

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 2 - NÚMERO 3 - JULHO A DEZEMBRO DE 2005

[início](#)

A TÉCNICA DA MONTAGEM E A NARRATIVA ÉPICA EM *BERLIM ALEXANDERPLATZ*, DE ALFRED DÖBLIN

Carlos Eduardo Netto
UFSCAR

ABSTRACT – This article has as its primary goal to investigate the fragmented narrative techniques to build an epic used by Alfred Döblin in his novel, *Berlin Alexanderplatz*. The investigation is based on Walter Benjamin's discussion of the role of narrative and novel in our society.

No livro *Berlim Alexanderplatz* (1929), Alfred Döblin narra a história de Franz Biberkopf, um ex-presidiário que tenta ser “decente”. A obra é uma epopéia urbana, em que são relatados os golpes sofridos pela personagem e, em consequência deles, suas decepções. Biberkopf vai descobrindo que não é fácil atingir seu objetivo; a maldade dos inimigos chega ao ponto de ele ser atirado para fora de um carro em movimento e, por causa disso, perder o braço direito.

Döblin poderia contar essa história utilizando uma técnica tradicional, tal como a empregada nos romances do século XIX. No entanto, ele opta por uma linguagem que representa fragmentos de episódios. Compete ao leitor reunir os “estilhaços” em que se apresenta a narrativa, se quiser compor uma paráfrase. De qualquer modo, sente-se que a linearidade e a coesão das fábulas estão definitivamente perdidas. Assim como um vaso colado não é o mesmo de antes, certas narrativas trazem as marcas da perda da totalidade.

O narrador de *Berlim Alexanderplatz* pode ser visto como a personificação de uma sensibilidade atenta ao pulsar de uma realidade complexa e, no caso da Alemanha, durante a frágil República de Weimar, anunciadora da catástrofe nazista. Esse narrador luta por estar em toda a parte, dentro e fora da consciência das personagens; percorre as ruas, os bares e o matadouro; revisita o texto bíblico e a tradição oral; constata a presença da morte preparando o sacrifício (em vários pontos da história, aparece, como um refrão, a frase: “Ceifeiro é, de morte chamado”); em suma, empenha-se vertiginosamente pelo máximo de onisciência possível.

Embora o exercício da sabedoria narrativa, tal como se apresentava nas narrativas tradicionais, tenha se tornado impossível devido à privação moderna da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1994, p.198), a narração de *Berlim Alexanderplatz* empreende um retorno ao relato épico, para contar a história de Franz Biberkopf. Mas, neste caso, trata-se de uma narrativa que expõe suas raízes urbanas, fincadas na Zona Leste da Berlim dos anos 1920. Desse modo, o ponto de vista do narrador (ou sua multiplicidade de

pontos de vista) posiciona-se no lado de dentro do setor proletário e pequeno burguês da cidade. O recurso de estilo adotado para a representação estética desse contexto foi a **montagem**, tal como assinala Walter Benjamin, em “A crise do romance” (de 1930):

O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. Em sua luta fanática contra a obra de arte, o dadaísmo colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem. Foi o primeiro a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico. Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica. 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 epopéia. (BENJAMIN, 1994, p.56)

Nesse trabalho, e também em “O narrador” (de 1936), Benjamin estabelece a diferença entre a narrativa e o romance. Segunda essa distinção, *Berlim Alexanderplatz* qualifica-se como narrativa. Nessa obra, o projeto de Döblin opõe-se ao do romancista André Gide, que, no *Diário dos moedeiros falsos*, comentário autobiográfico sobre seu romance, desenvolve a teoria do *roman pur*. Diz Benjamin:

Com o máximo de sutileza, [Gide] descarta os elementos narrativos simples, combinados entre si de forma linear (características importantes da epopéia), em benefício de procedimentos mais intelectualizados, puramente romanescos, o que também significa, no caso, românticos. A posição dos personagens com relação à ação, a posição do autor com relação a eles e à sua técnica, tudo isso deve fazer parte integrante do próprio romance. Em suma, esse “roman pur” é interioridade pura, não conhece a dimensão externa e constitui, nesse sentido, a antítese mais completa da atitude épica pura, representada pela narrativa. O ideal gideano do romance, exatamente oposto ao de Döblin, é o romance escritural puro. As posições de Flaubert são defendidas talvez pela última vez. (Grifo do Autor; BENJAMIN, 1994, p.55-56)

O narrador — no sentido que Benjamin atribui a esse termo, ou seja, o narrador **épico** — conta histórias de modo a transmitir sabedoria, que se revela por meio de episódios exemplares, válidos como conselhos. No romance, isso não ocorre. O romancista, bem menos prático, busca o “sentido da vida” (BENJAMIN, 1994, p.212). Tanto ele quanto suas personagens não se sentem em condições de aconselhar. Também não são receptivos aos conselhos. Isso ocorre desde o *Dom Quixote*. Em “O narrador”, Benjamin afirma:

O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e

não contêm a menor centelha de sabedoria. (BENJAMIN, 1994, p.201)

A sabedoria de que trata Walter Benjamin é produto da experiência. Os autênticos narradores combinam os relatos do camponês sedentário ou do artesão e os relatos do viajante, ou seja, promovem a interpenetração das histórias desses grupos, que constituem os dois tipos de famílias do reino narrativo. Benjamin (também em “O narrador”) destaca o papel do sistema corporativo medieval no que diz respeito a essa combinação:

A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos. O sistema corporativo medieval contribuiu especialmente para essa interpenetração. O mestre sedentário e os aprendizes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário. (BENJAMIN, 1994, p.199)

Com o fim da experiência relacionada a modos de produção extintos, foi-se desfazendo, portanto, a arte de narrar. O aperfeiçoamento da técnica alterou as condições de vida; o fim do trabalho manual acarretou o fim de outro tipo de artesanato, que é a narrativa. Benjamin, leitor de Valéry, comenta:

Talvez ninguém tenha descrito melhor que Paul Valéry a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador. Falando das coisas perfeitas que se encontram na natureza, pérolas imaculadas, vinhos encorpados e maduros, criaturas realmente completas, ele as descreve como “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si”. O acúmulo dessas causas só teria limites temporais quando fosse atingida a perfeição. “Antigamente o homem imitava essa paciência”, prossegue Valéry. “Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... — todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.” Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroação das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (BENJAMIN, 1994, p.206)

Já o romancista, homem isolado dos seus semelhantes — ou, melhor dizendo, dos seus dessemelhantes — não compartilha experiências. Ele não se sente sábio e autoconfiante. A desilusão é um componente fundamental do romance. Tomemos como exemplo o fim da *Educação Sentimental*, lembrado por Benjamin (1994, p.212-3); o romance termina com a constatação, feita por

Frédéric e Deslauriers, de que, após tudo o que viveram, o melhor momento de suas vidas fora aquele em que entregaram flores à dona de um bordel, quando ainda eram muito jovens. Portanto, Flaubert não se propõe a apresentar, por intermédio de suas personagens, experiências que possam servir como ensinamentos úteis na vida de seus leitores. Não há “moral da história”, mas o questionamento cético: qual o sentido da vida? O leitor do romance é que deve procurar o sentido da existência; o romancista não o fornece, pois não relata episódios exemplares, tal como faz o autor épico. Segundo Benjamin, o romancista percorre o mar da existência sem nenhum objetivo; cruza o oceano sem terra à vista, vendo somente o céu e o mar. O homem épico não percorre o mar; ele deita na praia, ouve as ondas ou colhe os moluscos arremessados na areia. São essas as considerações com que Benjamin inicia o texto “A crise do romance” (subtítulo: “Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”). Assim, com relação ao posicionamento do homem perante o mar da existência, fica estabelecida a diferença entre a postura épica, ou seja, a do narrador, e a do romancista:

No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre as suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. (BENJAMIN, 1994, p.54)

Desse modo, voltado para a interioridade do sujeito solitário, o romancista se fecha na linguagem que tende à realização do *roman pur*.

Alfred Döblin (autor de um trabalho teórico intitulado *Construção da obra épica*) opôs-se a essa tendência. Em busca das linguagens autênticas, ele mergulha na linguagem falada, inspirado pelo dialeto berlinense (BENJAMIN, 1994, p.57). Curiosamente, antes do *Alexanderplatz*, Döblin publicara as seguintes obras: *Os Três Saltos de Wang-Iun* (1915), sobre revoltas religiosas na China do século XVIII; a *Guerra dos Trinta Anos — Wallenstein* (1920), e *Manas* (1927), epopéia de tema indiano, em versos, escrita após o escritor retornar da Índia, em meados dos anos vinte. Um dia, porém, Döblin tomou a decisão de escrever sobre Berlim, sua cidade, e sobre seu tempo, sem que, para isso, tivesse de imitar as técnicas do naturalismo de Zola. No posfácio a uma reedição de *Berlim Alexanderplatz*, de 1955, ele afirma:

E aquilo a que então me abalancei, depois da indiana *Manas*, foi a uma *Manas* em berlinense. Não tinha assunto nenhum em especial, mas a grande Berlim envolvia-me, e conhecia bem o berlinense, e assim atirei-me à escrita como sempre sem plano, sem diretrizes, não construí qualquer fábula; a orientação era: o destino, o trajeto de um homem até agora fracassado. (DÖBLIN, 1992, p.495)

O impacto da obra é comentado por Benjamin:

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. (BENJAMIN, 1994, p.56)

Como vimos, Benjamin identifica o princípio estilístico do livro com a montagem; segundo ele, não é necessário empregar termos como *dialogue intérieur* ou aludir a Joyce. Sobre as aproximações de seu livro com a obra do escritor irlandês, principalmente após as traduções inglesa e americana, Döblin

afirma, em 1932:

Mas eu não conhecia Joyce quando escrevi o primeiro quarto do livro. Mais tarde é verdade que a sua obra, como tenho dito e escrito várias vezes, me encantou e foi como benfazejo vento nas minhas velas. A mesma época pode produzir coisas semelhantes ou até idênticas, independentemente umas das outras e em locais diferentes. Isto não é difícil de compreender. (DÖBLIN, 1992, p.493)

Em sua navegação criadora — e aqui já não se trata da viagem do romancista solitário pelo mar da existência, segundo a imagem de Benjamin —, Döblin podia contar com a linguagem falada; no posfácio de 1955, ele diz:

Podia confiar na linguagem: o falar berlinense; a partir dele foi-me dado criar, e os destinos que tinha presenciado e convivido, aos quais se juntava o meu, garantiam-me uma navegação segura. (DÖBLIN, 1992, p.495)

Ao se deixar guiar pela realidade exterior e por sua linguagem, o sujeito da narração de *Berlim Alexanderplatz* retoma a função do poeta épico, que é a de falar **junto** com o povo. Para conseguir representar o intrincado contexto urbano, a solução encontrada foi a técnica da montagem, conforme demonstrou Walter Benjamin. Durante longo tempo, o narrador simplesmente acompanha as personagens. Assim como na poesia épica, a narração é lenta, no ritmo do dialeto berlinense, e todos os episódios parecem longamente preparados (BENJAMIN, 1994, p.57).

Desse modo, o leitor é levado a acompanhar o percurso de Franz Biberkopf pela cidade grande. Após sair da prisão (onde estivera por quatro anos, condenado como responsável pela morte da mulher, provocada por uma surra ele que lhe dera), Franz tem de lutar pela vida. Como vimos, tudo que ele quer é ser decente — o que não vai ser nada fácil. Acompanhamos Franz em sua “conquista de Berlim”, e sentimos a presença viva da cidade, mais poderosa do que o indivíduo. Este vai sendo conduzido por ela, como um brinquedo.

Entretanto, esse “tal Franz Biberkopf” (como diz o narrador) tem “fome de destino” (BENJAMIN, 1994, p.59). Mas esse destino é implacável. Benjamin destaca dois episódios que o leitor não esquece, por causa do “sal épico”, que lhes confere durabilidade. Esses acontecimentos são a perda do braço e a morte de Mietze (nova companheira de Franz), assassinada por Reinhold, o mesmo bandido que empurrara o nosso herói para fora do carro em movimento.

O verdadeiro leitor lê uma obra épica para “conservar” certas coisas. E, sem dúvida, ele conserva duas coisas desse livro: o episódio do braço e o de Mietze. Por que Franz Biberkopf é jogado debaixo de um carro, perdendo um braço? E por que lhe tiram a amiga e a matam? A resposta está na segunda página do livro. “Porque ele exige da vida mais que um sanduíche.” Nesse caso, não exige refeições abundantes, dinheiro ou mulheres, mas algo de pior. Seu “grande focinho” [o “focinho berlinense”, isto é, o irreverente e ocasionalmente agressivo estilo de falar do berlinense] fareja uma coisa que não tem forma. Ele está consumido por uma fome — a do destino. Nada mais. Esse homem precisa pintar o diabo na parede, *al fresco*, sempre de novo. Não admira, portanto, que sempre de novo o diabo apareça, para buscá-lo. Como essa fome de destino é saciada, saciada por

toda a vida, cedendo lugar à satisfação com o sanduíche, e como o marginal se transforma num sábio — esse é o itinerário de sua vida. (BENJAMIN, 1994, p.59)

Mas o “sábio” a que Benjamin se refere não é a personagem épica; é a desencantada personagem romanesca, “amadurecida”, detentora da “sabedoria” burguesa; o herói burguês convive harmoniosamente com a miséria. Enquanto sentia a “fome de destino”, Franz foi punido severamente. No final do livro vamos encontrá-lo resignado, já moldado pelas forças do destino urbano e gozando da melhor vida que a sua condição lhe permitiria: agora ele é “auxiliar de porteiro numa fábrica de média dimensão” (DÖBLIN, 1992, p.485).

Ao final do seu itinerário, Franz chegara à conclusão de que ele mesmo é o culpado por todos os males que o atingiram. Isso acontece em um hospital psiquiátrico. Após ter sido acusado de cumplicidade na morte de Mietze, Franz entra em estado de semiconsciência e é internado em um manicômio, onde recebe alguns visitantes, em forma de aparições: a Morte, Ida (a mulher cuja morte ele causara), Reinhold, Lüders (que o trapaceara quando ele tentava trabalhar honestamente) e Mietze. A Morte o censura sem compaixão, por ele não ter ouvido suas advertências:

Tu nunca lá estavas, meu monte de esterco. Nunca vi Franz Biberkopf nenhum dos dias da minha vida. Quando te mandei o Lüders não abristes os olhos, fechastes-te que nem mola, como um canivete, e toca de te meteres nos copos, bagaço [aguardente] e mais bagaço e só copos, mais nada.

Eu queria ser decente e ele traiu-me.

Pois eu digo-te, tu não abriste foi os olhos, meu desmiolado! Pões-t'a vociferar contra gatunos e gatunagem e não olhas pr'ás pessoas e nunca perguntas porquê e como assim. Que raio de juiz dos homens me saíste tu, quando afinal nem olhos tens. Cego é o que foste e ainda por cima atrevido, presunçoso, o Sr. Biberkopf do bairro fino, e o mundo que seja como ele quiser. As coisas não são assim, meu menino, agora é que "tás a reparar". Ele não se preocupa nada contigo. Quando o Reinhold te deitou a mão e t'atirou para debaixo do automóvel, e que te passaram por cima do braço, o nosso Franz Biberkopf não se foi abaixo das forças. E ainda está debaixo das rodas e já está a jurar: eu quero ser forte. Nada de dizer: deixa cá pensar, juízo e cabeça fresca — mas não, o que ele diz é: eu quero ser forte. E não queres reparar que sou eu a falar contigo. Mas agora "tás-me a ouvir." (DÖBLIN, 1992, p.465-466)

Portanto, Franz é punido pela soberba de querer ser mais forte que o destino. Como observa Teresa Seruya, autora do prefácio à edição portuguesa de *Berlim Alexanderplatz* (e também uma das recriadoras do texto em linguagem urbana de Portugal):

Biberkopf sente-se, por um lado, vítima de “destino trágico” como o evocado Orestes, mas ele é sobretudo vítima culpada da sua própria cegueira, da sua *hybris*. “Porque o que sucede aos homens, isso mesmo sucede aos animais: como morre um, assim morre o outro” — Franz acabará por aceitar a sabedoria do livro do Eclesiastes, abandonando a arrogância e consentindo, por fim, na redução ao vulgar humano. (*Apud* DÖBLIN, 1992, p.VII-VIII)

É curioso o fato de que Franz Biberkopf parece ser salvo pela Morte; esta o disputa a uma terrível mulher de sete cabeças, a “prostituta Babilônia”, alusão à meretriz do Apocalipse de João, e sai vitoriosa. Nesse contexto, a Morte representa a prudência e a prevenção contra a soberba; ela é a portadora da sabedoria transmitida pelo livro do Eclesiastes, que glosa o tema “Tudo é vaidade”. Entretanto, a morte de Franz é a sua mudança de vida, não o seu desaparecimento físico. Para morrer e se redimir, ele entrega-se ao sacrifício (assim como Isaac, em passagem transcrita pelo narrador, oferecera-se à imolação pelo pai, Abraão; do mesmo modo, os animais caminham para a morte, no matadouro: “Porque o que sucede aos homens, isso mesmo sucede aos animais: como morre um, assim morre o outro”):

É altura de aqui descrever o que a dor faz com Franz Biberkopf. Franz não oferece resistência, entrega-se, oferece-se à dor como vítima. Atira-se à chama ardente para ser morto, aniquilado e reduzido a cinzas. É altura de festejar o que a dor faz com Franz Biberkopf. Vai-se falar aqui do aniquilamento operado pela dor. Romper, decepar, derrubar, desagregar, é o que ela faz. (DÖBLIN, 1992, p.474)

Indicando que é chegada a hora decisiva para Franz Biberkopf, o parágrafo que dá seqüência a esse trecho é uma colagem de fragmentos retirados do Livro do Eclesiastes (3: 1-7); os parágrafos seguintes relatam a “morte” de Franz:

Todas as coisas têm o seu tempo: estrangular e curar, deitar abaixo e construir, chorar e rir, gemer e dançar, procurar e perder, rasgar e tapar. É agora tempo de estrangular, gemer, procurar e rasgar. Franz luta e espera pela morte, pela morte misericordiosa. Pensa ele, a Morte, cheia de misericórdia, que a tudo põe fim, abeira-se agora. Estremece ao soerguer-se de novo à tardinha para a receber. Pela segunda vez abeiram-se dele os que ao meio-dia o tinham deitado por terra. Franz diz: Faça-se assim, sou eu, vai partir convosco Franz Biberkopf, levem-me. Com um profundo estremeamento acolhe a figura do miserável Lüders. O pérfido Reinhold arrasta-se em direção a ele. Com um profundo estremeamento acolhe as palavras de Ida, o rosto de Mietze, é ela, agora está tudo. Franz chora sem parar, sou culpado, nem pessoa sou, sou uma besta, um monstro. Assim morreu a esta hora da noite Franz Biberkopf, antigo trabalhador do transporte de mobílias, assaltante, chulo, assassino. Na cama está deitado outro. O outro tem os mesmos documentos que Franz, é igual a Franz, mas num outro mundo usa um novo nome. Esta foi, portanto, a derrocada de Franz Biberkopf que eu quis descrever, desde a saída de Franz do Estabelecimento Prisional de Tegel até o seu fim no Hospital Psiquiátrico de Buch no Inverno de 1928-29. Em apêndice junto ainda um relato das primeiras horas e dias de uma nova pessoa que tem os mesmos documentos que ele. (DÖBLIN, 1992, p.475)

A “nova pessoa” livra-se da acusação no caso do homicídio de Mietze.

Reinhold vai a julgamento; Franz depõe como testemunha e quase não o acusa; não se refere sequer ao episódio do braço; fala o mínimo sobre a morte de Mietze. Depois desse depoimento,

Reinhold e Franz olham-se fixamente. O maneta não nutre qualquer compaixão pelo tipo sentado no banco dos réus entre os dois guardas, e que está com a corda no pescoço, sente apenas uma estranha devoção. Eu tinha um camarada, melhor qu'ele não havia. Não consigo deixar de olhar para ele, olhar para ele sem parar, nada é mais importante pr'a mim do que olhar para ti. O mundo é feito de açúcar e esterco, sou capaz de olhar para ti com calma e sem pestanejar, sei quem tu és, encontro-te aqui no banco dos réus, meu rapaz, lá fora vou encontrar-te outras mil vezes, mas não é por isso, nem ao longe, que o meu coração fica de pedra. (DÖBLIN, 1992, p.484)

Reinhold resolve não denunciar a momentânea participação de Franz na quadrilha da qual ele também fora membro (o bando do Pums); do mesmo modo, não acusa os outros parceiros:

fica mais calmo, hesita e reflete. A pessoa precisa dos amigos, um dia a pessoa há-de acabar por sair daqui, e lá dentro também se precisa deles, e nem pensar fazer um favorzinho aos chuis [chui: policial]. E depois o Biberkopf comporta-se decentemente, o que é estranho. Deve ter estado atrás das grades em Buch. É esquisito como este pateta se modificou, que olhar mais esquisito, é como se não conseguisse virar os olhos, devem-se-lhe ter enferrujado em Buch, e fala tão devagar. Continua a ter qualquer coisa a menos no sótão. No momento em que Reinhold nada depõe, Biberkopf percebe que não tem nada a agradecer-lhe. (DÖBLIN, 1992, p.485)

A postura adotada pelos dois marginais revela a “maturidade” de ambos, ou seja, a consciência cruel de que eles estão fadados a viver determinada realidade, contra a qual nada podem. Essa resignação delinqüente é uma questão fundamental no desfecho da história de Franz Biberkopf. Depois de ter feito a sua personagem passar pelas vicissitudes da área urbana que se tornou o meio “natural” da criminalidade, Döblin nos revela um Franz Biberkopf “sábio”, ou, como se costuma dizer, calejado pela vida. De acordo com as reflexões de Benjamin, Franz, após sua “morte”, já não é uma personagem épica, pois agora ele vê o mundo com os olhos desencantados de um Frédéric Moreau não-burguês.

Seguindo esse raciocínio, poderíamos dizer que o moço (Moreau), cuja formação de caráter Flaubert relata em *A Educação Sentimental*, é, desde o início, uma personagem romanesca, pois, apesar de suas experiências individuais estarem entrelaçadas aos acontecimentos históricos (Monarquia de Julho e Revolução de 1848), suas experiências são sempre burguesas. Sua vida não pulsa no ritmo das agitações do momento histórico-social; o herói burguês jamais se aproxima do populacho. Seu percurso é o de um rapaz que aprende a abandonar certas ilusões românticas — embora o Frédéric maduro, no sentido burguês, talvez possa ainda ser considerado romântico, dado o caráter *blasé* de sua postura. (Segundo Édouard Maynial, “A vida de Frédéric Moreau malogrou porque as circunstâncias exteriores são adversas ao sonho, e porque Frédéric se evade sempre, em vez de viver”; “Introdução”, *apud* FLAUBERT,

1959, p.12)

Com Franz Biberkopf tudo é bem diferente. O seu trajeto se dá em meio ao turbilhão: ele arde na fogueira do lumpemproletariado até que suas cinzas repousem em um cubículo de porteiro. Franz está morto para a narrativa épica; provavelmente, a continuação de sua história seria um romance; assim, entraria em ação o que, em “O narrador”, Benjamin denomina

a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda, a muitos fatos difusos.
(Grifos do Autor; BENJAMIN, 1994, p.211)

O desfecho de *Berlim Alexanderplatz* apresenta pontos de contato com o romance burguês de formação, pois, como vimos, agora Franz é o homem que viveu e se tornou “sábio”, “esperto”; ele já pode ajudar a si mesmo; suas experiências vindouras não serviriam mais como exemplos a nos alertarem contra os perigos do mundo. Ele já sabe que a morte está por toda a parte. Pode ser que isso explique o seu respeito por Reinhold, personagem que é freqüentemente apresentada na companhia do Ceifeiro; sendo o companheiro da Morte, é o terrível Reinhold quem “abre os olhos” de Franz. Comentando a “formação” de Franz Biberkopf, Walter Benjamin encerra com estas palavras o ensaio “A crise do romance”:

O que acontece é o seguinte: Franz Biberkopf deixa de ser exemplar e ascende, em vida, ao céu dos personagens romanescos. A esperança e a memória o consolarão, doravante, nesse céu, seu cubículo de porteiro, porque é mais “esperto” que os outros. Mas nós não o visitaremos nesse cubículo. Pois essa é a lei da forma romanesca: no momento em que o herói consegue ajudar-se, sua existência não pode mais ajudar-nos. E se é certo que essa verdade vem à luz, em sua forma mais grandiosa e mais implacável, na *Education sentimentale*, então a história de Franz Biberkopf é a *Education sentimentale* dos marginais. O estágio mais extremo, mais vertiginoso, mais definitivo, mais avançado, do velho “romance de formação” do período burguês. (BENJAMIN, 1994, p.60).

“Acomodado” na vida, Franz Biberkopf já não oferece interesse ao narrador épico.

Entretanto, o final do livro contém forte carga de ambigüidade. Embora tenha sido afirmado (como o fez Otto Maria Carpeaux, em *A literatura alemã*) que *Berlim Alexanderplatz* “mostra Döblin no caminho para uma conversão como a do seu desgraçado herói” (trata-se, aqui, da surpreendente conversão do escritor ao catolicismo romano, durante o exílio; CARPEAUX, 1964, p.215), a conversão de Franz não exclui a ambigüidade e o conflito. Observe-se o choque entre vigilância e alienação no seu pensamento:

Estar alerta, alerta estar, algo se está passando no mundo. O mundo não é feito de açúcar. Se eles lançarem bombas de gás, vou morrer sufocado, não se sabe porque é que as atiraram, mas não é isso que importa, houve tempo para dar atenção ao assunto.
(DÖBLIN, 1992, p.487)

Do mesmo modo, apresenta-se a mescla de conformismo e bravata:

O ar pode saraivar e chover, contra isso a pessoa não se pode defender, mas contra muitas outras coisas pode. Só que agora já não vou gritar como dantes: é o destino, o destino. Não há que venerá-lo enquanto destino, há que encará-lo, agarrá-lo e destruí-lo. (DÖBLIN, 1992, p.487)

Mas, a partir do instante em que Franz Biberkopf, um pacato trabalhador, substitui o pronome **eu** por **nós** e fala em marchar para a guerra, o leitor atual pode sentir calafrio. Os anos seguintes à publicação de *Berlim Alexanderplatz* proporcionaram os ingredientes de terror com os quais podemos compreender melhor o significado deste final (o itálico dos últimos parágrafos encontra-se no próprio livro):

Estar alerta, olhos abertos, atento, mil pessoas devem estar juntas, quem não desperta sofre chacota, ou a corda ao pescoço lhe aperta. O tambor rufa atrás. Marchar, marchar. A pé firme pr'á guerra vamos, cem músicos connosco levamos, vermelho d'alvorada, vermelho crepuscular, o caminho da morte nos vai clarear. Biberkopf é um modesto trabalhador. Sabemos o que sabemos, tivemos de o pagar bem caro. É rumo à liberdade, rumo à liberdade, o mundo velho tem de ruir, acorda, brisa da manhã. E é marcar passo e esquerdo direito, esquerdo direito, marchar, marchar, pr'á guerra vamos, cem músicos connosco levamos, com pífaros e tambores, rataplão-plão-plão, direitinhos andam uns, outros entortarão, firme s'aguentam uns, outros caem ao chão, em frente correm alguns, mudos outros se quedarão, rataplão-plão-plão. (DÖBLIN, 1992, p.487)

Terminada a leitura, torna-se mais visível a verdadeira face do Ceifeiro, com toda a sua hipocrisia: aquele que justificava toda a crueldade como um meio legítimo de abrir os olhos das pessoas queria simplesmente fazê-las marchar nas trevas, sob seu comando. Portanto, Franz Biberkopf, apesar de ter-se tornado “esperto”, continua sendo conduzido como um autômato, em meio a uma multidão de “espertos” como ele. A onomatopéia “rataplão-plão-plão” revela o grau de inconsciência dessa massa de infelizes.

Ainda no último trecho do livro, encontramos-nos na presença desse acúmulo de elementos que, retirados do momento histórico-social, passam a integrar a configuração estética da obra. Já não se cultiva a técnica da ilusão, tal como Flaubert, magistralmente, o fazia, mediante a pureza da linguagem. Nessa obra de Döblin, a maneira de o leitor ser conduzido até a coisa representada é totalmente diversa da técnica tradicional; ele chega até o objeto da representação somente após ter sido “molhado até os ossos”, como diz Benjamin, pelas linguagens “impuras”, nas quais a realidade se manifesta (note-se que até mesmo os ruídos se fazem ouvir: “rataplão”, “vruuum”, entre outros). Opondo-se à maneira convencional de representar a realidade, a técnica da montagem, tal como Döblin a empregou, permite que o mundo, como um turbilhão, invada a obra literária; assim fazendo, capta-o em uma armadilha, denunciando-lhe a sordidez.

Sendo assim, a montagem döbliana, embora tenha resgatado a narrativa épica, não tem o caráter passivo do poeta que apanha conchas na praia; ela é técnica de enfrentamento, pois, levando o mundo externo a se manifestar, obriga-o a revelar toda a iniquidade que lhe é subjacente. Portanto, a força de representação dessa epopéia moderna, que é *Berlim Alexanderplatz*, provém justamente de sua forma: por meio da montagem, Döblin manifestou profunda

sensibilidade e consciência de determinada realidade urbana — em que já se fazia sentir o perigo da perversão coletiva, fomentada pelo nazismo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).

CARPEAUX, O. M. *A literatura alemã*. São Paulo: Cultrix, 1964.

DÖBLIN, A. 1992. *Berlim Alexanderplatz: A história de Franz Biberkopf*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.

FLAUBERT, G. *A educação sentimental: história de um moço*. 2 V. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.