com o ruído da cidade vai resultar em um romance sobre a cidade, como é o caso do romance *Berlin Alexanderplatz*, como explica o autor no citado ensaio, usando como o exemplo o seu próprio trabalho e a obra que assim produziu.

Concluimos, portanto, que o romance épico proposto por Döblin é construído com base na habilidade de seu autor, o autor épico, em encontrar o equilíbrio entre o reflexivo, o inteligível e o afetivo (DÖBLIN, 2017c, p. 104), em sua capacidade como artista em trazer unidade e coerência para a obra (*Ibid.*, p. 106-107), em se empenhar contra a artificialidade, além de carregar em si a voz do coletivo (DÖBLIN, 2017e, p. 141).

4 Döblin, escritor épico, narrador nato

Após elencarmos as proposições de Döblin para a obra épica e sua produção, analisaremos a seguir o romance *Berlin Alexanderplatz* à luz desta concepção romanesca.

Walter Benjamin, no ensaio “A crise do romance” (1930), retoma alguns dos argumentos já abordados por Döblin em seus ensaios sobre o romance e antecipa algumas de suas ideias acerca do tema do declínio

da experiência e da narração tradicional que aprofundará nos ensaios “Experiência e pobreza” (1933) e “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936). Benjamin inicia o ensaio explicando que o declínio da narrativa se deve espaço que a leitura de romances tem ocupado no mundo contemporâneo:

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. [...] O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele não provém da tradição oral nem a alimenta (BENJAMIN, 1994, p. 54-55).

É em consonância com os argumentos de Döblin em “A construção da obra épica” que Benjamin diferencia o romancista do poeta épico, retomando e alinhando-se com suas proposições na medida em que enaltece o romance *Berlin Alexanderplatz* como a concretização dos argumentos críticos e teóricos de seu autor. Como observa Benjamin, ao tratar da crise do romance e propor a forma do romance épico para se opor a ela, Döblin confirma suas teorias em seu romance, obra de um “narrador nato” (*Ibid.*, p. 55). Benjamin conclui: “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” (*Ibid.*, p. 55).

Döblin se torna um “narrador nato” porque “[...] raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada” (*Ibid.*, p. 56).

Assim como propôs em “A construção da obra épica”, em *Berlin Alexanderplatz* Döblin atua como porta-voz da coletividade na medida em que faz de seu livro “[...] um monumento a Berlim” (*Ibid.*, p. 57), retratando e dando voz ao seu povo, à pequena burguesia, aos marginais, aos criminosos e aos desempregados que nela transitam, ao fazer do dialeto berlinense o seu meio de expressão. A tradição oral se encontra também presente na forma do romance de Döblin, cujos capítulos são estruturados no estilo das narrações populares (*Ibid.*, p. 57) e também por retomar narrativas e canções da tradição oral nos diálogos entre os seus personagens, como, por exemplo, os “ensinamentos” presentes na

história de Zannovich, contada ao protagonista Franz Biberkopf logo no primeiro livro do romance (DÖBLIN, 2009, p. 21-23).

Nesse aspecto, a fabulação, elemento principal da épica que vinha se perdendo no romance, como observou Döblin, se reencontra em *Berlin Alexanderplatz* com a retomada dessa cultura popular (como as menções ao conto de fadas João e Maria, as cantigas de guerra, os produtos culturais da época retratada no romance, como o teatro de Piscator, etc.) e, sobretudo, com a intertextualidade com a Bíblia (a cidade, Berlim, apresentada como uma Babilônia). Como observa Benjamin: “Os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopeia” (BENJAMIN, 1994, p. 56).

A preocupação de Döblin com a representação da realidade na obra literária, impasse nos romances de sua época na medida em que estes encontram diante do desafio de apresentar a realidade fragmentada, desintegrada e multifacetada do século XX, se resolve em *Berlin Alexanderplatz* com a adoção dos recursos da montagem e da colagem na estrutura do romance, que rompem com a narrativa linear. Como ressalta Benjamin, enquanto princípio estilístico, “[a] montagem faz explodir ‘o romance’ estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico, principalmente na forma” (BENJAMIN, 1994, p. 56).

De fato, Döblin inova ao trazer para o romance a heterogeneidade da linguagem, das narrativas e dos textos presentes no ambiente urbano berlinense, apresentando “fragmentos” da realidade cotidiana ao incluir no livro as imagens das placas que Franz Biberkopf vê ao penetrar em Berlim (DÖBLIN, 2009, p. 51-52) e ao integrar às descrições o conteúdo de informes publicitários ou cartas oficiais – como o comunicado que o protagonista recebe do comissário de polícia (*Ibid.*, p. 44-45) – e a maneira peculiar como escreve os diálogos entre os personagens entremeados pelos pensamentos e observações de Franz Biberkopf, o diálogo interior do protagonista, de forma altamente dinâmica e sem demarcações no texto, como podemos verificar no trecho abaixo transcrito:

Caminha com Pums pela Alten Schönhauser Strasse, sobe até a ala lateral, lá fica o seu escritório, diz Pums. Há luz lá em cima, o cômodo parece mesmo um escritório, com telefone, máquinas de escrever. Uma senhora de certa idade, de rosto severo, entra e sai sempre da sala onde Franz está sentado com Pums: “Esta é minha mulher, senhor Franz Biberkopf, ele quer participar hoje”. Ela sai

como se não tivesse ouvido nada. Franz lê enquanto Pums lida em sua escrivania, quer ver algumas coisas no jornal *Berliner Zeitung* que está sobre a cadeira: *3.000 milhas marítimas numa casca de noz*, de Günther Plüschow, Férias e Roteiros, a *Conjuntura* de Lania, o palco de Piscator, no teatro Lessing (*Ibid.*, p. 235).

Berlin Alexanderplatz, portanto, representa o romance épico na medida em que Döblin, como observa Elcio Loureiro Cornelsen em “Franz Biberkopf está de volta” (2009), “[...] conseguiu transpor com maestria na prática, aspectos teóricos que postulara anteriormente” (CORNELSEN, 2009, p. 251). Com efeito:

O aspecto inovador em *Berlin Alexanderplatz* é a forma de expressão do mundo narrado, a Berlim no final dos anos 1920. A maneira de representação tradicional do romance do século XIX tornou-se inadequada para o processo de representação da grande cidade em transformação. A velocidade com que se apresentavam as mudanças exigia uma nova forma de linguagem. 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 mais 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 (CORNELSEN, 2009, p. 251).

Observamos, por fim, que Benjamin, ao apresentar Döblin como narrador nato, também enaltece o caráter de conservação, de durabilidade do romance, que o aproxima de uma obra épica: “[...] não se trata de uma duração no tempo, e sim no leitor” (BENJAMIN, 1984, p. 59). Döblin, portanto, perpetua em seu romance o “espírito épico”, atuando, como pregara em “A construção da obra épica”, como uma consciência coletiva, a expressão de seu povo; no caso de *Berlin Alexanderplatz*, o povo berlinense.

Ademais, Döblin também inova ao romper com a forma do romance de formação, um exemplo de “velho” romance, de romance burguês, uma vez que o leitor não assiste em *Berlin Alexanderplatz* à formação de Franz Biberkopf – que, por sua condição de ex-presidiário, já é, desde o início da obra, um anti-herói – mas sim à sua transformação em Franz Karl. Como bem sublinha Cornelsen:

[...] Döblin contempla os leitores com uma paródia do romance de formação. Pois o cabeça-dura nada aprende, precisa “renascer” para ser dotado de consciência. Poderíamos falar de um “romance de transformação”, ou mesmo “anti-romance de formação” (CORNELSEN, 2009, p.252).

Concluimos, portanto, que o romance de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, é condizente com as propostas teóricas de seu autor, em consonância com sua definição de romance e da função que impõe à obra de arte, que não é empreender mudanças ou esclarecer, mas sim de “[...] representar formas sensoriais, que repercutem na sensibilidade e no intelecto” (GREGORY, 2017, p. 55).

Alfred Döblin, portanto, se inclui na linhagem dos críticos-romancistas, ao lado de Victor Hugo, Théophile Gautier e Guy de Maupassant, autores que, no século XIX, na falta de um espaço para crítica literária propriamente dita, se utilizavam dos prefácios de suas obras para realizar uma espécie de manifesto literário – Hugo, no prefácio de sua peça de teatro *Cromwell* (1827), considerado o texto fundador do romantismo francês por preconizar um rompimento com as regras do teatro clássico; Gautier em prol da “arte pela arte” em seu prefácio para *Mademoiselle de Maupin* (1835), e Maupassant em defesa do romance realista em seu prefácio a *Pierre et Jean* (1887) – concretizando suas propostas na forma de uma obra literária.

Com seus ensaios sobre o romance e com seu romance *Berlin Alexanderplatz*, Döblin concilia suas propostas teóricas com a sua prática artística, transformando-se no crítico-romancista do romance épico, alinhado com as transformações e aspirações culturais e artísticas do século XX.

Referências

BENJAMIN, Walter. A crise do romance (1930). In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas: I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Franz Biberkopf está de volta. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 1, p. 250-256, 2009. Disponível em: <http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/13_Cornelsen_E.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2018.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Irene Aron, São Paulo: Martins, 2009.

DÖBLIN, Alfred. Técnica verbal futurista (1913). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017a. p. 84-91.

DÖBLIN, Alfred. Observações sobre o romance (1917). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017b. p. 93-97.

DÖBLIN, Alfred. Reforma do romance (1919). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017c. p. 99-117.

DÖBLIN, Alfred. O trabalho no romance (1928). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017d. p. 120-122.

DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica (1929). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017e. p. 123-153.

DÖBLIN, Alfred. Crise do romance? (1930). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017e. p. 155-158.

GREGORY, João Alceu. Introdução. In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017. p. 49-77.

SOUZA, Celeste Ribeiro de. Apresentação: Alfred Döblin, um perfil. In: DÖBLIN, Alfred. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017. p. 9-47.

Recebido em: 4 de outubro de 2018

Aprovado em: 22 de novembro de 2018