

A resenha “Crise do romance” de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz.

Carla Milani Damião*

* Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: cdamiao@hotmail.com

¹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften* (G.S.), Volume III., p.230-236. Tradução Celeste Ribeiro e Souza, in: BOLLE, W. (Org.) *Documentos de Cultura, documentos de Barbárie*, p. 126-129.

² Na *Estética*, “Poesia”, p.286 (tradução de Orlando Vitorino), Hegel assinala a discrepância entre a transformação do caráter nacional da epopéia e o anseio de fazer perdurar o gênero nos mesmos moldes antigos. A idéia implícita é de que se deve reconhecer nos tempos modernos o distanciamento em relação à epopéia, sem ser preciso renunciar ao que caracteriza a epicidade. Nesse sentido, diz Hegel, nas “esferas da vida nacional e social dos nossos dias abriu-se um campo ilimitado, no domínio épico para o romance, o conto e a novela” (idem, idem, p.286).

³ *Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik*. Um ensaio histórico filosófico sobre as formas da grande épica.

⁴ Cf. “Methodischer Zweifel”, *Der Monat*, Caderno 211, Abril, 1966, p. 95. Nessa carta à revista *Der Monat*, Lukács admite que *A Teoria do romance* seria uma introdução a um estudo histórico-filosófico sobre a obra de Dostoiévski, mas que foi interrompida em função de sua convocação para o exército e jamais retomada.

⁵ Por ordem de frases nos textos originais: *Krisis des Romans*: F.13: “Der romancier hat sich abgeschieden vom Volk und von dem, was er treibt”.

Temos em vista, neste artigo, a resenha “Crise do romance”, escrita por Benjamin e publicada em 1930¹, que versa sobre o romance *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* de Alfred Döblin de 1929.

O tema da crise da narração encontra profundas raízes no pensamento alemão, no qual é possível identificar uma visão classicista que codifica a epopéia como o gênero literário mais expressivo. Esse tema se estende ao romance e à crise do romance com modos distintos: como conciliação expressiva entre epopéia e romance ou ruptura com o romance para o ressurgimento do elemento épico narrativo. Nesse último caso, Hegel indica a possibilidade, mas não a desenvolve². Lukács, em sua teoria fundamental sobre o romance, praticamente nega o romance como gênero realmente expressivo: seja pelo próprio subtítulo³ de *A Teoria do Romance*, seja pela visão utópico-romântica de uma obra épica futura tendo Dostoiévski como modelo – quem jamais, segundo Lukács, “teria escrito romances”⁴. Para Benjamin, o romance, em “O Narrador”, corresponde a uma forma “enfraquecida” de narrativa. Sua análise, em muitos aspectos, retoma a descrição lukacsiana da produção e realização romanesca como busca contra um tempo assolador que surge com base no rompimento com a pátria arquetípica do indivíduo isolado que busca por um sentido de vida, na tentativa de recompor a unidade que se perdeu. No romance, essa busca se traduz na “marcha isolada do indivíduo problemático” - o herói romanesco. Benjamin expande, também ao leitor, o isolamento que caracteriza a produção literária do romancista e a configuração do herói. O início da resenha “Crise do Romance” corresponde quase totalmente a um trecho em “O Narrador”⁵. Na resenha, Benjamin afirma que “a célula *mater* do romance é o indivíduo em sua solidão”⁶, e mais radicalmente, separa o romance da tradição oral – “patrimônio da épica” - ao afirmar que são de naturezas diferentes. A leitura de romances seria a grande responsável pelo gradual emudecimento do homem, golpeando mortalmente o “espírito da narração”. Tal radicalidade não se nota em “O Narrador”, no qual, ao diferenciar os tipos de memória, epopéia e romance teriam a mesma origem – a rememoração *Eingedenken*, “a musa do romance”, figurava eventualmente nos poemas homéricos junto à lembrança *Erinnerung* -, com afloramentos diversos no decorrer da história. A imprensa jornalística tornou-se a maior causa do desaparecimento da narrativa épica, e o romance aparece, de forma mais amena, como gênero intermediário. Na resenha, o tom drástico empregado compatibiliza-se

com as idéias de Döblin (expostas, em seguida, por Benjamin), presentes em sua conferência “A construção da Obra Épica”. Os termos desta constituem, para Benjamin, uma “contribuição magistral e documental para essa crise do romance que se instaura com a restituição do épico, que nós por toda parte encontramos, até no drama”⁷. Essa ressalva final refere-se ao “teatro épico” de Brecht⁸. A “restituição do épico”⁹ é um tema de largo alcance entre intelectuais e artistas da República de Weimar, destacando-se, entre eles, Brecht¹⁰ e Döblin. A ligação entre eles é manifestada por Brecht, por exemplo, quando diz: “Aprendi com Döblin mais do que com qualquer outro a respeito da consciência do épico. Sua prosa e mesmo a sua teoria acerca do épico, influenciaram fortemente a minha obra dramática”¹¹. Essa “reverência”, contudo, nem sempre se mantém quando as posições teóricas e políticas de ambos são confrontadas. Brecht trata-o, neste caso, com muita ironia, quase sempre associando sua função de médico à de escritor¹².

Sabe-se das críticas de cunho político que Benjamin dirige a Döblin e ao grupo literário do qual ele participava. Willi Bolle expôs detalhadamente as divergências de Benjamin com determinados grupos literários da época, através das quais indica algumas questões que demonstram a ambigüidade de Benjamin ao lidar com o modelo de cultura soviética (tendo em vista grupos de formação político-literária), propagando-o positivamente em seus artigos, mas tendo dúvidas quanto a sua efetividade. A simpatia de Benjamin por Döblin, neste contexto, limita-se à maior parte dessa resenha, e sua leitura das obras döblinianas conhecidas restringe-se, pelo que se pode comprovar, a *Berlin Alexanderplatz*. O mesmo não ocorre com relação a André Gide, o termo de comparação com Döblin, aparentemente preterido na resenha. Além da leitura de grande parte dos escritos de Gide, Benjamin escreveu algumas resenhas a respeito de suas obras; um programa radiofônico em comemoração aos sessenta anos do polêmico escritor francês; dois artigos com base na entrevista que ele próprio fez com Gide em 1928; e pretendia se dedicar a um ensaio comparativo do *Diário* de Gide com *As Confissões* de Rousseau, projeto abandonado em função do estudo sobre Baudelaire¹³.

Interessante notar que o tema em questão – a “crise do romance” –, visto sob os dois ângulos apresentados na resenha – Döblin e Gide – consegue reunir duas tradições culturais diferentes e, concomitantemente, expõe o próprio autor perante esse cruzamento. De um lado, as posições intelectuais e artísticas das vanguardas no período da República de Weimar (e suas implicações políticas), com as quais Benjamin está envolvido, e, de outro, todo um debate tipicamente francês em torno da crise do gênero mais cultivado no século precedente: o romance naturalista. Quando Benjamin retoma Flaubert para um debate entre contemporâneos deste século, ele traz à tona também uma das vigas mestras do gênero na França do século XIX. Fica como que evidente a atenção de Benjamin por essa tradição (embora não haja tanta demonstração de interesse de sua parte por Flaubert) – como comprovam seus estudos mais aprofundados sobre Baudelaire, Proust, Gide, os Surrealistas e o século XIX, nas *Passagens*.

F14: “Die Geburtskammer des Romans ist das Individuum in seiner Einsamkeit, das sich über seine wichtigsten Anliegen nicht mehr exemplarisch aussprechen kann, selbst unberaten ist und keinen Rat geben kann”.

F15: “Einem Roman schreiben heisst, in der Darstellung des menschlichen Daseins das Inkommensurable auf die Spitze treiben”

F16: “Das mündlich Tradierbare, das Gut der Epik, ist von anderer Beschaffenheit als das, was den Bestand des Romans ausmacht”.

F17: “Es hebt den Roman gegen alle übrigen Formen der Prosa – Märchen, Sage, Sprichwort, Schwank – ab, dass mündlicher Tradition weder kommt noch in sie eingeht.”

Der Erzähler:

F9: “Der romancier hat sich abgediebt”

F10: “Alteração – em vez de não mais exemplaricamente expressar, não mais exemplaricamente expressar não pode”

F11: “Alteração em vez de existência humana, existência humana”

F4: *Idem*

F5: Alteração: em lugar de Formas da Prosa, Formas da Prosadichtung, e as palavras Sprichwort (provérbio) e Schwank (farsa) são substituídas pela afirmação: já *selbst* *Novelle*”

F6: “Vor allem aber gegen das Erzählen”

Segundo a tradução de Celeste Ribeiro e Souza (“Crise do Romance”) e de Modesto Carone (“O Narrador”), as frases 4, 5, 14 e 15 da parte V de “O Narrador” correspondem respectivamente às frases 17, 18, 9 e 10 da resenha “Crise do Romance”.

⁶ W. Benjamin, *G.S.III*, p. 230. Na trad. de Celeste Ribeiro e Souza, p. 126.

...

⁷ *Ibidem*, p. 231. “...ist ein meisterhafter und dokumentarischer Beitrag zu jener Krise des Romans die mit der Restitution des Epischen einsetzt, der wir alleorten und bis ins Drama begegnen”.

⁸ Primeira publicação da resenha em questão, segundo a cronologia indicada nos *G.S.*, é de 1930. A primeira versão de *Was ist das epische Theater?* foi publicada em 1931.

⁹ Benjamin fala em “restituição” e “fortalecimento da epicidade radical” ao citar a conferência de Döblin no contexto de um reavivamento da narrativa como forma extensiva da história – fato quase se notava através da quantidade de romances históricos publicados na época. A referência ao teatro, entretanto, comporta outros elementos que não só incluem a narrativa a respeito.

¹⁰ Cf. artigo da autora: C.M. Damiano, “Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, 2007, 2ª edição, 1999, 1ª edição.

A resenha “Crise do Romance” traz à tona escritores como Döblin e Gide por quem se tem, hoje em dia, um interesse escasso. Esses escritores são quase sempre lembrados por suas obras *Berlin Alexanderplatz* e *Os moedeiros falsos*. Assim, por exemplo, queixa-se o escritor Günther Grass em seu artigo “Sobre meu mestre Döblin”¹⁴, dizendo que em comparação a Brecht e Thomas Mann, cujas “bibliografias críticas abarrotam estantes”, o escritor “anti-classicista” Döblin é o “único que não move os congressos, atrai raras vezes o esforço de nossos germanistas e seduz pouco a leitores”. De Gide pode-se dizer, entretanto, que tenha sido bem mais lembrando como precursor de novos grupos literários, como o “tio” dos surrealistas como diz Léon Pierre-Quint e por ter sido bastante cultuado por amigos e leitores em geral.

Benjamin interpreta a idéia de “teatro épico” com base em conceitos próprios que ao mesmo tempo se inter-relacionam com as técnicas dramáticas empregadas por Brecht. Sua compreensão aproxima-se da de John Willett¹⁵, quando diz que o “épico” deixa de se apoiar apenas na narrativa textual para incorporar recursos técnicos, cuja função é a de distanciar-se – através da inserção de tais recursos e do gestual – da definição clássica, embora continue ainda sem uma definição apropriada. Podemos afirmar, seguindo Willet, que para Benjamin, a definição de épico em vista do teatro de Brecht relaciona-se principalmente à idéia de interrupção, havendo uma equivalência entre os dois termos. A resenha “Crise do Romance” possui o mérito de incluir a teoria sobre a “obra épica” de Döblin, auxiliando-nos a descobrir outras significações do termo em Benjamin. Voltemos, portanto, à resenha.

Encontramos vários artigos sobre *Berlin Alexanderplatz* que situam a resenha de Benjamin e poucas interpretações sobre a resenha “Crise do romance”. Entre os poucos autores que comentam especificamente a resenha, Ulf Zimmermann, em “Benjamin and Berlin Alexanderplatz”¹⁶, situa algumas questões interessantes sobre a relação cidade-literatura. Josef Fürnkäs, em *Surrealismus als Erkenntnis*, dirige-se também à resenha. Willi Bolle comenta, principalmente, as críticas de Benjamin a Döblin através do posicionamento político deste contexto dos grupos literários da República de Weimar. Os dois primeiros intérpretes situam também o “clima” de Weimar e as novas influências da época: a visão tecnológica do futurismo, a colagem realizada pelos dadaístas, e, especialmente, as técnicas caleidoscópicas do filme. Técnicas que manifestavam com maior agudez a efervescência do fenômeno urbano. Fürnkäs distingue dois grandes grupos em torno da questão: um “pró-técnica” e “anti-espírito germânico” e outro dos “conservadores anti-técnica”. No primeiro grupo estariam Döblin, Brecht e Benjamin e no segundo, Thomas Mann, Hoffmansthal e Broch. A distinção dos grupos literários e a polêmica entre estes foi exposta detalhadamente por Bolle em *Fisionomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*.

Na relação entre literatura e cidade, no estudo sobre a resenha, Zimmermann destaca três grandes linhas: 1. Uma visão ainda romântica que olha a cidade como um “todo orgânico”, por exemplo,

em Hoffmansthal; 2. A experiência de transformação da cidade, por exemplo, a que comunica Baudelaire, situando o fugaz e o fragmentário; 3. Nos autores do século XX, como Döblin e Brecht, a experiência da metrópole moderna passa a superar qualquer traço de familiaridade; e, conhecendo, de antemão, seus efeitos (como a fragmentação e os “choques”) aplicam-nos ao espectador e leitor – o que é muito diferente do que “comunicar” (poeticamente) a experiência tida com a metrópole. Por isso, o emprego das técnicas de montagem, por exemplo, a que expõe uma série de episódios cuja intersecção ou seqüência linear é rompida, e cada episódio passa a valer por si só. A interrupção que estrutura a montagem, como no teatro de Brecht, teria como principal função “educar” o público fazendo-o refletir. Epicidade e montagem aparecem aliadas à função pedagógica. No romance de Döblin, entretanto, existe um outro tipo de função educadora com a qual já não concorda Benjamin, associando-a a uma decadência do “ensinamento” que caracteriza o “romance burguês de formação” (*Bildungsroman*). Discutiremos, portanto, a idéia da seguinte “estrutura tríade” - epicidade, montagem e função pedagógica. Tomamos por base a exposição de Döblin no artigo, citado por Benjamin ao início: “A construção da obra épica”¹⁷.

Döblin utiliza a metáfora de uma “orquestração sinfônica” (re-correndo pontuadamente a termos musicais durante a exposição) para descrever o processo criativo de uma obra. A obra épica, segundo diz, afirma que as regras literárias tradicionais que distinguem e separam os gêneros como o drama, a epopéia e a poesia lírica, devem ser destruídas: “a obra de arte”, diz, “é coisa para artistas, o passado não me fornece leis, a lei forneço eu mesmo e, para mim, a obra épica significa outra coisa”. E, para escândalo de alguns na época, conclama: “Eu intimo a fazer da forma épica uma forma totalmente livre para que o autor possa seguir todas as possibilidades de representação pelas quais seu assunto anseia”.

Ao anunciar o rompimento com a tradição literária e apresentar novos procedimentos na elaboração da obra épica, Döblin tem como ponto de partida a situação em que se encontra o escritor em sua época. Esta situação é exposta na parte V, partindo da diferença entre dois distintos modos de produção: um modelo antigo, o poeta épico, que perambulava de povoado a povoado narrando sagas, fábulas e farsas, ditas e recontadas pelo próprio povo, que agia como “co-autor” e juiz do que ouvia. A influência que formava sua própria obra baseava-se na “crítica” de seus ouvintes. Sua tarefa era a de percorrer lugares e levar de lá para cá as histórias narradas e recontá-las. Havia, nesse sentido, um trabalho coletivo entre o autor ou narrador e o público ou ouvintes. Para Döblin, o argumento eficaz para a formação da obra desse autor era sua sobrevivência – o que receberia em troca do relato.

No processo individual de produção, essa conexão com o público se perdeu. O autor não percebe mais de imediato o que deve fornecer a esse. Ele está isolado do público, enquanto um “círculo de ouvintes”, e está também isolado verbalmente. Esse último isolamento

¹¹ E. Theodor, “Alfred Döblin”, in Suplemento cultural de “O Estado de SP”, 22/10/1978.

¹² Cf. carta de Brecht a G. Benn de 1928, na qual escreve a respeito de escritores que “trabalham em outras profissões diretamente úteis” e “olham a literatura mais como médico do que como escritor”. Dirige-se pejorativamente à ação “cirúrgica” do “épico Döblin” ao se referir a sua literatura.

¹³ Cf. da autora: C.M. Damião. *Sobre o declínio da “sinceridade”. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. 1. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

¹⁴ Günther Grass, *Sobre mi maestro Döblin y outras conferencias*, 1968.

¹⁵ John Willet, *O teatro de Brecht*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

¹⁶ Ulf Zimmermann, “Benjamin and Berlin Alexanderplatz”. In: *Colloquia Germanica*, 12, p.256-272.

¹⁷ A. Döblin, “Der Bau des epischen Werks”, in *Jahrbuch der Sektion für Dichtkunst*, 1929. A tradução é de incumbência da autora do artigo.

é seu maior infortúnio. “Como podem”, diz Döblin, “os tipos impressores influenciar nosso ritmo verbal, como construir precisamente a fala real, a verdadeira inspiração e expiração, a cadência da entonação do sentido da frase e das frases enfileiradas uma após a outra?” A linguagem, falada ou escrita, surge em função da concepção obtida. Essa relação entre concepção e linguagem é descrita por Döblin como “o texto puro de uma canção, a linguagem é primeiro a canção, a música”. A idéia de uma anterioridade da linguagem oral em relação à escrita tem seu fundamento na tradição metafísica do pensamento que enfatiza a “presença” através da língua falada, cujo modelo se encontra no Gênesis. Já a idéia da linguagem primeira como canção encontra-se em Rousseau no seu ensaio sobre a “origem das línguas”¹⁸. Derrida comenta que Rousseau (e também Saussure) acrescenta um “privilégio ético” à “metafísica da voz”. Desse parentesco decorrerá a idéia de que a “degradação da língua” reflete uma “degradação social e política”. Ao concluir seu ensaio, Rousseau condiciona a falta de liberdade de um povo ao fato de não poder se ouvir mais. Adviria dessa circunstância uma língua servil distante daquela que caracterizava a “fala presente e plena” da “inocência natural”.

De maneira semelhante, a linguagem, para Döblin, possui uma força produtiva própria. No processo criativo o autor deve conseguir apreendê-la de maneira “intuitiva”. Não haveria, entretanto, nada de “sobrenatural” nessa apreensão, mas algo próximo às palavras e frases que ecoam no sonho. A partir de uma frase composta, na qual se percebe o ritmo e a melodia, pode-se iniciar uma obra. Tal “apreensão intuitiva” da linguagem não pode repousar sob um “falso nível lingüístico”. Os estilos lingüísticos tradicionais que figuram nos dicionários têm efeito obstrutor para o autor que busca “a linguagem viva”. Não existiria somente, portanto, uma linguagem oficial e estilos prontos dos quais se serviria o autor ao escrever. Döblin ressalta a variedade de níveis lingüísticos da fala alemã, que não se distinguem somente quanto à diversidade de sotaques de algum lugar a outro ou dos muitos dialetos. Há um nível utilizado por classes sociais diferentes, em determinadas carreiras profissionais, por exemplo, que têm um “linguajar” próprio. Ao autor que só escreve de acordo com os estilos convencionais, escapa essa força geratriz da linguagem. Döblin opõe a filologia (em seu entender, por demais “anatomia”, “desmembradora de defuntos da linguagem” em oposição à “fisiologia”, que lida com vida) à linguagem viva e vivida, que não reconhece nenhuma “palavra”, como o mundo não reconhece um único objeto, e que flui intuitivamente ao ser preenchida de pensamento em palavras e frases.

Os níveis lingüísticos aos quais se refere Döblin surgem em sua obra *Berlin Alexanderplatz*, por meio do dialeto berlinense, como nota Benjamin em sua resenha, e através de expressões coloquiais, provérbios, canções populares e ruídos. Níveis lingüísticos que são justapostos através de diferentes estilos – como nota Godfrey Ehrlich ao comentar a presença de elementos realistas ou naturalistas através de detalhes documentais ou da permanência de frases encadeadas

¹⁸ J.J. Rousseau, *Ensaio sobre a Origem das Línguas*, trad. E.L. Moretto, 2ª ed., Campinas, UNICAMP, 2003.

como no expressionismo – movimento pelo qual Döblin já havia passado. Há também o uso de parábolas bíblicas que percorrem a obra como o “fio vermelho” que melhor representa o “destino” do herói cerzido na trama multifacetada.

Ainda a propósito da linguagem rítmica e produtiva, Döblin diz ser banal a separação entre prosa e poesia. Não haveria essa separação na obra épica. A “renascença” vem acompanhada do lema: “liberte-se do livro” (*los vom Buch*). O escritor “independente” não pode ater-se somente a forma escrita ou corre o risco de perder a verdadeira “força constitutiva da linguagem” (*die wichtigsten formbildenden Kräfte der Sprache*). A obra épica concebida por Döblin rompe com as regras e estilos tradicionais, “ouve” os diferentes níveis lingüísticos da fala coletiva, transformando esse coletivo num “Eu observador” (*beobachten Ich*) – instância que não mais isola autor e público, cooperando com a elaboração poética da obra.

Nesse texto sobre a “construção da obra épica” não há referência alguma à montagem como um de seus “pilares” estruturais. Como se sabe, no entanto, *Berlin Alexanderplatz* utiliza esse recurso, na mesma época em que Joyce e Dos Passos, em suas obras *Ulisses* e *1919*, também o fazem. Quanto a uma provável influência de Joyce em sua obra, Döblin diz ter havido uma coincidência: “A mesma época pode produzir coisas semelhantes ou até idênticas, independentemente uma das outras e em locais diferentes”¹⁹. Há apenas uma referência ao cinema falado, como uma “interessante encruzilhada” à qual se pode chegar quando se cumprir a senha de “libertar-se do livro”.

Embora o “discurso” de Döblin soe mais radical, há ainda um tom saudosista-ingênuo quanto à suposta “liberdade do livro” que o escritor deve procurar ter. A idéia do “escritor livre” (*freier Schriftsteller*) já deixava de existir, como observa Bolle, nas vanguardas artísticas da U.R.S.S., onde os escritores associavam-se em organizações políticas, unindo prática política e literatura. Brecht comenta a “liberdade do escritor” num artigo de 1936 a propósito do livro *Retorno da URSS* de Gide. Critica sobretudo a posição “individualista” e “burguesa” de Gide, ironizando sua postura como a de alguém que confronta sua própria utopia com uma realidade que não lhe é condizente. Gide se encontra, de fato, entre vários opositores neste momento e, diferentemente de Brecht, Benjamin o defende em “André Gide e seus novos adversários”²⁰, com apoio dos críticos franceses Léon Pierre-Quint e Ramón Fernandez. As críticas dirigidas por escritores engajados encontravam seu fundamento no cenário conflituoso de Weimar, do qual só poderia emergir o comprometimento político que, mais tarde, surge como tema da “politização da arte” em Benjamin.

A senha que propõe a libertação do livro como aquele que condiciona a escrita às regras e estilos tradicionais, em Döblin, pode, contudo, ser ressalvada em relação à introdução de elementos lingüísticos de característica oral, como: dialetos, expressões e canções populares, ditos proverbiais, etc. A teoria sobre a “obra épica” de Döblin privilegia, sobretudo, o tema da linguagem oral, os níveis lingüísticos e o falar

¹⁹ A. Döblin, “Meu livro Berlin Alexanderplatz”, de 1932, publicado como posfácio à edição portuguesa, p. 491-493.

²⁰ W. Benjamin, „Pariser Brief I – André Gide und sein neuer Gegner“, *G.S.* III, 482.

coletivo. Essa ênfase se dá junto ao rompimento radical com a tradição literária que condiciona as divisões dos gêneros e a filologia que ignora a variedade de níveis lingüísticos. Döblin não destaca a montagem como um procedimento necessário na concepção da obra.

A ênfase de Benjamin, em sua resenha, dirige-se inicialmente à oposição “linguagem viva” e “romance escritural puro”. Ressalta o desprendimento da divisão dos gêneros, ao citar Döblin: “Talvez levem as mãos à cabeça, se eu aconselhar os autores a serem decididamente líricos, dramáticos e mesmo reflexivos, no trabalho épico”²¹. A fala berlinense é, para Benjamin, “sondada em profundidade épica”²². O dialeto berlinense e o ritmo característico dessa fala é o motor de rompimento com o romance. Döblin, conclui Benjamin, “fala pela boca da cidade”²³.

A importância da tradição oral – “patrimônio da épica” – em Benjamin junto à memória e experiência coletiva (*Erfahrung*) são idéias fundamentais em sua teoria narrativa, às quais podemos reunir a tese da “linguagem viva” de Döblin, ao retratar o submundo do linguajar não-convencional berlinense. Em vários aspectos, é possível notar confluências entre os autores, mas devemos sempre lembrar a importância da escrita em Benjamin. Suas reflexões sobre o tema da linguagem-escrita não compartilham da oposição entre as duas grandes tradições da teoria literária que separam oralidade e escrita²⁴.

As questões em torno da oralidade e do destemor de Döblin ao aplicar sua teoria na obra, percorrem os três primeiros parágrafos da resenha “Crise do romance”. No segundo parágrafo, Benjamin fala da montagem como “princípio estilístico” do livro. Nos parágrafos seguintes, ele avalia o romance em si, discutindo: no quarto parágrafo, a ligação entre Alexanderplatz e a trajetória de Franz Biberkopf; no seguinte, o tema é a interpretação da miséria pela literatura e o submundo do crime, no qual Benjamin critica a trajetória de Franz Biberkopf, passando de criminoso a burguês. No sexto e último parágrafo, Benjamin salva dois episódios do livro: a perda do braço de Biberkopf e o assassinato de Mieke. Estes representariam o “sal épico” da obra, acompanhando a metáfora inicial da resenha. Ao final, Benjamin fala da “cura” de Biberkopf, renomeado Franz Karl, pelo Dr. Döblin, a partir do que conclui que a obra se trata de uma forma “vertiginosa” do romance tradicional de formação (*Bildungsroman*) ou a “educação sentimental” do marginal.

Desses parágrafos, desenvolveremos a questão da montagem como princípio estilístico do livro e sua função pedagógica, tendo em vista o significado dessas idéias para Benjamin, de forma a mostrar que elas possuem uma independência em relação à obra de Döblin e corroboram nos juízos que se formula na resenha. A intenção é explicar a relação entre épico, montagem e função pedagógica. Esta última se une ao parágrafo final da resenha que trata da trajetória de Biberkopf.

Montagem é parte da concepção técnica do filme cinematográfico, mas é também uma idéia adotada pela vanguarda artística do início do século XX e se aproxima da técnica da colagem e ao efeito

²¹ W. Benjamin, “Crise do romance”, p.127. Cf. A. Döblin, “Der Bau des epischen Werk”, p.239.

²² Idem, idem, p.128.

²³ Idem, ibidem, p.128.

²⁴ Cf. B. Witte, “O que é mais importante: a escrita ou o escrito?” In: **Dossiê Walter Benjamin**, p.85-89.

da fusão, em alguns aspectos. Benjamin incorpora essa idéia como princípio metodológico nas *Passagens*, por exemplo, utilizando-o na escrita em geral e particularmente em *Rua de mão única*. As associações teóricas com idéias semelhantes em seus escritos são notadas por intérpretes, tais como: a idéia de constelação, de técnica do mosaico, e a de caleidoscópio. Todas elas remetem, de alguma maneira, à oposição entre totalidade e fragmento. Nessa oposição encontramos em *A origem do drama barroco alemão* o sistema, como a procura de exposição filosófica integral do pensamento, oposto ao tratado, que tal como o ensaio, procura expor o pensamento por meio de desvios e particularidades. A continuidade e descontinuidade conduzem à figura da ruptura como interrupção da imagem, escrita ou falada, que se constitui globalmente, metaforicamente relacionadas ao mosaico e à constelação. Na técnica do mosaico, que analogamente constitui a forma do tratado, inclui-se a utilização de citações, que surgem como instrumento pedagógico no tratado. Benjamin diz que o “único elemento de intenção didática” do tratado é a citação. A ausência dessa intenção ou a renúncia a ela caracteriza o movimento, no qual, “incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas”²⁵. Na consideração detalhada do objeto e na intermitência que caracteriza esse movimento, percebe-se a “forma de ser da contemplação”²⁶. Tal qual em relação à percepção fragmentada que se tem do mosaico e de suas partes desconexas, a contemplação submerge em cada fragmento, sem perder sua intensidade ao sofrer interrupções. Ela sempre recomeça, submergindo em cada fragmento.

Na cena dramática do teatro épico também ocorre a interrupção, propositalmente causada em função da emergência do efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*). No cinema, a interrupção entre os fotogramas significa a própria constituição da montagem como técnica inerente e necessária ao meio. Ambas possuem também uma função pedagógica, mas de forma diferente, pois não ocorrem mais pela recepção via contemplação, mas por diversão e distração. Distinguem-se, portanto, do movimento interrupto que caracteriza a contemplação no tratado e no mosaico. A diferença é que tanto o tratado medieval quanto o mosaico, que configurava imagens sagradas, possuíam um “impacto transcendente”. Já no período histórico em que surge o drama barroco alemão, essa “imanência divina” estava em decadência, da qual surge a figura do melancólico em estado de contemplação infinita, vagando entre significações alegóricas que, como tais, não encontram mais um significado único e global.

O tratado constituía-se, portanto, em função da contemplação ainda no registro do sagrado e do religioso e as partes que o compunham possuíam uma significação transcendente. A diferença entre técnica do mosaico, interpretação alegórica, “efeito de estranhamento” e montagem cinematográfica reside na transformação histórico-social e, por conseqüência, na mudança de experiência, da qual participam esses conceitos. Não há, contudo, um nexos causal que signifique “progresso” ou “decadência” nas formas representativas de

²⁵ W. Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, p.50.

²⁶ Idem, idem.

determinado contexto: elas trazem em si uma centelha de luz. Por exemplo, quando Benjamin faz ressurgir, na interpretação do período obscuro do barroco, a significação alegórica para contrapô-la a uma concepção de símbolo que consistia em uma falsa representação daquele momento histórico, ao mesmo tempo em que recupera o significado teológico de símbolo como índice de uma possibilidade a ser recuperada.

Essas diferenças, entretanto, não são disseminadoras da idéia de montagem como “princípio metodológico”. Essa idéia não é utilizada num só sentido por Benjamin, ela oscila entre a função destruidora e construtora. Ao evocar a idéia do tratado e da alegoria em *A origem do drama barroco alemão*, Benjamin visa, em parte, destruir a idéia de organicidade e completude do sistema e do símbolo, utilizando a montagem como “desmontagem” da aparente organicidade desses. Em outros escritos, nos quais a montagem reaparece como estilo literário, como em *Rua de mão única*, a função da desmontagem não é a principal. Inspirada pela escrita dos surrealistas, a montagem está associada ao movimento de fusão, do “esfregar os olhos”, no movimento onírico do sonhar e do despertar, entre inconsciente e consciente. Nos escritos historiográficos, ela ressurgue sob a idéia de destruição. No ensaio sobre a obra de arte, a montagem é, ao contrário, construtiva por meio da função de exercitar o homem na recepção de choques e ao constituir um novo tipo de percepção.

Há, portanto, uma montagem que é “desmontagem” principalmente e um outro sentido, que é construtivo. A figura do caleidoscópico parece reunir esses dois movimentos. Inspirado de certa maneira no “caleidoscópico social” em Proust²⁷, Benjamin encontra nessa figura o movimento da “destruição construtiva”. O caleidoscópico se diferencia das demais técnicas por ser um jogo milenar, que não utiliza, portanto, recursos tecnológicos, e por não ser um objeto de arte com valor religioso como o mosaico. Sua única função é de ordem lúdica. Em uma passagem do “Diário de Paris” (*Pariser Tagebuch*)²⁸, Benjamin utiliza o caleidoscópico em analogia a sua criação literária: “E enquanto eu caminhava, meu pensamento sentia-se em desordem caleidoscópica – a cada passo uma nova constelação; antigos elementos desaparecendo e outros desconhecidos vindo a cada tropeço; muitas figuras, mas se uma é apreendida, ela significa >uma frase<, ali formada entre outras mil, pela qual esperei durante anos – a frase”²⁹. A frase encontrada naquele momento surge de maneira total e prodigiosa e ocorre em relação à *Place de La Madeleine* (“a autêntica, não aquela proustiana”, diz Benjamin espiritualmente). Esse procedimento na criação literária reflete, a meu ver, o movimento de desordem (desmontagem) e configuração heterogênea (montagem) no chacoalhar do cilindro que abriga as partículas coloridas, refletidas no interior triangular forrado por espelhos (tendo-se em vista um modelo tradicional de caleidoscópico). Esse movimento é engendrado, analogamente, no caminhar que visualiza imagens externas desconhecidas e imagens internas da memória, capaz de compor uma unidade instantânea de apreensão que se forma na frase. Trata-se de

²⁷ Cf. G. Genette, “Proust palimpsesto”, in *Figuras*, p.57.

²⁸ W. Benjamin, *G.S. IV-1*, p. 567-586.

²⁹ Tradução da autora do artigo. Note-se que nessa passagem, Benjamin evoca Proust nominalmente e nele se baseia para criar a imagem caleidoscópica. A idéia do “tropeço” é reconhecível em Proust em *O tempo redescoberto* (p.152-153, trad. de Lúcia M. Pereira), quando ele fala da “imobilização do tempo” ocorrida por meio de “efeitos” ou “subterfúgios” que interrompem o tempo cronológico e a realidade mundana: “o ruído da colher e do martelo, irregularidade semelhante no calçamento”. Por meio da sensação surtida por tais efeitos, pode-se unir um acontecimento passado ao presente, como sugere a famosa passagem do “gosot” despertado pela *madeleine*, transportando o narrador à infância: “o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da *madeleine* fazendo o passador permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava” (idem, idem). Esse momento de hesitação, no qual se pode perceber a junção do passado com o presente, por meio da imobilização do presente, é uma forte influência no pensamento de Benjamin, como se nota na idéia de imagem dialética.

uma “imagem do pensamento” (*Denkbild*). Ela não se constitui por efeito de choque ou de interrupção da montagem, mas pelo emprego lúdico desta no ajuste entre a “desmontagem” do movimento que incorre na imagem desordenada ou destruída e da “montagem” que surge instantaneamente na nova configuração.

Tínhamos em vista, ao abordar o conceito de montagem em Benjamin, apontar para as diferentes significações que este conceito alcança em seus escritos e ressaltar sua importância. Retornamos, com isso, à tríade – épica, montagem e função pedagógica – proposta como preocupação central dessa exposição.

Descartando em Döblin a importância da idéia de montagem, resta-nos considerar o épico e a função pedagógica. Döblin se alia a Benjamin e Brecht ao utilizar o conceito de épico de maneira distinta da concepção tradicional. O que ocorre por uma vontade de romper com as regras tradicionais e recuperar a “simplicidade” da fala proverbial, da linguagem coloquial. Vontade manifesta por meio de um conflito, em geral, contra a visão classicista de arte e a concepção de um “romance burguês” – formas que não mais se aplicavam àquela realidade e camuflavam as relações de poder. Essa visão mais politicamente “engajada” que norteia o teatro de Brecht e influencia Benjamin não possui a mesma ênfase em Döblin. As teorias “pedagógicas” de Brecht e Benjamin pretendiam ensinar ao homem, entendido como sujeito coletivo, a reaprender: no caso de Brecht a enxergar os conflitos sociais e de classe. Acrescentamos em Benjamin, o aprender a viver diante de uma “segunda natureza” dominada pelo ritmo intenso das metrópoles, pela mecanização do trabalho e por uma tecnologia – a mais emancipada que jamais se viu -, cujo usufruto naquele momento tornava a humanidade imatura ao ponto de servir-se dela para cumprir o instinto mais primitivo do homem: a guerra. A tecnologia é, portanto, uma instância neutra, ora usada pelo poder político em implementos de guerra ou na propaganda nazista, ora como instrumentação pedagógica que visa, por um lado, à conscientização política do público espectador e, por outro, a “habituá-lo” o homem a viver na descontinuidade que compõe a vida em metrópole. Para alguns intérpretes, Benjamin e Brecht, nesse caso, estariam retomando um dos principais legados da ilustração e do idealismo alemão – o programa da Educação emancipatória e da Educação estética, proposto, respectivamente, por Kant e Schiller.

Na prática, Benjamin também realiza essa intenção pedagógica através dos experimentos radiofônicos entre 1927 e 1933. Neste caso, a visão pedagógica de Brecht e Benjamin pode ser incluída na prática quanto à formação de julgamentos éticos e políticos, embora cada um guarde características próprias em sua realização e Benjamin desenvolva a idéia de aprendizado no cinema, por meio da montagem.

Essa visão social e política que norteia os experimentos teatrais de Brecht e os radiofônicos de Benjamin parece faltar a Döblin, embora este se “compatibilize” com a condição social do leste de Berlim que vivenciou através de seu trabalho como médico e fosse “simpatizante” do socialismo. Parece ser esse o aspecto ao qual Ben-

jamin se reporta quando diz que: “a história de Döblin é burguesa, limitadora muito mais pela própria origem do que pela tendência ou intenção”³⁰. Mais tarde, na controvertida palestra “O autor como produtor”, Benjamin afrontará essa posição política apenas de “simpatizante” de Döblin.

Por ter esse tema tão desenvolvido, sendo politicamente atuante, a pedagogia é, na resenha “Crise do Romance”, o grande elemento de discordância entre Benjamin e a obra de Döblin. Benjamin praticamente efetua uma divisão na obra: a *Berlin Alexanderplatz* como uma narrativa exemplar da cidade e a história de Franz Biberkopf como uma forma decadente do “antigo romance burguês de formação”. Ou seja, enquanto a cidade e os “documentos” que representam o “coletivo” se apresentam em *Alexanderplatz*, Benjamin elogia a epicidade da obra. Em contrapartida, a trajetória de *petit criminel* ao *petit bourgeois* de Biberkopf seria criticada negativamente. Agradaria a Benjamin, portanto, a parte do estilo lingüístico (o uso de dialetos, provérbios e expressões coloquiais) e literário do livro (a montagem que expõe documentos do dia a dia) e não o “caráter humano” ali presente. O traço de união que possa existir está em que *Alexanderplatz* “rege o destino” de Biberkopf – um entre os vários desempregados que por ali transitam. O que Benjamin reprova, em suma, é a cura do personagem.

Já para Benjamin, o mais “consistente” romance de formação (*Bildungsroman*), *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* de Goethe, corresponde a uma tentativa vã de superar a desorientação que caracteriza o romance³¹. A orientação ou os ensinamentos que buscam integrar “o processo social de vida no desenvolvimento de um personagem” não conseguem transpor a principal característica do gênero, pois que parte da própria “carência” de significado da vida e, por conseqüência, da desorientação do personagem. O romance *A Educação Sentimental* de Flaubert, um “degrau” descendente do romance de formação, ao utilizar o mesmo recurso de integração do personagem no contexto social, denota uma maior “desilusão”, onde o final exemplifica a fronteira existente entre a narrativa épica e o gênero romanesco, por não deixar margem a qualquer continuação da história. Não haveria ensinamento, mas uma constatação da desorientação, à qual se vêem submetidos tanto o personagem quanto aquele que o lê, e isso torna a *Educação Sentimental* um modelo exemplar da forma do romance – uma reatualização afirmativa do sentido já presente no *Dom Quixote* de Cervantes.

A “conversão” de Franz Biberkopf para Franz Karl (recurso que Benjamin remete à cerimônia judaica do *Barmitzva*) é significativa dessa tentativa de ensinamento do romance de formação. Benjamin ironiza as duas “instâncias” que, para Lukács (no capítulo II – “O romantismo da desilusão” – da *Teoria do Romance*), redimem o romancista: a esperança e a lembrança, que servem de “consolo” ao personagem convertido. Numa leitura entrelinhas, poder-se-ia dizer que a “ironia” de Benjamin, nesse caso, dirige-se ao conceito de “resignação” do indivíduo frente ao jugo do tempo, do qual surgem as duas “experiências

³⁰ W. Benjamin, “Crise do romance”, p.129.

³¹ Idem, *O narrador*, tradução de Paulo Sérgio Rouanet, p.201.

épicas do tempo”. Elas representariam o momento de intensificação na apreensão do fluir temporal, momento que corresponde ao conceito de *durèe* bergsoniana. Dentre os “romances da desilusão” (a maioria fracassada por falta de “esforço” dos autores em dominar a realidade heterogênea), a *Educação Sentimental* é para Lukács o único que obteve êxito, não deixando de lhe conferir o adjetivo épico, em sua “forma plenamente realizada”. O tempo, como “duração”, apreendido através da atitude de resignação através das duas experiências mencionadas, é “o instrumento dessa vitória”, conseguindo unificar a heterogeneidade dos fragmentos da realidade exterior. Ora, embora a *Teoria do Romance* de Lukács seja uma influência notória na qualificação do romance em Benjamin, é possível identificar imediatamente a divergência entre os dois quando se fala de uma “unificação da realidade heterogênea”, que remete, sem dúvida, à figura do símbolo. Figura que, embora possível e importante para Benjamin, não encontra espaço na forma romanesca que nasce, por definição, da heterogeneidade ou da experiência da perda do sentimento de totalidade. Essa discordância viria justificar a “ironia” que pressupomos na passagem da conversão de Biberkopf. Ela serve como “fecho” para a resenha, relacionando o romance de Flaubert à tentativa “pedagógica” de Döblin de, por meio da trajetória de Biberkopf, ensinar o caminho entre o submundo do crime e a reabilitação social, empregando-o como “porteiro de uma fábrica”. Para Benjamin, essa tentativa corresponderia ao “degrau” mais baixo do romance de formação, cuja pretensão era a de ser uma “escada ascendente” para o indivíduo que, ao se identificar com o herói no romance, pudesse segui-lo e ascender socialmente.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften (abreviado G.S.)*, Vol.I-VII. Editado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch), 1991.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. Crise do romance. Tradução de Celeste H. M. de Souza. In: BOLLE, Willi (Org.). *Walter Benjamin: Documentos de cultura, documentos de barbárie*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986.
- _____. *O narrador*. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- BOLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp, 1992.
- DAMIÃO, Carla M. Sobre o significado de épico na interpretação benjaminiana de Brecht. In:

- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *Sobre o declínio da “sinceridade”. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*. São Paulo: Loyola, 2006.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. München, DTV, 1988. Tradução para o português de Sara e Teresa Seruya, editada por Dom Quixote, Lisboa, 1992.
- _____. Der Bau des epischen Werks. In: *Jahrbuch der Sektion für Dichtkunst*, 1929.
- FÜRNKÄS, Josef. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*. Stuttgart, J.B. Metzlersche verlag und Carl E. Poeschel Verlag, 1988.
- GENETTE, G. *Figures II*. Paris, Ed. du Seuil, 1976.
- GRASS, Günter. *Ensayos sobre literatura*. Traducción: Angelika Scherp, 1ª edición, en español Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1990.
- LUKÁCS, G. *Die Theorie des Romans*. Berlin, Hermann Luchterhand, 1971.
- _____. Methodischer Zweifel, *Der Monat*, Caderno 211, Abril, 1966, p. 95.
- PIERRE-QUINT, L. *André Gide. As vie, son oeuvre*. Paris, Éditions Stock, 1933.
- PROUST, M. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro, Globo, 1992.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. 2ª ed. Trad. F.L. Moretto, Campinas, UNICAMP, 2003.
- SANDER, Gabriele. *Erläuterungen und Dokumente. Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz*. Stuttgart, Reclam, 1998.
- THEODOR, Erwin. Alfred Döblin, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 22 out 1978. Suplemento Cultural.
- WILLET, John. *O teatro de Brecht*. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.
- WITTE, Bernd. O que é mais importante: a escrita ou o escrito? In: *Dossiê Walter Benjamin, Revista USP*, Set/Out/Nov, 1992, p.85-89.
- ZIMMERMANN, U. Benjamin and Berlin Alexanderplatz. Some notes towards a view of Literature and the City. In: *Colloquia Germanica*, 12, 1970, p.256-272.