UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

**“Aqui brande o martelo, o martelo contra Franz Biberkopf”: *Entfremdung* em
*Berlin Alexanderplatz***

José Rodrigo da Silva Botelho

Versão corrigida
São Paulo
2018

JOSÉ RODRIGO DA SILVA BOTELHO

“Aqui brande o martelo, o martelo contra Franz Biberkopf”:

Entfremdung em Berlin Alexanderplatz

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Língua e Literatura Alemã do Departamento de
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração:

Língua e Literatura Alemã

Orientadora:

Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch

Versão corrigida

São Paulo

2018

BOTELHO, J. R. S. **“Aqui brande o martelo, o martelo contra Franz Biberkopf”:**
Entfremdung em Berlin Alexanderplatz.

Aprovado em:

Banca examinadora

Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch (Presidente)

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

À minha mãe e à Cláudia.

Agradecimentos

À minha orientadora, Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch, pelo acompanhamento atencioso desta pesquisa desde o surgimento da ideia até a finalização da tese.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão de bolsa de estudos para pesquisa na Universität zu Köln, Alemanha, entre os anos de 2016 e 2017 e no período final de escrita da tese.

Ao Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD), pela cooperação com o CNPq na bolsa de estudos para meu período de pesquisas na Alemanha.

Ao Prof. Dr. Torsten Hahn, por ter me recepcionado e orientado de forma tão gentil na Universität zu Köln e pelas valiosas observações sobre meu trabalho.

Aos Profs. Drs. Anja Lemke e Nicolas Pethes, que, junto com o Prof. Hahn, me convidaram para participar da oficina de doutorandos da Faculdade de Filosofia da Universität zu Köln, onde pude ter contato com as mais diversas pesquisas nas áreas de literatura e ciências humanas.

À Profa. Sabina Becker, da Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Alemanha, que aceitou me receber para ouvir sobre minha pesquisa e se colocou à disposição para ajudar.

Aos Profs. Elcio Loureiro Cornelsen e Tercio Redondo pelas imprescindíveis observações feitas durante meu exame de qualificação, período em que as ideias que resultaram nesta tese estavam ainda em estado bruto.

Agradeço imensamente à minha mulher, Cláudia, pela revisão do texto e, principalmente, pela participação, companheirismo, amor, carinho e paciência constantes.

A todos os amigos e familiares que, em algum momento deste caminho, se interessaram por saber em que pé estava a tese e se propuseram a ouvir a respeito.

Resumo

BOTELHO, J. R. S. **“Aqui brande o martelo, o martelo contra Franz Biberkopf”:** *Entfremdung em Berlin Alexanderplatz*. 2018. 214 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta tese tem como objeto de análise o personagem Franz Biberkopf em relação com seu entorno: a cidade de Berlim. Biberkopf é o protagonista do romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, e da adaptação homônima para a televisão alemã, escrita e dirigida por Rainer Werner Fassbinder e que foi ao ar na Alemanha pela primeira vez em 1980. Ambas as obras constituem o *corpus* desta pesquisa. O principal objetivo é analisar a inadequação desse personagem ao seu ambiente histórico-social. Biberkopf é um ex-presidiário que, no enredo dessas obras, tenta reencontrar seu espaço na cidade de Berlim entre os anos de 1928 e 1929 após ter cumprido quatro anos de detenção. Ele vive na cidade como um sujeito desajustado, e sua inadequação à sociedade berlinense é investigada aqui como o fenômeno da *Entfremdung* (alienação), com base, principalmente, na “fenomenologia do *Fremd*”, de Bernhard Waldenfels, e a “crítica da alienação”, de Rahel Jaeggi. A base teórica deste trabalho, portanto, é interdisciplinar, abrangendo as matrizes da literatura (teoria literária), do cinema/TV (teoria do cinema) e da filosofia.

Palavras-chave: literatura alemã – série de televisão alemã – Alfred Döblin – R. W. Fassbinder – *Entfremdung* – *Berlin Alexanderplatz*.

Abstract

BOTELHO, J. R. S. **“Here wields the hammer, the hammer against Franz Biberkopf”:** *Entfremdung in Berlin Alexanderplatz*. 2018. 214 p. Thesis (Doctorate) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

This thesis aims at analyzing the character Franz Biberkopf regarding his surroundings: the city of Berlin. Biberkopf is the protagonist of the novel *Berlin Alexanderplatz* (1929), by Alfred Döblin, and the same name adaptation for the German television, written and directed by Rainer Werner Fassbinder, and which was aired in Germany for the first time in 1980. Both works are the corpus of this research. The main focus is to analyze the character's inadequacy in his social-historical environment. Biberkopf is an ex-convict who, in the plot of these works, tries to regain his space in Berlin between the years of 1928 and 1929, after four years of detention. He lives as a misfit person in the city, and his inadequacy to Berlin society

is investigated here as the *Entfremdung* (alienation) phenomenon, based mainly on “phenomenology of the alien”, by Bernhard Waldenfels, and on “critique of alienation”, by Rahel Jaeggi. Therefore, the theoretical basis of this work is interdisciplinary, covering the fields of literature (literary theory), cinema/TV (cinema theory) and philosophy.

Keywords: German literature – German television serie – Alfred Döblin – R. W. Fassbinder – *Entfremdung* – *Berlin Alexanderplatz*.

Zusammenfassung

BOTELHO, J. R. S. “**Hier saust der Hammer, der Hammer gegen Franz Biberkopf**”: *Entfremdung in Berlin Alexanderplatz*. 2018. 214 S. Dissertation (Promotion) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Diese Dissertation hat als Forschungsobjekt die Figur Franz Biberkopf im Verhältnis zu seiner Lebenswelt: Die Stadt Berlin. Biberkopf ist der Protagonist des Romans *Berlin Alexanderplatz* (1929), von Alfred Döblin, und seiner gleichnamigen Verfilmung, die von Rainer Werner Fassbinder für das deutsche Fernsehen geschrieben und verfilmt wurde und die 1980 erstmals in Deutschland ausgestrahlt wurde. Unser Korpus besteht aus beiden Werken. Es ist das Hauptziel dieser Dissertation, die Unangemessenheit dieser Figur zu seiner gesellschaftlich-historischen Umgebung zu analysieren. Biberkopf ist ein ehemaliger Sträfling, der, nach vier Jahren Strafe, während den ganzen Handlung in beiden Werken versucht, seinen Platz in der Stadt Berlin zwischen den Jahren 1928 und 1929 wiederzufinden. Er lebt als regelrechter Außenseiter in der Stadt, und hier beobachtet man seine Unangemessenheit im Verhältnis zur berlinischen Gesellschaft als das Phänomen der Entfremdung. Dafür verwenden wir hauptsächlich die „Phänomenologie des Fremden“ von Bernhard Waldenfels und Rahel Jaeggis „Kritik der Entfremdung“. Also ist die wissenschaftliche Grundlage dieser Dissertation interdisziplinär: Sie umfasst die theoretischen Ansätze der Literatur (Literaturwissenschaft), des Film/Fernsehen (Filmwissenschaft) und der Philosophie.

Stichwörter: Deutsche Literatur – Deutsche Fernsehserie – Alfred Döblin – R. W. Fassbinder – *Entfremdung* – *Berlin Alexanderplatz*.

Sumário

Introdução.....	11
 Capítulo I – <i>Berlin Alexanderplatz</i> na literatura e na televisão	16
1. O <i>corpus</i> – romance e filme	16
1.1. <i>Berlin Alexanderplatz</i> (o romance).....	16
1.1.1. Contexto histórico: produção e publicação	17
1.1.2. Sobre o enredo	18
1.1.3. Sobre a forma.....	20
1.2. <i>Berlin Alexanderplatz</i> (o filme)	25
1.2.1. Montagem.....	29
 Capítulo II – <i>Entfremdung</i> como termo, conceito e fenômeno	34
1. Tripla perspectiva	34
2. Campo semântico – adjacências da <i>Entfremdung</i>	35
2.1. <i>Fremde</i>	38
2.2. <i>Ordnung</i>	47
2.3. <i>Grenze</i>	53
2.4. <i>Erfahrung</i>	54
3. <i>Entfremdung/entfremden</i>	59
3.1. <i>Ent-fremdung/ent-fremden</i> – processo	62
3.2. Excurso – <i>Entfremdung</i> ou <i>Verfremdung</i> ?	63
3.3. Compreensão e gênese da <i>Entfremdung</i> na atualidade	64
 Capítulo III – Franz Biberkopf e a Metrópole Berlim – atores em conflito	72
1. O protagonismo discutível de Franz Biberkopf no romance.....	74
1.1. Franz Biberkopf – subjetividade.....	74
1.1.1. A experiência do sujeito e a formação de sua personalidade	80
1.2. Polifonia	83
1.2.1. A polifonia segundo Mikhail Bakhtin.....	85
1.3. O narrador.....	87
1.3.1. Dois tipos de narrador/autor	91
1.3.2. O foco narrativo	94

2. Franz Biberkopf protagonista na televisão – uma leitura distinta	98
2.1. Ambientação – cenas internas e romance da grande cidade.....	99
2.2. O trabalho de câmera	103
2.3. Identificação com o personagem	107
3. A grande cidade	110
3.1. Berlim, a metrópole protagonista.....	110
3.1.1. Cidade e prisão.....	113
3.1.2. O matadouro de animais.....	114
3.2. Berlim, metrópole da Modernidade	117
3.2.1. “Crise do romance?”	118
3.2.2. A Modernidade literária	124
3.2.2.1. Modernidade e vanguarda.....	125
3.2.2.2. Forma e estilo.....	128
 Capítulo IV – <i>Entfremdung</i>: Franz Biberkopf alienado na Metrópole.....	132
1. Sujeito e cidade: próprio e estranho.....	132
1.1. Experiências fronteiriças	133
2. Os golpes	136
2.1. Primeiro golpe: Lüders e a viúva.....	136
2.2. Segundo golpe: a amputação	138
2.3. Terceiro golpe: o assassinato de Mieze.....	139
3. Franz Biberkopf vítima e perpetrador.....	142
3.1. Posição de vítima: relativização	143
3.1.1. Exemplaridade: Franz Biberkopf e Jó.....	147
3.2. Franz Biberkopf conquistador (<i>Eroberer</i>).....	149
3.2.1. A postura egocêntrica de Franz Biberkopf.....	154
3.2.2. A postura violenta de Franz Biberkopf	155
4. Atores da <i>Entfremdung</i> : a Prostituta Babilônia e a morte.....	158
4.1. A Prostituta Babilônia (<i>Die Hure Babylon</i>)	158
4.2. A morte ceifeira (<i>Der Schnitter Tod</i>).....	160
5. Aspectos da <i>Entfremdung</i> aplicados a Franz Biberkopf.....	162
5.1. A <i>Entfremdung</i> dentro da ordem	163
5.1.1. A ordem na prisão	164
5.1.2. A ordem na metrópole.....	165

5.2. <i>Entfremdung</i> como crise.....	167
5.2.1. Crise histórica, crise do romance e crise do sujeito	167
5.2.2. Crise e técnica.....	169
5.3. Relações deficitárias.....	171
5.4. <i>Entfremdung</i> como impotência.....	172
5.5. <i>Entfremdung</i> como inautenticidade	174
5.6. <i>Entfremdung</i> como ingenuidade	176
5.7. Ponto de virada: a <i>Entfremdung</i> física	177
 Considerações finais.....	 180
Bibliografia	188
Anexo – Caderno de figuras: <i>stills</i> do filme citados na tese.....	199

Introdução

Este livro fala de um antigo operário de construção e de transportes, Franz Biberkopf, em Berlim. Saiu da prisão onde cumpriu pena por incidentes antigos, está de novo em Berlim e quer ter uma vida decente.

No começo, dá certo. Mas então, embora esteja com as finanças remediadas, vê-se envolvido numa verdadeira batalha contra algo que vem de fora, algo imprevisível e que mais parece com um destino. (DÖBLIN 2009: 9)¹

Franz Biberkopf é o personagem principal do romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, e também da versão homônima produzida para a televisão em 1980, escrita e dirigida por Rainer Werner Fassbinder. Ambas as obras constituem o *corpus* do presente trabalho.

Biberkopf se torna um homem livre após quatro anos. Ele assassinou sua companheira e, por esse motivo, foi condenado a quatro anos de prisão, pena que cumpriu no presídio de Tegel, em Berlim. Mas, ao contrário do que se poderia imaginar, a liberdade não lhe é algo agradável. Quando ele se encontra do lado de fora dos portões da prisão, sente-se em desespero. As pessoas, a cidade, o trânsito, o barulho, as máquinas, o mundo lhe são *estranhos*, ele se sente *alheio* a tudo o que o cerca. Melhor dizendo, tudo isso gera em Biberkopf algo como um **alheamento** ou **alienação** (*Entfremdung*), um sentimento de não pertencimento.

O mundo fora da prisão se afigura tão duro, que ele sente vontade de voltar para a cadeia. Ele está chocado com a liberdade, e isso é espantoso, contraria o bom-senso. Afinal, que prisioneiro, em sã consciência, não se alegraria com a liberdade recém-adquirida? O que leva esse homem a querer voltar para a prisão?

Biberkopf não consegue encontrar seu lugar na sociedade. O sentimento de não pertencimento é profundo, total e onipresente. Ele tenta muitos tipos de trabalho e promete manter-se decente, mas não consegue levar a cabo seu objetivo. Tão logo inicia uma nova tentativa de trabalho, é obrigado pelas circunstâncias a abandoná-lo. Ele passa todo o enredo – com exceção do livro final do romance (de um total de nove livros), que, como veremos, representa uma mudança de postura do personagem – como um típico desajustado.

Em dado momento, logo após sua libertação, Franz é notificado de que está proibido de circular em diversos bairros de Berlim e sua região metropolitana. Depois de se apresentar à assistência social, fica feliz com o resultado, pois aparentemente livrou-se da proibição,

¹ Exceto nos pontos em que houver indicação diferente, todos os excertos do romance *Berlin Alexanderplatz* citados nesta tese provêm da referida edição, com tradução feita por Irene Aron. Daqui em diante, portanto, as citações do romance serão indicadas apenas com o número da respectiva página.

desde que se apresente uma vez por mês à autoridade. Essa proibição é uma das formas de alienação sofridas por Biberkopf: depois de ser preso, alienando-se, assim, de sua liberdade civil, agora está “livre”, mas alienado de sua liberdade de circulação.

O que se passa, portanto, é a não adequação do protagonista ao seu entorno e, conseqüentemente, a si próprio, não adequação esta que o acompanhará até o fim – tanto no romance como também na adaptação televisiva. Isso provoca em Franz Biberkopf o que abordaremos aqui como o fenômeno da *Entfremdung*.² É esse aspecto das obras mencionadas que interessa à nossa proposta e em torno do qual se articula nossa tese.

É o que se vê na breve epígrafe que abre esta Introdução. Nela tomamos conhecimento de “algo” que atua sobre a vida do protagonista do romance *Berlin Alexanderplatz*. O texto da epígrafe se encontra logo no Primeiro Livro da obra.

A posição de destaque do trecho citado na organização do romance – logo na abertura, antes mesmo do Primeiro Livro – nos leva a especular acerca da importância desse “algo” e da não adequação do personagem no contexto do romance. O texto, aliás, na voz do narrador, além de apresentar ao leitor o protagonista e o desajuste aparentemente irremediável de sua vida, dá alguns passos adiante: o narrador relata o que ainda acontecerá na vida de Biberkopf, reivindicando para si o papel de um narrador onisciente. Assim, ele não deixa ao leitor nenhum espaço para surpresa sobre o destino do personagem em questão.

Com a epígrafe desta Introdução, apresentamos, com um trecho do romance, nosso tema. Como já explicado, a epígrafe menciona um “algo imprevisível e que mais parece com um destino”. Pois a hipótese que trazemos aqui é justamente a de esse “algo” ser uma das fontes da *Entfremdung* de Franz Biberkopf.

O que propomos, portanto, é discutir um fenômeno filosófico-social por meio da literatura e do cinema, utilizando para isso as bases teóricas desses dois suportes artísticos, além de textos teóricos filosóficos e sociológicos. Tendo como foco um fenômeno fartamente estudado na filosofia há pelo menos três séculos, propomos observar de que maneira ele se manifesta na obra literária e em sua versão para a televisão/cinema. Trata-se, portanto, de proposta inédita no Brasil, onde a fortuna crítica de Döblin se restringe a identificar os elementos causadores e caracterizadores de uma situação alienada, porém sem promover a aplicação, na análise das obras, desse conceito consagrado na filosofia.

² Propomos uma discussão acerca de conceitos como alheamento e alienação a partir do termo alemão *Entfremdung*. Essa discussão será feita em capítulo próprio (capítulo II), em que nos utilizaremos de fontes filológicas, filosóficas e da crítica social com o intuito de justificar a escolha de um termo correspondente em língua portuguesa.

Nessa discussão, contemplaremos os diversos “atores” responsáveis pelo desajuste do personagem, que são os seguintes:

- A cidade de Berlim³ – como um oponente do protagonista (partimos do pressuposto de que há um confronto entre cidade e sujeito), um ente excludente, que torna impossível que Biberkopf viva uma vida plena e afirmativa.
- O próprio Franz Biberkopf – com sua postura egocêntrica, suas atitudes também são geradoras de *Entfremdung*, o que o coloca como figura ambígua: ele sofre exclusão, mas parte dela é produzida por seus próprios atos. Ele é um sujeito cujas práticas também impossibilitam sua inclusão na sociedade berlinense.
- O narrador – que, como veremos, se coloca como sabedor de todos os destinos, inclusive dos personagens secundários. Essa posição será problematizada nesta tese.
- Morte x Prostituta Babilônia – esse confronto coloca o destino de Biberkopf como objeto de disputa, configurando-se, também, como fator alienante.
- O matadouro de animais – é a principal representação dos instrumentos de violência dos quais o meio (a cidade) se vale contra o indivíduo.

A *Entfremdung*, portanto, de acordo com nossa tese, é um processo desencadeado por relações mediadas pelos entes descritos acima, relações essas que, como demonstraremos, se revelam extremamente problemáticas e falhas. Colocada dessa maneira, a *Entfremdung* pode ser considerada tanto o processo como o resultado dele. Isso também será discutido adiante, no capítulo II.

Para a análise pretendida, a tese se organiza da seguinte maneira:

- Capítulo I: apresentação das obras do *corpus*, abordando, de maneira introdutória, questões de forma e conteúdo relevantes para o trabalho do fenômeno da *Entfremdung* com foco no personagem Biberkopf. No que diz respeito ao conteúdo, faremos uma breve exposição do enredo, incluindo questões do contexto histórico da ação, da produção e da publicação – que, no caso do romance, coincidem, e, no da série de TV, distanciam-se quanto ao tempo da produção. Quanto à forma, discutiremos sobretudo as inovações técnicas introduzidas por Döblin em seu romance, como resposta a uma demanda da época. Não pretendemos fazer uma descrição pormenorizada e exaustiva, pois isso fugiria aos nossos objetivos. Apresentaremos as obras destacando apenas os pontos do enredo e da estrutura, conteúdo e forma, que selecionamos como os mais

³ A cidade aqui é considerada em seu sentido amplo, como o ambiente social do final da década de 1920, em que se desenvolvem as tramas do romance e do filme.

importantes para nossa análise da alienação de Franz Biberkopf. O que será analisado aqui é como o fenômeno da *Entfremdung* se configura dentro de obras de ficção, de acordo com as ferramentas e as características próprias da literatura e do cinema.

- Capítulo II: discussão dos conceitos. Nesse capítulo, abordaremos os significados dos conceitos envolvidos no trabalho. Com base em fontes filológicas, filosóficas e das teorias sociais, estabelecemos os significados adotados na tese para a aplicação do fenômeno da *Entfremdung* à análise do protagonista de *Berlin Alexanderplatz*. Para a compreensão desse conceito, porém, é imprescindível discutirmos também outros, que lhe são semanticamente adjacentes, como *Fremde* (estranho), *Ordnung* (ordem), *Grenze* (limite, fronteira) e *Erfahrung* (experiência). A exposição feita nesse capítulo é a base para a aplicação dos conceitos na análise das obras em questão.
- Capítulo III: a situação alienada de Franz Biberkopf é vista aqui como processo e resultado do conflito entre os diversos atores da obra. O capítulo conta com a descrição de cada um dos atores e seu papel na construção da narrativa como um processo de alienação. Os entes estudados aqui são: o sujeito, representado por Franz Biberkopf (são discutidas questões como a formação da subjetividade e o protagonismo frágil do personagem); o narrador (como instância que comanda a ação e busca tomar para si parte do protagonismo); Berlim, a grande cidade (como cenário ou da ambientação, mas também muito além disso: mais uma instância superior que controla os acontecimentos e que surge como verdadeira protagonista,⁴ segundo algumas posições teóricas que veremos).
- Capítulo IV: aplicação dos conceitos estudados às situações identificadas nas obras. Exposição de questões do sujeito com seu entorno a partir de passagens das obras importantes para a discussão da *Entfremdung*. Aspectos contextuais, como o ambiente de crise, também são aprofundados. Ao final, seleção de alguns aspectos da *Entfremdung* aplicáveis a *Berlin Alexanderplatz* e Franz Biberkopf.

Por meio dessa estrutura de capítulos, procuramos dar conta de uma análise abrangente do fenômeno estudado na trajetória do personagem Biberkopf, abordando, inclusive, aspectos relacionados ao tema principal, como a noção filosófica de experiência do sujeito e o papel da urbanidade do início do século XX em seu desenvolvimento. Pela

⁴ Esta afirmação é verdadeira apenas no caso do romance. Na adaptação de Fassbinder, o protagonismo da cidade se enfraquece, como veremos no capítulo III.

metodologia empregada e pelas fontes consultadas, o resultado é a análise da *Entfremdung* como fenômeno da Modernidade.

A tese conta, ainda, com considerações finais, com a retomada das ideias e dos conceitos principais usados ao longo da pesquisa e indicação das perspectivas para desdobramentos de pesquisa a partir deste trabalho.

Como Anexo, há o **Caderno de figuras**, com os *stills* extraídos da série de Fassbinder e de outros filmes utilizados na análise. No texto da tese, há remissões a figuras numeradas, que devem ser consultadas nesse caderno.

Capítulo I – *Berlin Alexanderplatz* na literatura e na televisão

1. O *corpus* – romance e filme

O *corpus* do presente trabalho, conforme adiantado na Introdução, é constituído pelo romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, e por sua versão filmada para a televisão (1980), de Rainer Werner Fassbinder. A partir dessas obras, analisaremos o protagonista Franz Biberkopf como um ser alienado (*entfremdet*) dentro da metrópole Berlim.

Trata-se, nos dois casos acima, de uma obra produzida e publicada na década de 1920 e a outra, na década de 1980. Ambas, porém, têm como ambientação os anos de 1928 e 1929. Fassbinder, portanto, manteve a época de ambientação do romance em sua adaptação para a televisão. O deslocamento temporal entre as duas produções perspectiviza o olhar em direção ao fenômeno da *Entfremdung*, propiciando observar o tratamento conferido a ele nas diferentes épocas. No caso dessas duas obras, é interessante notar, por exemplo, como os “alertas” colocados por Döblin em seu romance em relação ao iminente fascismo na Alemanha da década de 1920 são trabalhados por Fassbinder em uma época de reconstrução – na verdade, uma fase avançada da reconstrução, após a “Era de Ouro” –, após os efeitos que esse mesmo fascismo provocara ao ocupar o poder. Mantendo a ambientação no tempo histórico do romance, mas sem deixar de ser uma obra da década de 1980, como o filme trabalha essas questões? E de que maneira as duas obras colaboram para compreender o fenômeno da *Entfremdung*? Esses questionamentos farão parte da nossa discussão, sempre com o foco na relação de Franz Biberkopf com a sociedade, representada aqui pela cidade de Berlim.

Sigamos então para a apresentação e descrição do *corpus* desta pesquisa.

1.1. *Berlin Alexanderplatz* (o romance)

Por mais que a metodologia deste trabalho compreenda a análise de duas obras em particular, não faz parte de nossos objetivos observá-las de forma isolada de seu contexto histórico-social de produção e ação nem de seu contexto estético. Por esse motivo, incorporamos esses aspectos à análise como importantes ferramentas. Dessa forma, estamos de acordo com Peter Bürger, baseado no modelo de análise de Marcuse:

O modelo [de Marcuse] consolida a importante conclusão teórica de que as obras de arte não são recebidas cada qual isoladamente, mas dentro de um marco de condições institucionais, e é dentro deste marco que a função das obras, de um modo geral, é estabelecida. No fundo, quando se fala da função de uma obra individual, trata-se de uma impropriedade discursiva, pois as consequências observáveis ou inferíveis do trato com a obra de modo

algun se devem exclusivamente às suas qualidades particulares, e sim ao modo como se acha regulado o trato com obras desse tipo numa determinada sociedade – vale dizer, em determinadas camadas ou classes de uma sociedade. (BÜRGER 2012: 38)

Tendo esses postulados em mente, a presente análise não perderá de vista o contexto geral, inclusive estético, das obras em questão. Elas serão vistas aqui como obras inseridas em seu tempo, e este é o primeiro tópico desta breve apresentação das obras do *corpus*.

1.1.1. Contexto histórico: produção e publicação

Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf (*Berlim Alexanderplatz: a história de Franz Biberkopf*) foi escrito por Alfred Döblin e publicado na Alemanha em 1929. A época de produção e publicação do romance coincide com um período de profunda crise na Alemanha, em que se viviam as consequências da derrota do país na Primeira Guerra Mundial e a desilusão após as já fracassadas esperanças trazidas pela República de Weimar, uma república ambígua em seu próprio nome, já que permaneceu, durante toda a sua existência, entre 1918 e 1933, como Império Alemão, denominação adotada desde a unificação, acontecida em 1871.

Há uma referência a isso no romance *Berlin Alexanderplatz*, em uma passagem em que Franz Biberkopf, acompanhando seu novo amigo Willi, visita uma assembleia operária. O narrador introduz o trecho afirmando: “O Reich alemão é uma república e quem não acredita nisso leva o troco na nuca” (p. 304). Na cena correspondente da adaptação de Fassbinder (Episódio 9), entre uma conversa de Biberkopf e Willi sobre a situação dos trabalhadores na Alemanha e a ida de ambos à tal assembleia, surge na tela a mesma mensagem (cf. Figura 1).¹ Além da contradição da república com nome de império, o excerto aponta também para a truculência do novo Estado, que, paradoxalmente, nascia como uma moderna democracia, porém só se mantinha como instituição por meio da força. Seu caráter truculento, é importante afirmar, é uma herança do regime anterior, o *Kaiserreich*. Representa, portanto, continuidade, e não uma característica própria do novo Estado. Esse traço realça as contradições dessa democracia que não conseguia romper com o passado imperial daquela nação.

Com o apoio dos estudos de Peter Gay e Lionel Richard, Willi Bolle a classifica como uma república “autoritária, nascida da violência”:

¹ Todas as imagens usadas na tese a título de exemplo, acompanhadas das respectivas indicações de tempo dentro do episódio, constam no anexo intitulado “Caderno de figuras”.

Uma república cujo aparato administrativo, militar e jurídico cometeu inúmeras arbitrariedades e que controlou seus críticos, escritores e artistas mais severamente que seus inimigos. Uma “democracia de aparências enganadoras”, que se desintegrou com a crise econômica e, ainda mais, com as intrigas de gabinete, as dissoluções do Parlamento e a tolerância oficial do terrorismo. (BOLLE 1994: 144)

Surgida com inspiração no resgate do classicismo alemão de Goethe e Schiller – daí o valor simbólico de a fundação ter se dado na cidade em que viveram e morreram ambos os artistas –, a instituição que ficaria conhecida mais tarde como República de Weimar fracassou nos âmbitos político, econômico e simbólico.

Era o tempo também da iminência do *crash* de 1929 na bolsa de valores dos Estados Unidos da América, que teve ressonância mundial, e da hiperinflação. A Alemanha ainda arcava com as custosas reparações de guerra impostas pelo Tratado de Versalhes, em um período – que seguiu até o pós-Segunda Guerra Mundial – que Eric Hobsbawm chamou de “Era de Catástrofe” (HOBBSAWM 1995: 16). Esse contexto fez de Berlim um ambiente complexo, muito próximo do caótico e, por isso mesmo, propício ao surgimento de ordens alternativas à oficial e indivíduos desajustados, verdadeiros *outsiders*.

1.1.2. Sobre o enredo

Franz Biberkopf é mais um dos indivíduos que perambulam por uma metrópole que tenta, com muita dificuldade e percalços, se reconstruir. Libertado da prisão de Tegel após cumprir pena de quatro anos por ter causado a morte² da própria namorada, sua reação não é a esperada de um preso que acaba de ser libertado depois de pagar sua dívida com a sociedade: em vez de estar aliviado e feliz com a libertação, fica em estado de choque, sem saber como agir, tendo diante de si a cidade de Berlim e seus ruídos. Atirado de volta à cidade, ele é acometido por um profundo **sentimento de inadequação**, que será a tônica do percurso do protagonista por toda a obra.

O choque provocado pela cidade é forte demais para Franz. Ele mal ultrapassa os portões da prisão e já percebe que não está à altura do desafio de retomar sua vida em Berlim.

Ao “adentrar”³ a cidade – considerando-se assim sua vida a partir da libertação – e buscar algum tipo de integração em seus espaços, Franz conclui que a vida na prisão era

² Os recursos discursivos que visam a distanciar Biberkopf de seu ato criminoso – em momento nenhum é dito que ele assassinou Ida –, relativizando sua responsabilidade, serão oportunamente abordados nesta tese.

³ Este “adentrar” está entre aspas porque, de acordo com a interpretação de Otto Keller, o uso do verbo aqui denota uma postura arrogante de conquistador (*Eroberer*) da cidade por parte de Biberkopf (KELLER 1990: 24). Além de se tratar de uma postura arrogante e pretenciosa, ela não condiz com a posição do personagem,

melhor do que a que se descortina diante dele fora da cadeia, na cidade grande e em processo de transformação. É o que vemos no seguinte trecho, uma espécie de fluxo de consciência do protagonista: “É a pena, a mim deixaram sair, os outros ainda cavoucam batatas atrás do presídio, junto ao grande monte de lixo, e eu preciso tomar o elétrico, maldição, até que era bom lá” (p. 125). Esse pensamento de Biberkopf revela que, para ele, estar fora da prisão, naquela cidade, é a verdadeira pena. Isso é confirmado por uma frase do primeiro capítulo do Primeiro Livro do romance, justamente quando Biberkopf adentra Berlim: “A pena começa” (p. 13). Em razão da polifonia e da simultaneidade discursiva do romance, não é possível determinar que a frase é proferida pelo narrador ou por outra das múltiplas vozes que constituem a obra. De qualquer forma, ela demonstra que a vida na cidade será, para Biberkopf, a verdadeira pena.

A primeira impressão de Biberkopf na cidade é o constante **movimento**, uma simultaneidade perturbadora de estímulos visuais e sonoros. O movimento do trem, por exemplo, provoca no personagem sensações alucinatórias:

Os carros continuavam a roncar e a buzinar, fachadas e mais fachadas de casas corriam velozes. E sobre as casas havia **telhados**, que pairavam sobre elas, seus olhos vagueavam para cima: que os telhados não **escorreguem** e desabem, mas as casas estavam firmes e retas. (p. 15 – grifamos)

A sensação de movimento das fachadas das casas é provocada pelo movimento do bonde, a partir da perspectiva de quem está dentro do veículo. Já a sensação – que destacamos na citação – de que os telhados podem escorregar de cima das casas a qualquer momento é um motivo recorrente na obra. Trata-se de outra sensação provocada pela justaposição de movimentos produzida pela técnica de montagem. Essa técnica é uma maneira de, por meio de colagens e paráfrases de diversos outros textos, colocar diante do leitor um cenário em transformação e de movimento alucinante, situação da Berlim dos anos 1920. Abordaremos a montagem na discussão sobre a forma do romance, também neste capítulo.

O principal compromisso assumido por Biberkopf fora da prisão é a promessa de se manter decente. Ele fracassa diversas vezes nesse intento, sempre levado a delinquir e concretizar o destino de infortúnio previsto pelo narrador logo no início do romance. Com base na fortuna crítica do romance, trabalhamos a posição alienada de Franz Biberkopf também como um fenômeno resultante, entre outros fatores, da própria atitude do

deslocado e impossibilitado de encontrar uma posição para si naquela sociedade. Essa postura será discutida nesta tese ao abordarmos o personagem Franz Biberkopf de forma específica.

personagem. Porém, há acontecimentos do enredo que têm um papel fundamental na sua condição de Franz. O principal exemplo disso são os “golpes” – como são chamados na obra – sofridos por ele. Trata-se de reveses impostos ao protagonista a cada nova tentativa que ele faz de se reerguer e se afirmar na cidade como ex-presidiário. Esses golpes contribuem de maneira decisiva para que Biberkopf não consiga trilhar um caminho honesto e se encontre deslocado e oprimido na sociedade berlinense. Eles fazem parte de um conjunto de meios pelos quais a cidade inviabiliza a vida do personagem e são demonstrações do tipo de relação travada entre cidade moderna e sujeito. Abordaremos esses fatos do enredo de forma pormenorizada no capítulo IV.

Feitas essas considerações a respeito do enredo do romance, focaremos a partir de agora sua forma. No que diz respeito à forma de *Berlin Alexanderplatz*, Döblin, colocando em prática suas convicções teóricas, rompeu com a tradição do romance do século XIX. Nossa análise da *Entfremdung* remete, em grande medida, às inovações formais empreendidas pelo autor do romance, que constituem a forma adequada para a representação de um sujeito moderno alienado. Por esse motivo, consideramos importante fazermos também algumas considerações acerca da forma da obra.

1.1.3. Sobre a forma

Berlin Alexanderplatz é um romance dividido em nove livros. Cada um desses livros se inicia com um breve resumo,⁴ na voz do narrador.

Uma das características mais destacadas na fortuna crítica a respeito da forma de *Berlin Alexanderplatz* é o que ficou conhecido como *Kinostil*, ou estilo cinematográfico.⁵ Ele se faz presente, principalmente, por meio da montagem, ou seja, pela justaposição – e até sobreposição – de textos dos mais diversos gêneros: letreiros, reclames, classificados, notícias de jornal, textos técnicos etc. Com o recurso da justaposição, é possível ampliar o campo significativo de cada um dos textos utilizados. Como afirma Julio Plaza:

[...] um elemento não apresenta em relação ao outro uma semelhança qualitativa, isto é, suas qualidades materiais são diferentes, mas a proximidade (justaposição) entre eles é capaz de revelar uma semelhança essencial pela qual eles estão unidos e que, sem a proximidade, não poderia ser revelada. Pode-se tomar como exemplo dessa modalidade de articulação

⁴ Esse recurso tem paralelo no emblema barroco, e será abordado em nossa análise do narrador como um dos atores do romance, no capítulo III desta tese.

⁵ Entre os principais intérpretes de *Berlin Alexanderplatz* que se dedicaram ao *Kinostil* e cujos trabalhos utilizamos nesta tese estão Helmuth Kiesel, Sabina Becker e Elcio Loureiro Cornelsen. Além disso, o próprio Alfred Döblin conta, em sua farta produção teórica, com rico conteúdo sobre o tema.

por semelhança o ideograma copulativo. Neste, cada elemento tem sua autonomia. Quando justapostos, no entanto, produzem não um terceiro termo, mas a descoberta de uma relação ou comunhão entre ambos. É deste tipo de ideograma que Eisenstein extraiu sua concepção de montagem que, no caso, nasce da ênfase na justaposição por conflito. É no atrito e colisão entre dois termos que brota o lampejo da semelhança. (PLAZA 2010: 82-3)

O resultado da montagem é, portanto, que cada um dos textos justapostos tem seu significado ampliado, passando a incorporar o significado que adquire por meio da semelhança gerada pela proximidade com os outros, por mais díspares que possam ser quando tomados separadamente. Vemos também que a técnica tem suas origens em tradições distanciadas do tempo do romance de Döblin, como no exemplo do ideograma citado por Plaza.

Consultando a respeito o próprio Eisenstein, também mencionado por Plaza, temos o seguinte:

Qualquer um que tem em mãos um fragmento de filme a ser montado sabe por experiência como ele continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem. (EISENSTEIN 2002: 20)

No trecho citado, Eisenstein se refere à montagem no contexto de seu próprio campo de atuação, o cinema, mas não em seu sentido estritamente técnico, do encadeamento em série dos pedaços de uma película. O cineasta se refere à interdependência das partes para a formação do sentido e para o alcance de determinado efeito estético, da propriedade de cada uma das partes terem suas características modificadas por meio da justaposição a outras. Portanto, Plaza e Eisenstein, nos respectivos textos citados aqui, apresentam concepções equivalentes a respeito da montagem.⁶

Peter Bürger, abordando a montagem no contexto das vanguardas europeias do século XX, localiza-a como elemento divisório entre o artista clássico e o moderno. Vejamos o trecho a seguir:

O [artista] clássico produz sua obra com a intenção de oferecer uma imagem viva da totalidade. Mesmo ao restringir o recorte exibido da realidade à reprodução de uma fugaz disposição de ânimo, ele persegue tal intenção. O vanguardista, ao contrário, junta fragmentos com a intenção da atribuição de sentido (onde o sentido pode muito bem ser a indicação de que

⁶ Este assunto será explorado no subitem dedicado à montagem na série *Berlin Alexanderplatz*, neste capítulo.

não existe mais nenhum sentido). A obra não é mais criada como um todo orgânico, mas montada a partir de fragmentos. (BÜRGER 2012: 129-30)

A montagem marcaria, desse ponto de vista, uma diferença importante na concepção da amplitude da obra de arte: a totalidade como característica do artista clássico – e o termo “clássico” é usado aqui, segundo o próprio Bürger, como um conceito geral oposto ao moderno, “sem querer com isso introduzir um conceito de obra de arte clássica” (BÜRGER 2012: 129) – *versus* o fragmentário como algo próprio ao moderno.

Por sua atuação teórica, em grande parte publicada na revista *Der Sturm*, e por suas narrativas das duas primeiras décadas do século XX, Döblin é alinhado ao Expressionismo pela fortuna crítica. Em sua obra *Teoria da vanguarda* (2012), já citada aqui, Peter Bürger não aborda essa vanguarda específica. Para Thomas Anz, por outro lado, a descrição dos objetivos e critérios das vanguardas feita por Bürger se aplica também ao Expressionismo, qual seja:

[...] aplicar [o conceito] exclusivamente àqueles agrupamentos de artistas surgidos no âmbito da Primeira Guerra Mundial, não para substituir um estilo que se tornara obsoleto por um novo adequado à época, mas sim com o objetivo de revogar a arte autônoma no sentido hegeliano do termo, isto é, fazer do potencial de criatividade contido nela o centro de uma renovação revolucionária da prática vital.⁷ (ANZ 2002: 15)

Vemos que os postulados descritos nesse trecho são parecidos com os que o próprio Döblin prega em seus textos teóricos e aplica em suas obras ficcionais. Inclusive *Berlin Alexanderplatz*, tanto por sua forma como por sua temática, representa, em grande medida, o desejo de renovação revolucionária mencionado no âmbito do Expressionismo, ainda que se trate de uma obra do romancista alemão posterior ao período considerado expressionista.

O próprio Bürger, por outro lado, faz uma ressalva marcando certa distância entre a técnica da montagem e as vanguardas europeias. Segundo ele, a montagem não questiona a instituição arte como tal, mas apenas a obra considerada “orgânica”:

É claro que se trata da destruição da obra orgânica, destinada à reprodução da realidade, mas nada tem a ver com um questionamento da arte em si mesma, como nos movimentos históricos de vanguarda. Trata-se,

⁷ „[...] ausschließlich für jene Künstlergruppierungen [den Begriff] zu verwenden, die im Umkreis des Ersten Weltkriegs auftreten, nicht etwa um einen obsolet gewordenen Stil durch einen neuen, zeitgemäßen zu ersetzen, sondern mit dem Ziel, die autonome Kunst im Hegelschen Wortsinne aufzuheben, d. h. die in ihr enthaltenen Potentiale an Kreativität zum Zentrum einer revolutionären Erneuerung der Lebenspraxis zu machen.“ Salvo indicação expressa em contrário, todas as traduções de textos teóricos publicados originalmente em língua estrangeira e de trechos do roteiro do filme são de nossa autoria.

antes, da intenção de produzir um objeto estético que escapa às regras tradicionais de julgamento. (BÜRGER 2012: 136)

O mesmo se aplica a *Berlin Alexanderplatz*: o que se questiona nesse romance é um modo tradicional de fazer literatura: o realista do século XIX, não a literatura – ou a arte – como instituição.

Quanto ao efeito, essa técnica tem o potencial de provocar no leitor a impressão de simultaneidade, causando uma variedade de sensações em um ritmo acelerado, o que gera conflito e estranhamento. Esses dois últimos termos são nucleares para nosso estudo da *Entfremdung*, pois a análise desse fenômeno requer que lidemos constantemente com conceitos-limite ou noções fronteiriças, tais como próprio *versus* outro, interior *versus* exterior. Daí a considerarmos importante explorar a forma deste romance – que também, de certa maneira, já justifica a escolha do *corpus* para estudar o tema em questão.

Como uma técnica típica do cinema, mas também aplicada às artes plásticas, por exemplo, na literatura a montagem tende a desviar, por um instante, a atenção do leitor do conteúdo, ou da ação, e direcioná-la para a forma. Essa forma, pela própria natureza da montagem de textos os mais diversos, que, tomados em seus respectivos contextos, não possuem relação entre si, é fragmentária, marcada pela descontinuidade e por interrupções.

Ainda no contexto das vanguardas, Bürger também abordou a ideia de interrupção ou desvio da atenção do todo da obra por meio da montagem:

Uma das transformações efetuadas pelos movimentos históricos de vanguarda, as quais foram decisivas para o desenvolvimento da arte, consiste no tipo de recepção provocado pelas obras de arte vanguardistas. A atenção do receptor não se volta mais para um sentido da obra a ser apreendido por meio da leitura das partes, mas para o seu princípio de construção. Esse tipo de recepção é imposto ao receptor da seguinte maneira: na obra vanguardista, a parte – que dentro da obra de arte orgânica se caracteriza pela necessidade, na medida em que tem uma atuação na constituição de sentido do todo da obra – se transforma em mero recheio de um padrão estrutural. (BÜRGER 2012: 146)

O autor se refere à radicalidade dos vanguardistas perante a concepção da obra como um todo e a arte em si. De acordo com esse postulado, as partes se autonomizam em relação ao todo da obra, chegando ao ponto de este não fazer mais sentido como tal. O paroxismo dessa ideia é a dissolução da noção de obra de arte. A atenção do receptor, dessa forma, é *desviada* da obra para suas partes e para o “princípio de construção”.

No que se refere a *Berlin Alexanderplatz*, ainda que Döblin seja considerado um vanguardista, com sua obra filiada sobretudo ao Expressionismo, nem os postulados teóricos do autor nem o romance sugerem algo tão radical. Em Döblin, a técnica da montagem serve ao propósito de criar um mosaico, que resultou no que ficou conhecido como o “romance da grande cidade”. Nele, a atenção do leitor se volta, sim, para as partes e para o processo de construção, conforme defendiam as vanguardas, mas a obra, como um todo, em nenhum momento é negada ou destruída, ainda que esse todo seja de natureza fragmentária.

De maneira similar, Walter Benjamin observou o recurso da montagem como uma interrupção na obra teatral de Bertolt Brecht:

Assim, [Brecht] conseguiu transformar a relação das funções entre palco e público, texto e encenação, diretor e ator. [...] Aqui, o teatro épico – com o princípio da interrupção – retoma um procedimento que se tornou familiar aos Senhores, nos últimos anos, através de cinema e rádio, imprensa e fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: pois o elemento montado interrompe o contexto em que está montado. (BENJAMIN *apud* BOLLE 1994: 91)

Benjamin se refere ao uso que Brecht faz da montagem como uma maneira de provocar uma ruptura na identificação do espectador com a peça apresentada, como uma forma de manter sua consciência em alerta, em um contexto de obras em que “continuavam sendo celebrados os tradicionais rituais burgueses da arte e em que irrompeu a teatralidade do fascismo, com suas encenações de massas” (BOLLE 1994: 90).

Efeito semelhante gera a montagem trabalhada por Döblin em *Berlin Alexanderplatz*. Em seus escritos teóricos sobre a criação poética e ficcional – sempre prescrevendo aos autores a reaproximação da “verdadeira” épica –, ele defende a apresentação da realidade, sem tentar envolver o leitor em simulacros psicologizantes, por assim dizer. A realidade deve ser mostrada, e não descrita ou interpretada pelo autor. A interpretação seria, assim, um papel exclusivo do leitor. Para isso, segundo o projeto de retomada da épica de Döblin, o autor de romances nem mesmo narra, e sim constrói (DÖBLIN 1913: 542). Fiel a esses postulados, “o romance deve vivenciar seu renascimento como obra de arte e como épica moderna”⁸ (DÖBLIN 1913: 543).

Contrapondo o **ver** ao **falar** – contraposição que, na forma romanesca, corresponde à de **mostrar** e **narrar** –, Günther Anders observa que o ver é mais passivo que o falar e que, por outro lado, “o visível é tão amplo quanto o mundo, mas na língua ouve-se sempre apenas

⁸ „Der Roman muß seiner Wiedergeburt erleben als Kunstwer[k] und modernes Epos.“

o homem”⁹ (ANDERS 1984: 14). Isto é, a despeito de ser um ato mais passivo, o ver é mais imediato do que o falar para o receptor. Pela fala – ou narração –, o homem é sempre um mediador. Essa constatação vai ao encontro do postulado döbliniano do mostrar – ou construir – em vez de narrar.¹⁰

A montagem de textos, característica do *Kinostil* döbliniano, tem como resultado também um texto polifônico, observando o todo da obra. A variedade dos textos montados resulta em uma variedade igualmente grande de vozes, e ela é tão grande, que muitas vezes é impossível determinar de quem é a respectiva voz.

Um dos tipos de texto utilizados nas montagens em *Berlin Alexanderplatz* e cujo papel transcende o nível formal é o texto bíblico. Por todo o romance há referências a figuras e passagens bíblicas, muitas vezes colocadas como correspondentes diretos ou metafóricos dos personagens ou situações do enredo da obra, bem como citações diretas e paráfrases de trechos das escrituras.¹¹

Concluídas a apresentação do romance e as considerações a respeito de seu enredo e de sua forma, passemos agora, à apresentação da adaptação fílmica da obra. Da mesma maneira como fizemos com o romance, nosso objetivo é enfatizar elementos que serão úteis para a compreensão de nosso tema nos capítulos subsequentes desta tese.

1.2. *Berlin Alexanderplatz* (o filme)

Berlin Alexanderplatz é uma série escrita e dirigida para a televisão por Rainer Werner Fassbinder como uma adaptação do romance homônimo de Alfred Döblin. Sua primeira exibição ocorreu na Alemanha Ocidental, em 1980.

Como se trata de uma adaptação do romance e Fassbinder manteve os principais elementos da ação, não trataremos neste item de aspectos do enredo, pois isso já foi feito anteriormente, ao apresentarmos e discutirmos o romance.

A série se divide em treze episódios e um epílogo, acompanhando a vida de Franz Biberkopf em Berlim a partir de sua libertação do presídio de Tegel, assim como vemos no romance. Os treze primeiros episódios seguem a cronologia da ação do romance, enquanto o

⁹ „[...] und das Sichtbare ist weit wie die Welt, aber in der Sprache hört man immer nur den Menschen.“

¹⁰ Poderia-se questionar, a esse respeito, se Döblin, mesmo seguindo suas próprias prescrições em *Berlin Alexanderplatz*, não faria o papel de um mediador. Afinal, tudo o que é “mostrado”, de acordo com sua técnica, só tem essa forma por meio da arte do autor. Faremos algumas considerações a respeito da mediação do autor e do narrador no capítulo III, porém um maior grau de detalhamento a respeito do autor como mediador extrapolaria os objetivos desta tese.

¹¹ As questões relacionadas aos gêneros textuais empregados por Döblin na montagem de *Berlin Alexanderplatz* e à polifonia do romance serão colocadas em discussão no capítulo III.

epílogo – é importante lembrar que o romance não conta com um – traz algo mais autoral por parte do diretor, algo que se distancia do enredo do romance e que representa, de maneira mais explícita, a leitura de Fassbinder do romance de Döblin.

O tempo e o espaço da ação são os mesmos do romance: a cidade de Berlim entre os anos de 1928 e 1929. Toda a ambientação e detalhes de produção foram pensados para representar a capital alemã do final da década de 1920, no intuito de transmitir seus problemas naquele ambiente de reconstrução pós-Primeira Guerra Mundial.

Embora nosso objeto de análise seja uma série produzida para a televisão, o referencial teórico adotado será, predominantemente, o do cinema. Isso porque a estética desta série de TV contraria o que se via na televisão alemã ocidental no início da década de 1980, motivo pelo qual gerou estranhamento nos primeiros espectadores, o que prejudicou sua recepção na época: as pessoas estranharam muito a fotografia escura, por exemplo, o que teve de ser “corrigido” posteriormente.

A temática grave e “pesada” também foi recebida com estranhamento, em uma época em que o mais comum na TV alemã era a abordagem de temas amenos e triviais, bem como nos meios de comunicação audiovisual em geral, sobretudo a televisão, como mídia de maior penetração. As produções eram também fortemente influenciadas pelos padrões do cinema de massas norte-americano (GÖTTLER 2006: 31).

Mas quais são os fatores que levaram a essa tendência de preferir temas mais leves e desimportantes na cultura televisiva alemã? É o que tentaremos elucidar brevemente neste ponto, no intuito de compreender melhor o contexto de produção e exibição de *Berlin Alexanderplatz*.

A série foi transmitida pela primeira vez no final de um período de prosperidade econômica da parte ocidental da Alemanha no pós-guerra, prosperidade essa surpreendente, dado o grau da destruição provocada pela Segunda Guerra Mundial. Expressões como “Era de Ouro” (HOBSBAWM 1995: 254) e “milagre econômico” (ELIAS 1997: 360) são amplamente empregadas na historiografia para designar os anos entre 1950 – imediatamente após o final da Segunda Guerra Mundial, portanto – e meados da década de 1970 na Europa ocidental – com algumas variações na determinação desse intervalo, dependendo do historiador. Trata-se, de qualquer forma, de um período de reconstrução da Europa, porém uma reconstrução que trouxe crescimento econômico, se não de forma imediata, pelo menos em um prazo menor do que a maioria da população e dos estudiosos esperava.

Essa abundância econômica naturalmente trouxe maior conforto material às populações europeias, inclusive a alemã, e o ambiente favorável do ponto de vista econômico

pode ter transmitido a mensagem, ainda que indireta, de que os temas mais espinhosos, como os levantados em *Berlin Alexanderplatz*, poderiam esperar.

Norbert Elias observa a esquiva do povo alemão diante de temas importantes da perspectiva da dor causada pela lembrança da catástrofe nazista. Sobre isso, afirma o seguinte:

A massa do povo alemão, entretanto, seja no leste ou no oeste, não parece ter-se apercebido da magnitude dessa catástrofe. Tem certamente consciência de sua mais visível consequência: a divisão da população alemã em dois Estados. Mas outras, e não menos sérias consequências, não são reconhecidas como tais. Não é fácil falar delas, porquanto muito do que tem de ser dito é certamente doloroso. Pode-se entender, portanto, por que vastos círculos na Alemanha Ocidental fecham os olhos para elas. Estão procurando esquecer a catástrofe histórica de seu povo, apenas porque a tentativa de explicá-la é constrangedora e dolorosa. (ELIAS 1997: 360)

É importante acrescentar que o texto de Elias foi escrito entre 1977 e 1978, ou seja, já nos anos finais da bonança econômica europeia pós-guerra e pouco antes da primeira transmissão de *Berlin Alexanderplatz*. O final da década de 1970 e as décadas seguintes até o colapso da União Soviética, em 1991, mostrariam que aquele desenvolvimento magnífico não se sustentaria (HOBSBAWM 1995: 255). De qualquer forma, na televisão da Alemanha Ocidental no início da década de 1980 ainda predominavam as produções triviais.

Marca-se, dessa forma, uma diferença importante entre a produção do romance e da adaptação analisada aqui: o primeiro tem como tempo de ação, produção e publicação um ambiente de crise aguda; já a segunda foi produzida imediatamente após um período de intenso crescimento econômico, mas tem como tempo de ação a mesma época crítica do romance. Essa observação ganha relevância, sobretudo, pelo fato de o diretor ter optado por se manter fiel ao tempo da ação em sua adaptação do romance.

Quanto ao formato da série, exceto pelo fato de a obra se dividir em episódios, faltam-lhe elementos próprios dos meios televisivos, principalmente dos seriados, por exemplo, o recurso do final “em aberto” de um episódio que gera expectativa para o seguinte, popularmente chamado de “gancho”. Acreditamos que Fassbinder, arriscando-se com essa adaptação de caráter tão autoral – ainda que não se trate de um filme que faça jus à densidade de outros de seus filmes –, introduziu na televisão uma obra verdadeiramente cinematográfica, em uma época, como vimos, nada propícia para tais empreendimentos. Daí a considerarmos essa atitude um risco.

O que procuramos demonstrar aqui é que faltam ao *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder elementos que o caracterizariam na época como um produto feito para a televisão. É por esse viés que se justifica a utilização do referencial teórico do cinema nesta pesquisa.

Além disso, encontramos na teoria correspondência de códigos entre o cinema e a televisão, como comprova este trecho retirado da obra de Jacques Aumont et al.:

Os únicos códigos exclusivamente cinematográficos (e televisuais, mas as duas linguagens são amplamente comuns) estão ligados ao movimento da imagem: códigos de movimento de câmera, códigos dos *raccords* dinâmicos – uma figura como o *raccord* no eixo é própria do cinema, opõe-se aos outros tipos de *raccord* e só encontra equivalentes na fotonovela por aproximação. (AUMONT et al. 2012: 197)

Tal correspondência encontramos também no pensamento de Sergei Eisenstein, uma figura tão prolífica tanto como realizador cinematográfico como também na autoria de textos teóricos sobre o assunto. Abordando o tema dos desafios que o advento da televisão, representando a evolução do espetáculo, colocou diante do cinema, ele fala de um “mago cineasta da televisão”, referindo-se ao realizador de obras televisivas (EISENSTEIN 2002: 12). Mesmo tratando das produções televisivas em geral, o pensador enxerga a intersecção entre cinema e televisão.

Além da estética cinematográfica presente em toda a série, o Epílogo traz ainda mais um elemento: o teatral. Isso se nota em alguns cenários, na maquiagem (cf. Figura 2) e no gestual dos atores, mais enfático do que se costuma ver no cinema – e também na televisão –, um gestual que, como vemos no Epílogo, chega a soar “exagerado”. O estilo de interpretação dos atores é muito próximo do melodrama, gênero pelo qual, aliás, Fassbinder é mais conhecido. Após uma das apresentações contemporâneas ao lançamento, Karsten Witte escreveu que o filme apresenta uma “arte híbrida”, classificando-o como “teatral” (WITTE *apud* GÖTTLER 2006: 32).

Também alguns cenários, como o da cena que retoma o atropelamento de Franz (cf. Figura 3), são do tipo mais comum no teatro do que no cinema e na televisão. Trata-se de uma cena de ambiente externo gravada em estúdio, com elementos que poderiam estar em um palco. Segundo Klaus Biesenbach, muitas das cenas de *Berlin Alexanderplatz* foram gravadas apenas uma vez, em *take* único, exatamente como no palco do teatro, em que o ator tem apenas uma chance de realizar a cena de maneira satisfatória (BIESENBACH 2007: 33-4).

Fassbinder, além de cineasta, era também autor e diretor de teatro. O teatro influenciou sua obra cinematográfica, e na série *Berlin Alexanderplatz* não foi diferente.

Assim, vemos que a mistura de gêneros e técnicas, de maneira semelhante como ocorre no romance de Döblin, serve também na adaptação para representar a multiplicidade da metrópole, afinal: “Berlim é a cidade dos avanços tecnológicos, do progresso, das máquinas. A cidade vibra no ritmo do barulho” (SOUSA 1995: 521-2). Essa citação se refere ao romance de Alfred Döblin, mas nota-se evocações desse dinamismo e desse barulho também no filme de R. W. Fassbinder. Apesar de, na série, a maioria das ações se desenrolar em ambientes internos – aspecto que ainda será analisado em item específico –, não fazendo jus ao epíteto de “romance da grande cidade” conquistado pela obra de Döblin, a metrópole Berlim é dada a perceber, por exemplo, nas aberturas dos episódios, durante os créditos, em que se vê as engrenagens de uma locomotiva em pleno funcionamento, assim como se ouve o som que elas produzem.

Vimos que no romance de Döblin há muito para se falar sobre montagem, justamente como uma forma de representar o dinamismo caótico da Berlim do final da década de 1920. Na adaptação feita por Fassbinder isso não é diferente, sobretudo se levarmos em conta as diferenças de recursos de cada suporte. Afinal, a montagem é um recurso próprio do cinema. Portanto, se é importante falar de montagem na literatura, sobre o cinema isso é imprescindível.

É por essa razão que, no tópico seguinte, levantaremos algumas questões acerca da montagem na série de TV.

1.2.1. Montagem

No dicionário especializado de termos cinematográficos de Aumont e Marie, encontramos a seguinte definição de montagem: “A definição técnica da montagem é simples: trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT; MARIE 2006: 195-6). A partir dessa definição primordial e básica da montagem, propomos neste subitem uma discussão problematizada dessa técnica, sempre tendo em vista as particularidades de seu emprego no filme aqui analisado.

O cinema é o campo natural da montagem. É nele que a noção de montagem encontra sua aplicação mais conhecida e que ganha *status* de elemento narrativo indispensável, embora já houvesse montagem antes das primeiras experiências cinematográficas, na pintura, no teatro, na música e até na literatura (EISENSTEIN 2002: 8). A montagem faz parte do que significa o próprio cinema como obra artística. Não há cinema sem montagem. “A cinematografia é, em primeiro lugar e antes de tudo, montagem”, ainda segundo Eisenstein

(2002: 35). Conforme afirma a respeito Peter Bürger: “A montagem de imagens é, no cinema, o *procedimento técnico* fundamental. Trata-se não de uma técnica artística específica, mas de uma técnica inerente ao próprio meio” (BÜRGER 2012: 135).

Diferentemente de outras artes que se utilizam da montagem como um recurso artístico, com o intuito de atingir determinado efeito estético – como no caso da sensação de simultaneidade e da polifonia alcançados por Döblin em seu romance –, no cinema ela é, *a priori*, uma das etapas da produção de um filme. Para Eisenstein, por exemplo, o que faz da montagem um recurso próprio do cinema é a intensidade de seu uso. De acordo com ele, a montagem no cinema atua para flexibilizar o plano, que, por definição, é rígido. A colaboração entre plano e montagem abriria caminho para a criatividade. Vejamos o trecho a seguir de um de seus ensaios:

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade. (EISENSTEIN 2002: 16)

Portanto, a montagem, embora inerente a diversos meios artísticos, ocupa funções diferentes no cinema e na literatura, mesmo considerando-se um romance como *Berlin Alexanderplatz*.

Eisenstein destaca ainda que a montagem não é uma mera sequência ou encadeamento de planos; o plano é uma célula da montagem: “Exatamente como as células, em sua divisão, formam um fenômeno de outra ordem, que é o organismo ou embrião, do mesmo modo no outro lado da transição dialética de um plano há a montagem” (EISENSTEIN 2002: 42). Os planos se combinam, de acordo com esse ponto de vista, por conflito, por colisão, da qual nasceria um “conceito”.

A exemplo do que ocorre no romance de Döblin, na adaptação que nos ocupa também vemos uma multiplicidade de textos, discursos e vozes, muitas vezes dispostos de forma conflituosa, conforme o postulado de Eisenstein. Personagens leem textos técnicos, por exemplo, bulas, textos médicos e intimações, e tudo isso em justaposição – com vozes sobrepostas, em algumas partes –, gerando intensa polifonia em determinadas passagens.

Já na abertura dos episódios da série vemos um exemplo de montagem conflituosa tanto no aspecto sonoro, com a música de abertura entrelaçada ao som de uma locomotiva, como no visual, com a imagem das engrenagens dessa locomotiva sobreposta a diversos recortes da época da ação e aos créditos (cf. Figuras 4 e 5). O roteiro descreve da seguinte maneira os 29 planos que compõem a abertura:

Os planos 1 a 29 são uma fotomontagem de imagens de Berlim dos anos 1919 a 1930. As imagens são ligadas pelas rodas de um bonde, também registros originais da época. Essa montagem, sobre a qual surgem os créditos e que deve rodar antes de cada episódio, é musicalmente sobreposta por uma canção de Franz Lehár, da opereta *Giuditta*, “Amigos, a vida vale a pena ser vivida”, interpretada por Richard Tauber, e deve ser como quando, ao andar por uma rua em uma tarde de domingo, ouve-se a mesma música pedida pelo público no rádio vinda de tantos quartos, apartamentos, casas à direita e à esquerda, mas que, dessa forma, perde aquela familiaridade, pelo contrário, deve atuar de forma assustadora e causar estranhamento.¹² (FASSBINDER; BAER 1980: 22)

Nesse trecho, o roteiro explica como as aberturas devem ser montadas e explicita até mesmo os efeitos que se busca com elas. Nota-se um vocabulário próprio da montagem e de seus possíveis efeitos: fala-se de fotomontagem, montagem propriamente e da sensação de movimento que esse recurso deve transmitir ao espectador, no trecho em que se imagina uma caminhada pela rua em que se ouve exatamente a canção que todos pedem pelo rádio, mas que termina por provocar um sentimento perturbador de estranhamento.

Os 29 quadros são de fato inquietantes e representativos da época em questão: há filas de desempregados, mutilados de guerra, manifestações populares por trabalho e comida, viúvas, homens e crianças em extrema necessidade e, por outro lado, pornografia e imagens da transformação de Berlim em cidade moderna. Toda essa constelação deve, segundo o próprio roteiro, não apenas mostrar ao espectador, logo de princípio, a situação da cidade, mas principalmente provocar nele uma sensação, exigindo envolvimento e impossibilitando a indiferença. O roteiro mostra que o diretor-autor coloca intencionalmente elementos visuais e sonoros em conflito em busca de gerar um determinado efeito.

O assassinato de Ida por Franz Biberkopf é mostrado algumas vezes na série por meio de *flashbacks*. O primeiro deles ocorre já no Episódio 1, logo após a cena em que Franz invade o apartamento de Minna, irmã de Ida, e a violenta. A voz em *off* do narrador acompanha todo esse *flashback*, fazendo uma descrição técnica e fria do acontecimento, com detalhes a respeito do instrumento utilizado para atingir a moça na altura do abdome e as consequências dos golpes em seu corpo. Ao final de sua fala, o narrador intensifica a

¹² „Die Einstellungen 1-29 sind eine Fotomontage aus Berliner Bildern der Jahre 1919-1930. Die Bilder werden verbunden durch die Räder einer Straßenbahn, auch Originalaufnahmen aus der Zeit. Musikalisch wird diese Montage, auf die die Titel kommen und die vor jeder Folge laufen soll, unterlegt von einem von Richard Tauber gesungenen Lied von Franz Lehár aus der Operette *Juditha* ‚Freunde, das Leben ist lebenswert‘, und zwar soll es so sein, wie wenn man an einem Sonntagnachmittag durch eine Straße geht, aus sehr vielen Zimmern, Wohnungen, Häusern rechts und links dasselbe Wunschkonzert hört, das auf diese Art aber jegliche Heimeligkeit verliert, im Gegenteil unheimlich und befremdend wirken soll.“

tecnicidade e a frieza de sua descrição, ao relacionar o fato com leis da física referentes à inércia, elasticidade e as duas primeiras leis de Newton. O caráter técnico desse discurso é reforçado logo em seguida, com uma montagem visual, quando surgem na tela as representações gráficas de duas fórmulas matemáticas em sequência (cf. Figuras 6 e 7).¹³ Essa montagem serve como uma representação matemática da fala do narrador, que se encerra sem nenhuma demonstração de envolvimento emocional por parte deste. Tanto os planos das fórmulas como o discurso do narrador, porém, destoam da cena em si, extremamente dramática e emotiva. Configura-se, assim, mais uma montagem conflituosa.

Vemos então que, no filme de Fassbinder, a utilização da montagem ultrapassa o princípio da composição cinematográfica da obra. O diretor usou a montagem como recurso expressivo, fazendo-a ir além da mera ferramenta técnica do cinema. Dessa forma, Fassbinder levou para a tela um recurso equiparável ao usado por Döblin em seu romance. Essa maneira de trabalhar a montagem surge no filme como um tributo ao caráter fragmentário da montagem empreendida na obra literária que lhe serve de fonte.

Retomando o tema da simultaneidade e da polifonia, proporcionadas pela montagem, é importante observar também o tratamento conferido às vozes nesta série de TV. As vozes em *off*, por exemplo, são um recurso comum no cinema, mas no caso de *Berlin Alexanderplatz*, são recorrentes também no romance: pensamentos de personagens (principais e secundários), placas e anúncios fazem as vezes desse *off* no livro de Döblin. No filme de Fassbinder, destacam-se algumas maneiras de tratar e utilizar essas vozes: por exemplo, no Episódio 4, quando Franz está à janela de seu quarto sublocado, ainda ressoa a voz da senhora Musbach – dona do comércio em que ele compra cervejas –, com quem ele conversava antes. Também em *off*, surge a voz de um homem. Ela parece vir de fora do quarto. A voz então se combina com um *travelling* da câmera pela parede do prédio defronte ao de Franz até chegar a uma janela aberta. Lá se vê que um advogado, junto à janela, dita uma peça processual para uma mulher que datilografa (Episódio 4 – 0:08:39). Esse ditado, portanto, surge como voz em *off*, até que Franz se aproxima da janela e, por meio da montagem e de um movimento de câmera, a tomada revela o que está acontecendo no apartamento em frente. Portanto, uma voz que surgira em *off* tem suas características modificadas por meio de um recurso visual, com o enquadramento dos interlocutores ao final do plano.

¹³ Essas imagens fazem lembrar que Döblin empregou recurso parecido no primeiro capítulo do Segundo Livro do romance (cf. Figura 8), fazendo uso de sinais gráficos para representar elementos da cidade de Berlim. Tal recurso reforça o caráter visual/imagético do romance.

Outra maneira de trabalhar as vozes no filme é por meio dos próprios pensamentos dos personagens ou da voz do narrador. A voz da senhora Musbach ressoando no quarto após ter conversado com Biberkopf, narrando a vida alheia, é um exemplo desse recurso.

Concluimos, portanto, a apresentação do *corpus* e as considerações iniciais dos aspectos que nortearão nosso trabalho nos capítulos seguintes. No capítulo II, como adiantado na introdução desta tese, abordaremos as definições de conceitos igualmente fundamentais para a compreensão do fenômeno da *Entfremdung*.

Capítulo II – *Entfremdung* como termo, conceito e fenômeno

1. Tripla perspectiva

O conceito de *Entfremdung*, junto das obras que compõem o *corpus* desta tese, ocupa uma posição central neste trabalho. Após termos apresentado o *corpus* no capítulo anterior, passaremos a discutir aqui diretamente o tema da *Entfremdung*.

Antes de tratarmos da aplicação do conceito da *Entfremdung* às obras analisadas, porém, consideramos imprescindível dedicarmos este espaço introdutório dentro do capítulo a conceituações e delimitações do fenômeno em questão e de alguns outros conceitos pertencentes à sua órbita semântica ou que são recorrentes e diretamente relacionados ao seu estudo. É importante que fique claro, nesta parte do trabalho, qual significado de *Entfremdung* tomamos aqui como presente na trajetória da relação entre o personagem Franz Biberkopf e a cidade de Berlim, além de expor outros sentidos encontrados nas fontes consultadas.

Aplicamos aqui uma perspectiva tripla de observação da *Entfremdung*: ela é analisada como **termo**, como **conceito** e como **fenômeno**. Mesmo levando em conta que uma divisão estanque, como pode parecer quando colocada dessa forma, dificilmente é viável, é por meio desse método que visamos a dar conta do maior espectro possível de aspectos relacionados ao tema em questão.

A perspectiva do termo corresponde à primeira etapa, ao nível vocabular ou lexical da análise. Exploraremos os diversos significados dos termos que nos interessam, usando para isso as fontes primárias adotadas neste capítulo, ou seja, as filológicas: dicionários filológicos e etimológicos em língua alemã e língua portuguesa. Observaremos, dessa forma, como esses termos são definidos nos dicionários consultados. Confrontaremos essas diferentes fontes, mas sempre dando maior relevo à língua alemã, já que nossos objetos de estudo – o romance e a série de televisão – foram produzidos nessa língua, além do próprio conceito estudado e de grande parte do referencial teórico do trabalho.

A segunda etapa da perspectiva tripla adotada neste capítulo é a conceitual. Com as ferramentas adquiridas na análise filológica, partiremos para a análise da *Entfremdung* como um conceito, a ser aplicado posteriormente na discussão do *corpus*. Compreender a *Entfremdung* como conceito significa ultrapassar o nível vocabular e adentrar o campo das ideias, observar que tipo de ideia o termo representa nos diversos campos, empreendendo, inclusive, breves apontamentos da evolução do termo como conceito ao longo da história. Para essa análise, as bases são dicionários filosóficos e fontes de outras áreas, como obras de sociologia e de teoria crítica social. Esse tipo de fonte proporciona uma visão mais ampla dos

conceitos, a partir da qual poderemos entrar em definições com focos mais específicos: sobretudo o filosófico e o da crítica social. Dessa forma, desenhamos uma trajetória do mais geral – o filológico – para o mais específico, representado pela terceira etapa da nossa perspectiva: a visão fenomenológica.

Observar a *Entfremdung* como fenômeno é a etapa final de nossa proposta. Após termos contemplado diversas significações do termo e sua utilização como conceito, estudaremos as condições, o desenvolvimento e as consequências de sua manifestação, tendo sempre em vista a vida do personagem Biberkopf na metrópole. As fontes para esta etapa são as referências da fenomenologia, ou seja, algo mais específico dentro das fontes filosóficas utilizadas.

A necessidade de especialização no trato com os termos nos leva às fontes empregadas aqui, que são alheias aos referenciais dos estudos da linguagem e afins. Abordar um fenômeno como a *Entfremdung* em um trabalho sobre literatura e cinema requer que busquemos base em fontes de outros campos do conhecimento, fora dessas duas áreas. Por se tratar de um fenômeno, expandiremos nossa investigação, portanto, às fontes filosóficas. Além disso, por se tratar de um conceito cuja definição, como veremos, se encontra nas relações estabelecidas entre o sujeito e seu entorno, a teoria crítica social também se mostra importante neste estudo. É de um trabalho do campo da sociologia e da filosofia social que extraímos o seguinte trecho, por exemplo, se entendermos *Entfremdung* como alienação: “Alienação significa não pertencimento ou *estranheza* – mas uma estranheza cujo ponto central consiste em que ela se diferencia da simples perda de relações”¹ (JAEggi 2005: 40). Isso significa que, quando abordarmos o conceito de *Entfremdung* e outros de seu campo semântico, deverá ficar patente que se trata de uma ideia mais complexa e perspectivada que a da estranheza pura e simples. A abordagem da complexidade do conceito, com vistas à análise posterior da situação do personagem Franz Biberkopf, é um dos objetivos deste capítulo.

Com esse percurso, acreditamos dar conta da compreensão da *Entfremdung* de maneira satisfatória para a análise do *corpus* propriamente dita. A trajetória exposta aqui explicita também o caráter filológico-filosófico deste capítulo.

2. Campo semântico – adjacências da *Entfremdung*

Conforme já adiantamos neste capítulo, o estudo da *Entfremdung* levanta questões sobre outros termos e conceitos pertencentes a seu campo semântico, e por isso é importante

¹ „Entfremdung bedeutet Unverbundenheit oder *Fremdheit* – aber eine Fremdheit, deren Pointe darin besteht, dass sie sich von einfacher Beziehungslosigkeit unterscheidet.“

fazermos uma análise desses termos alemães semanticamente adjacentes, além de outros cuja presença neste capítulo explicaremos durante a própria análise.

O que compreendemos por campo semântico? Sem a pretensão de nos aprofundarmos em observações do campo dos estudos lexicológicos, nos valemos dessa noção para nos referirmos ao conjunto de termos e conceitos que orbitam em torno da ideia de *Entfremdung*. Referimo-nos a termos que fazem parte da mesma “região nocional”, conforme a expressão usada por Ducrot e Todorov para se referir à teoria de Jost Trier, pesquisador que se dedicou ao estudo dos campos semânticos (DUCROT; TODOROV 1988: 134). Para Trier, dentro de um campo,

as palavras se unem como numa cadeia, onde a mudança em um conceito acarreta modificação nos conceitos vizinhos, e assim por diante. Nesse sentido, as palavras formam um *campo linguístico* através de um *campo conceitual* e exprimem uma visão do mundo de acordo com a reconstituição que elas possibilitam. (ABBADE 2011: 1.338)

Dentro dos limites do nosso interesse, trata-se aqui de palavras que guardam relações com nosso tema, relações essas de ordem tanto morfológica quanto semântica, como nos exemplos de *Fremde* e *verfremden/Verfremdung*. Escolhemos esses termos porque eles compartilham o mesmo radical – no nível morfológico – e traços semânticos – como demonstraremos – com *Entfremdung*, o que comprova a importância da compreensão de seus significados no estudo de nosso conceito central.²

A própria concepção de centralidade do conceito de *Entfremdung* neste capítulo pressupõe sua análise em oposição aos outros termos que lhe são morfológica e semanticamente próximos e, portanto, importantes na busca de sua compreensão. A definição e discussão desses termos estão no contexto da conceituação que buscamos nesta parte do trabalho. Somente a partir dos resultados obtidos neste capítulo teórico, com que acreditamos ter vencido a primeira etapa da pesquisa sobre a *Entfremdung*, é que partiremos para a análise do fenômeno no contexto de *Berlin Alexanderplatz*.

Pensando nos termos que podem nos auxiliar na compreensão da *Entfremdung*, selecionamos alguns que fogem ao critério da estrita proximidade morfológico-semântica,

² É importante notar, porém, neste ponto, que a ideia de campo semântico não se define tão somente com termos aparentados no sentido afirmativo, mas, em igual medida, também com termos em oposição entre si. É o que se conclui dos exemplos oferecidos por Eugenio Coseriu para uma noção mais ampla que a semântica, a de campo lexical: *jung, neu, alt* (jovem, novo, velho), da língua alemã, são, para esse estudioso, palavras pertencentes ao mesmo campo (*apud* ABBADE 2011: 1.337).

mas que se mostraram igualmente importantes na pesquisa, como demonstraremos aqui. São eles:

- *Ordnung*
- *Grenze*
- *Erfahrung*

A presença deles neste estudo se justifica no contexto das perspectivas conceitual e fenomenológica deste trabalho, com vistas à aplicação ao *corpus*. O sujeito alienado Franz Biberkopf se movimenta na cidade dentro dos limites de uma determinada ordem (*Ordnung*) – ou ordens, se considerarmos os códigos tácitos dos diversos *milieus* pelos quais o personagem circula. A própria ideia de alienação pressupõe alienar-se *de* ou *em* algo, daí a importância de se contemplar a ideia de ordem no contexto da *Entfremdung*. Já a noção de limite ou fronteira (*Grenze*) está contida na de ordem: esta, afinal, impõe limites aos sujeitos e instituições a ela subordinados. Experiência (*Erfahrung*) é uma ideia fundamental para a fenomenologia e, além disso, um conceito aplicado diretamente à situação do protagonista de *Berlin Alexanderplatz*: sua condição alienada é vista aqui como experiência, uma experiência que, como veremos, é deficitária.

Os termos serão analisados em língua alemã, já que provêm de fontes – tanto o *corpus* como o referencial teórico – dessa língua. Usaremos também as traduções mais consagradas para a língua portuguesa, ainda que algumas delas mereçam problematização: *Entfremdung*, por exemplo, traduzimos como alienação, ainda que outra expressão alemã, *Verfremdung*, também apareça em algumas fontes com o mesmo correspondente em português. A tradução dos termos é um elemento complicador em sua definição e compreensão – tarefas já complexas. Além disso, a discussão mais aprofundada das possibilidades de tradução seria um desvio excessivamente grande do escopo desta tese.

A lista foi composta, em sua maior parte, a partir de demandas trazidas pelo referencial teórico, composto de maneira interdisciplinar: teoria literária, teoria do cinema e filosofia/sociologia. O contato com o material teórico suscita a discussão mais aprofundada de alguns conceitos antes que se possa aplicá-los à análise de obras de arte, como é o caso desta tese. Do desenvolvimento da própria pesquisa, portanto, surgiu a necessidade deste espaço filológico-filosófico.

A necessidade dessa precaução no trato com os conceitos, consagrando um capítulo próprio para discutir suas significações e conceituações, se intensifica pelo fato de conceitos

como estranhamento, estranho e alienação serem consagrados na filosofia. No caso de *Entfremdung* e sua mais difundida tradução para o português, alienação, por exemplo, há a expressão consagrada por Karl Marx “trabalho alienado” (*entfremdete Arbeit*), que não corresponde exatamente à nossa abordagem da *Entfremdung*. Dessa forma, mais uma vez, justifica-se a opção por discutir esses conceitos em um capítulo próprio.

2.1. *Fremde*

A compreensão do fenômeno da *Entfremdung*, em uma etapa mais avançada desta tese, toca noções de oposição entre próprio e alheio, normal e estranho, harmônico/integrado e alienado. A ideia de estranhamento, portanto, abarca a de alienação. Na tentativa de darmos conta dos campos semânticos envolvidos nessa pesquisa, buscamos também algumas fontes a respeito do *Fremde*.

A condição alienada de Franz Biberkopf em Berlim, que trabalhamos aqui, é percebida pelo leitor do romance e pelo espectador da série de televisão como uma espécie de **estranhamento** daquele sujeito que, após ter cumprido uma pena de quatro anos de prisão, é “atirado” novamente às ruas da metrópole. É dessa forma que nomeamos aqui o resultado do sentimento de inadequação experimentado pelo protagonista do romance e da série televisiva *Berlin Alexanderplatz*.

Consideramos o conceito de estranhamento a maneira mais generalizante de lidar com o que se dá com Biberkopf. Trata-se de um termo “guarda-chuva”, sob o qual se encontra, entre outros, *Entfremdung*. No contexto filosófico, porém, a delimitação do conceito é mais complexa, como veremos. Nossa metodologia de trabalho indica que partamos, portanto, do mais geral – o estranhamento – para buscar o mais específico: a *Entfremdung*, conforme adiantamos em passagem anterior.

O termo *Fremde* é a forma substantivada do adjetivo *fremd*, que significa estranho, alheio, estrangeiro. Como não temos por objetivo fazer uma investigação aprofundada do léxico, e sim, por meio da análise dos termos, discutir a situação de um sujeito, centraremos nossas observações no *Fremde*, que, como veremos, possui acepções atribuíveis a pessoas, o que nos interessa de forma direta, já que trabalhamos com um personagem. No nível filológico, temos as seguintes acepções:

¹**Fremde**, [...]: **a)** pessoa proveniente de outra região, de outro país, que é estranha em um lugar, não mora nesse lugar [...]; **b)** pessoa desconhecida a outra, que não a conhece [...]. ²**Fremde**, [...]: país desconhecido, localizado

distante da própria pátria; país estrangeiro [muito distante] [...].³ (DUDEN 2006: 611)

Buscando uma síntese dessas acepções filológicas, podemos concluir que o *Fremde* é o não conhecido, não familiar ou não familiarizado – a designação serve tanto para pessoas como para espaços. A noção de (ampla) distância também está presente. Nesse sentido, o *Fremde* pode ser traduzido como o **estranho**.

Nenhuma dessas acepções, porém, autoriza a leitura de uma espécie de desajuste conflituoso entre as partes que são estranhas entre si, central em nossa tese. Essa visão se encontraria em uma segunda camada de leitura, por assim dizer, ainda que se possa fazê-la em relação a uma das acepções filológicas do adjetivo *fremd*, conforme a encontramos no mesmo dicionário: “incomum; não condizente com a ideia que alguém faz de outrem, de algo; de tipo diferente [...]”⁴ (DUDEN 2006: 611).

No dicionário alemão dos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, encontramos indicações etimológicas que apontam para o parentesco entre *fremd* e *Entfremdung*. Uma delas é a palavra latina *alienus*, que originou também o termo português “alienação”, tradução de *Entfremdung*, e o alemão *Alienation*, sinônimo de *Entfremdung*. Essa indicação aparece na definição do *fremd* como algo não pertencente, não integrante, não familiar, por definição ou por já ter sido, alguma vez, familiar e deixado de ser; ou seja, algo **alienado**. Nesse contexto, há uma definição dos Irmãos Grimm com a citação de um trecho do Salmo 69: “*as crianças aparentadas podem se tornar estranhas umas para as outras ou parecerem alienadas: eu me tornei estranho aos meus irmãos e desconhecido aos filhos de minha mãe*”⁵ (Salmos 69, 8 – GRIMM; GRIMM 1971: col. 126, v. 4).

Em uma versão brasileira da Bíblia em que se promove uma espécie de atualização da linguagem por meio de uma tradução “para a linguagem de hoje”, nota-se que há o apagamento de uma nuance presente tanto na versão alemã como em traduções brasileiras mais antigas: a ideia de processo, de tornar-se estranho. É o que vemos a seguir: “Sou como um estranho para os meus irmãos, sou como um desconhecido para a minha família” (Salmos 69, 8 – BÍBLIA SAGRADA 2005: 590). Nesse exemplo, o sujeito já é um estranho para seus

³ „**Fremde**, [...] a) Person, die aus einer anderen Gegend, einem anderen Land stammt, die an einem Ort fremd ist, an diesem Ort nicht wohnt [...]; b) Person, die einer anderen unbekannt ist, die sie nicht kennt [...]. **Fremde**, [...] unbekanntes, fern der eigenen Heimat liegendes Land; [weit entferntes] Ausland [...]“

⁴ „ungewohnt; nicht zu der Vorstellung, die jemand von jemandem, etwas hat, passend; anders geartet [...]“

⁵ „die eignen kinder können einander fremd werden oder entfremdet scheinen: ich bin fremd worden meinen brüdern und unbekant meiner mutter kindern.“ No original, a referência é ao versículo 9 do Salmo 69, porém seu conteúdo corresponde ao versículo 8 do mesmo Salmo na edição brasileira: “Tornei-me estranho a meus irmãos e desconhecido aos filhos de minha mãe” (BÍBLIA SAGRADA 1993: 406).

familiares; não há no texto menção ao processo de se alienar deles. Trata-se de uma ideia importante para este ponto da tese e principalmente para nossas considerações futuras a respeito da *Entfremdung*. Afinal, o estranho é tanto aquele que *não é* familiar, sendo uma condição apriorística, como também aquele que antes era e *deixou de ser* familiar. Considerar o processo de alienação é fundamental para observarmos o percurso do personagem Franz Biberkopf, como veremos.

No mesmo dicionário Grimm, encontramos o *fremd* como uma abstração, algo “curioso, maravilhoso, inaudito, surpreendente, insólito”⁶ (GRIMM; GRIMM 1971: col. 127, v. 4). No mesmo ponto, há referência ao termo francês *étrange*, que também significa estranho ou insólito. Temos aqui de fato uma referência ao *fremd* como fonte de desajuste em relação a expectativas e de possível conflito resultante desse desajuste. É a partir desse ponto que a filosofia estuda o estranho como algo fronteiro, entre as ideias de **próprio** e **outro**, e que, por esse motivo, muitas vezes na história do pensamento ocidental foi visto como algo a ser repellido ou “planificado”, igualado ao que se considera “normal” ou próprio.

A despeito de se tratar de uma referência filosófica, Bernhard Waldenfels também dedica parte de seu estudo do *fremd* às definições filológicas do conceito. Em um dicionário enciclopédico filosófico, ele destaca três “nuances de significado”: 1) o que se localiza do lado de fora do âmbito próprio; 2) o que pertence a outrem; e 3) o que é de outro tipo (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 745-6, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**). Para esse autor, a primeira definição é da ordem do espaço, a segunda, da posse e a terceira, do tipo, sendo que a primeira prevalece sobre as outras duas, já que ambas remetem a ela (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 746, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**).

Adentrando o domínio do discurso filosófico, no mesmo verbete, Waldenfels localiza o *fremd* na linguagem contemporânea:

No uso linguístico filosófico e das ciências sociais de hoje, “estranheza” tem significado duplo: a *inacessibilidade* de um determinado âmbito de experiência ou sentido (algo nos é estranho) e o *não pertencimento* a um grupo (outros (outro/alteridade/ser outro) nos/me são estranhos ou vice-versa), em que ambos os territórios de exclusão se entrelaçam mutuamente de múltiplas formas.⁷ (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 746, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**)

⁶ „seltsam, wunderbar, unerhört, mirus, insolitus.“

⁷ „Im heutigen philosophischen und sozialwissenschaftlichen Sprachgebrauch bedeutet ‚Fremdheit‘ (Fh.) zweierlei: die *Unzugänglichkeit* eines bestimmten Erfahrungs- oder Sinnbereichs (etwas ist uns fremd) und die *Nicht-Zugehörigkeit* zu einer Gruppe (Andere (Andere/Andersheit/Anderssein) sind mir/uns fremd oder umgekehrt), wobei beide Ausschlussbereiche vielfältig ineinander greifen.“

Vemos que a noção espacial é importante para a maneira como Waldenfels pensa o *fremd*. Ela se faz presente em todas as formulações, seja de forma expressa ou como remissão indireta. O estranho é sempre um **lugar** do estranho, seja ele uma experiência ou um sentido. Até mesmo o não pertencimento a um grupo – noção importante para nossa análise de Franz Biberkopf na cidade – pode ser vista pelo viés do espaço: o grupo, ao qual não se pertence, é um lugar que se encontra fora do domínio próprio. Waldenfels denomina essa perspectiva “topografia do estranho” (*Topografie des Fremden*).

Ao abordar o *fremd* no discurso filosófico e das ciências sociais contemporâneo, Waldenfels busca suprir uma falha, apontada por ele mesmo, no trato do assunto ao longo da história. Afinal, de acordo com ele, o Ocidente levou muito tempo para superar o limiar da problematização do *Fremde* – isso só passou a ocorrer a partir do século XVIII – e, quando o fez, foi no sentido de algo a ser eliminado por meio da apropriação.

Segundo o filósofo, dois fatores permitiram essa mudança no pensamento ocidental, ambos surgidos no contexto da Modernidade: a mudança na concepção da razão e a mudança do papel do sujeito (WALDENFELS 1999a: 10). Em relação à primeira mudança, ela ocorreu quando se passou a perceber que toda ordem é circunscrita por determinados limites ou fronteiras, ou seja, as ordens – dentro das quais nada é considerado estranho, já que este se encontra fora delas ou nos espaços existentes entre elas – não são ilimitadas: possibilitam determinadas coisas e impossibilitam outras (WALDENFELS 1999a: 10).⁸ Quanto à segunda mudança mencionada, a do papel do sujeito, o ser humano perde sua posição central e soberana no mundo. A situação do sujeito na Modernidade passa a ser a seguinte: “Não há mundo no qual estejamos plenamente em casa e não há sujeito que seja soberano em sua própria casa”⁹ (WALDENFELS 1999a: 11). Por outro lado, no que diz respeito à percepção que o sujeito tem de si e do próprio papel, o mesmo Waldenfels aponta para uma divergência importante. A Modernidade teria proporcionado uma libertação do sujeito “eu” como um ser pensante e crítico em relação tanto aos contextos naturais como sociais. Isso, de acordo com o autor, teria “acendido a chama da estranheza” no sujeito. Esse novo “eu” teria a seguinte visão de si:

Uma alma que se reflete de forma comunitária no universo ou se sabe abrigada em Deus pode se sentir em casa em toda parte. Um eu que, pelo contrário, se coloca a si próprio no centro, vê-se confrontado com “eus-

⁸ A própria ideia de ordem é outra na Modernidade se comparada à ordem grega da Antiguidade. Discutiremos este ponto em detalhes no subitem dedicado à *Ordnung*.

⁹ „Es gibt keine Welt, in der wir je völlig zu Hause sind, und es gibt kein Subjekt, das je Herr im eigenen Haus wäre.“

estranhos” concorrentes, dos quais ele não é apenas diferente, mas está separado por um abismo.¹⁰ (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 746, v. 1)

Na Modernidade, portanto, o sujeito que se declara como tal perde sua soberania, mas não parece ter uma percepção dessa mudança, o que leva a um conflito que gerará efeitos diretos sobre sua relação com os outros “eus”. O sujeito moderno cartesiano, cujo ápice se deu nos séculos XIX e XX, somente reconhece o valor do outro como uma variação de si mesmo, em uma visão de evidente egocentrismo. É o que Waldenfels chama de “estranheza relativa” (*relative Fremdheit* – WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 746, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**). Essa idiossincrasia na compreensão do caráter do outro terá seu contraponto na *Fenomenologia do espírito* de Hegel, segundo a qual o acesso ao espírito pelo “eu próprio” só é possibilitado pelo caminho de contato com os “eus estranhos” (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 746, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**).

A teoria hegeliana oferece uma perspectiva dialética do assunto, ainda que, por meio dela, o *Fremde* seja considerado, quando muito, uma etapa no processo de alcançar o espírito, como algo a ser apropriado e superado. Somente em Husserl o *Fremde* recebe um tratamento que difere do apresentado aqui, já que ele concede à “experiência do estranho” (*Fremderfahrung*) um caráter original, na forma de uma “inacessibilidade conservável do originalmente inacessível”¹¹ (HUSSERL *apud* WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 747, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**). Isso significa que Husserl reconhece o *Fremde* como algo original, e não algo a ser resolvido, completado, incorporado ao próprio. O *Fremde* é, dessa perspectiva, original em sua inacessibilidade. Nesse contexto, segundo Waldenfels, lidar com a multiplicidade de aspectos envolvidos na compreensão do *Fremde* como algo cuja originalidade precisa ser preservada deixa a seguinte inquietante questão: “Como falar do estranho ou abordá-lo sem sacrificar sua estranheza?”¹² (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 748, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**).

Neste ponto, é importante acrescentar uma ressalva à polaridade entre o próprio e o outro. No discurso fenomenológico, o conceito de “estranho” não é meramente equivalente ao de “outro”, e isso se explicita pelas oposições: o estranho (*Fremde*) está em oposição ao “próprio” (*Eigene*), enquanto o “outro” (*Andere*), ao “o mesmo” (*dasselbe*) (VETTER 2004: 196). Portanto, ao utilizarmos aqui o termo “outro”, não o fazemos em equivalência direta ao

¹⁰ „Eine Seele, die sich gemeinschaftlich im All spiegelt oder in Gott geborgen weiß, mag sich überall daheim fühlen. Ein Ich dagegen, das selbst ins Zentrum rückt, sieht sich mit konkurrierenden ‚Fremd-Ichen‘ konfrontiert, von denen es nicht bloß verschieden, sondern durch eine Kluft geschieden ist.“

¹¹ „[...] Bewährbaren Zugänglichkeit des original Unzugänglichen.“

¹² „Wie lässt sich von Fremdem sprechen oder mit ihm umgehen, ohne seine Fh. [Fremdheit] zu opfern?“

“estranho”. O outro funciona como uma maneira de nos referirmos ao contraste entre subjetividade e alteridade, presente em nossas considerações a respeito da posição do sujeito na contemporaneidade e do sujeito desajustado que surge como corpo estranho na cidade moderna do século XX.

Na base da tentativa de compreensão do estranho está a relação entre o que é **próprio** e o que é **alheio/outro**. Não parece possível pensar em estranho ou estranhamento sem antes pensar nessa relação ambígua entre o familiar e o alheio, por mais que as fronteiras entre ambos tenham se tornado cada vez mais fluidas – com a concepção moderna de razão e ordem, à qual já nos referimos – e mesmo levando em conta que nem tudo o que é outro é, necessariamente, estranho. Tendo isso em mente, vejamos mais alguns pontos do pensamento de Waldenfels a respeito.

Waldenfels questiona a separação estanque entre próprio e alheio, mas, antes disso, volta-se mais uma vez à concepção do sujeito na Modernidade. Dentro do novo “potencial de ordem”, surge um próprio (*selbst*) que diz “eu” e, com isso, se destaca do todo (WALDENFELS 2006a: 21). O autor aponta duas descobertas determinantes na Modernidade:

um *próprio* que diz “eu” antes de ser intitulado como “sujeito”, e isso detona a estrutura das relações do todo em sua autorreferenciação, e além disso a descoberta de uma *contingência* radical, que não apenas toca as margens abertas de uma ordem, mas viola a própria ordem.¹³ (WALDENFELS 2006a: 19)

O “eu”, assim, é visto como uma exceção – sempre em relação ao outro –, quebrando a unidade da ordem estabelecida. A noção autorreferencial de “eu” na Modernidade rejeita a separação estanque entre interior e exterior, pois essa separação é redutora. Chegamos, assim, à não separação entre o próprio e o alheio:

O eu é um outro, pois o estranhamento começa na própria casa. A referência ao estranho na autorreferência declara que ninguém é simplesmente o que ele ou ela é; ela desata aquela cadeia de autoduplicações que emergem em Husserl e Merleau-Ponty, assim como em Foucault e Luhmann, sob pressupostos alternantes. Não se deve confundir essas duplicações com espelhamentos de uma autoconsciência reflexiva, que é sujeito e objeto ao mesmo tempo, e elas também não têm nada a ver com uma dialética intersubjetiva do reconhecimento, dentro da qual um sujeito se reencontra em outro sujeito.¹⁴ (WALDENFELS 2006a: 28-9)

¹³ „[...] eines *Selbst*, das ‚ich‘ sagt, bevor es als ‚Subjekt‘ tituiert wird, und das in seiner Selbstbezüglichkeit das Beziehungsgefüge des Ganzen sprengt, und dazu die Entdeckung einer radikalen *Kontingenz*, die nicht nur die offenen Spielräume einer Ordnung nutzt, sondern die Ordnung selbst antastet.“

¹⁴ „Das Ich ist ein Anderer, weil die Fremdheit im eigenen Hause beginnt. Der Fremdbezug im Selbstbezug erklärt, daß niemand einfach ist, was er oder sie ist; er löst jene Kette von Selbstverdoppelungen aus, die bei Husserl und Merleau-Ponty wie bei Foucault und Luhmann unter wechselnden Voraussetzungen auftauchen.“

Constatamos aqui mais que um entrelaçamento do “eu” com o “outro”, o que vemos é a não existência de fronteiras claras entre ambos. Nada que é totalmente outro pode ser estranho: a estranheza requer algo de próprio, de familiar: “Se uma ordem fosse ‘totalmente diferente’ de minha própria ordem, então ela *nem mesmo me seria estranha*”. Por outro lado, “qualificar algo como ‘tão bom quanto’ significa equipará-lo a um outro, que é ou poderia ser. O que *é equiparado* a um outro não lhe *é* igual; sem uma mínima diferença, nada seria equiparável”¹⁵ (WALDENFELS 1998: 26).

Remetendo à psicanálise, prática rechaçada por Alfred Döblin em *Berlin Alexanderplatz* de forma geral e jocosa, recorremos aqui também a Freud: “o estranho seria aquele tipo de espantoso que remete ao velho conhecido, familiar há muito tempo”¹⁶ (FREUD 1986: 231, v. XII). Em seu texto, porém, Freud não se refere ao *Fremde*, mas ao *Unheimliche*, o que gera divergências de tradução. Para nossos objetivos, porém, a tradução apresentada aqui, de nossa autoria, segue válida.

Em *Berlin Alexanderplatz* vemos esboçados questionamentos como esses, que enfraquecem algumas polarizações. No Epílogo da série de TV, por exemplo, um anjo coloca em questão outro par de conceitos: “**Comum** e **incomum** são palavras destituídas de sentido”. E: “O que torna este homem [Franz] **incomum**?”. Trata-se de recursos por meio dos quais essas fronteiras são relativizadas, como em algumas misturas de símbolos presentes nas obras analisadas aqui. Por exemplo: também no Epílogo da série, vemos Nachum, o judeu, erguer um pequeno crucifixo – símbolo de culto cristão – à altura dos olhos; outro judeu usa uma suástica – símbolo da perseguição à sua crença no século XX. Ou seja, *Berlin Alexanderplatz* trabalha com essas oposições, porém forçando seus limites até que eles se tornem questionáveis.

A compreensão do *Fremde* nos âmbitos filosófico e social, portanto, movimenta outros aspectos da sociedade e da história das ciências, como tivemos a oportunidade de observar no pensamento de Waldenfels. Trata-se, dessa forma, de um fenômeno cujo estudo só é possível mediante a observação atenta das variantes indicadas acima, tais como ordem, sujeito e limites/fronteiras. É a partir da oposição desses aspectos da sociedade que o estranho

Diese Verdoppelungen sind nicht zu verwechseln mit Spiegelungen eines reflexiven Selbstbewußtseins, das Subjekt und Objekt zugleich ist, und sie haben auch nichts zu tun mit einer intersubjektiven Dialektik der Anerkennung, innerhalb derer ein Subjekt sich im anderen Subjekt wiederfindet.“

¹⁵ „Wäre eine Ordnung ‚ganz anders‘ als meine eigene Ordnung, so wäre sie *mir nicht einmal fremd*“. [...] „Etwas als ‚ebensogut‘ qualifizieren heißt, es einem anderen, das ist oder sein könnte, gleichstellen. Was einem anderen gleichgestellt *wird, ist* ihm nicht gleich; ohne eine minimale Differenz wäre nichts gleichzustellen.“

¹⁶ „[...] das Unheimliche sei jene Art des Schreckhaften, welche auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht.“

se manifesta. Ainda segundo Waldenfels, “Sob os pressupostos de ordens limitadas, o estranho se faz perceptível na forma de um extra-ordinário, que, de maneiras diversas, surge nas margens e nas lacunas das diversas ordens”¹⁷ (WALDENFELS 1999a: 10-11). Aceitando-se a existência de ordens variadas, o estranho surge justamente nos espaços vazios existentes entre elas.

Concluimos, portanto, entendendo *Fremde* como ideia fronteiriça, e é natural que seu estudo envolva questões a respeito do sujeito e a discussão das noções opostas como dentro e fora (da(s) ordem(ns)), próprio e alheio, eu e o outro e propriedade e alteridade. Em uma definição propriamente fenomenológica do *Fremde*, Bernhard Waldenfels afirma ainda o seguinte:

Estranho é o que se encontra além das fronteiras do que se poderia chamar, de acordo com Husserl, *esfera de particularidade*. Neste caso, em sentido mais amplo, deve-se compreender particularidade como pertencimento, familiaridade, disponibilidade, seja a particularidade do corpo, do vestuário, do leito, da moradia, dos amigos, das crianças, da geração, da terra natal, da profissão ou do que quer que seja. A questão que se coloca é: de que forma pensar o contraste do próprio com o estranho, como núcleo e casca ou como parte frontal e traseira? Se for verdade que o ser humano não é soberano em sua própria casa, então a posse e a posse de si próprio estariam afetadas com a irrevogável carência de uma autoprivação.¹⁸ (WALDENFELS 1998: 59)

Considerando também os elementos e aspectos já levantados aqui, o estranho, portanto, é o que se encontra além-fronteiras da ordem, do que se considera “normal”, em um contexto no qual o homem se vê como ser pertencente ao cosmos, fora do qual tudo é considerado anormalidade, ainda de acordo com Waldenfels. Nesse contexto, o *fremd* surge como ameaça: “O *horror alieni* como pavor diante do estranho acompanha o pensamento ocidental sobre a ordem como uma sombra”¹⁹ (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 746, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**). O *Fremde* é tratado por esse teórico como um típico tema europeu. Por outro lado, ele admite sua extensão a outras culturas: “É claro que não é impossível que tais

¹⁷ „Unter den Voraussetzungen begrenzter Ordnungen macht sich das Fremde bemerkbar in Form eines Außerordentlichen, das auf verschiedene Weise an den Rändern und in den Lücken der diversen Ordnungen auftaucht.“

¹⁸ „Fremd ist, was jenseits der Grenzen dessen liegt, was man mit Husserl *Eigenheitssphäre* nennen könnte. Eigenheit ist hierbei im weiteren Sinne zu verstehen als Zugehörigkeit, Vertrautheit, Verfügbarkeit, sei es die Eigenheit des Leibes, der Kleider, des Bettes, der Wohnung, der Freunde, der Kinder, der Generation, des Heimatlandes, des Berufes oder wessen auch immer. Die Frage, die sich dabei stellt, lautet: Wie ist der Kontrast von Eigenem und Fremdem zu denken, nach Art von Kern und Schale oder nach Art von Vorder- und Rückseite? Sollte es zutreffen, daß der Mensch nicht Herr im eigenen Hause ist, so wären Besitz und Selbstbesitz mit dem unaufhebbaren Mangel eines Selbstentzugs behaftet.“

¹⁹ „Der *horror alieni* als Schrecken vor dem Fremden begleitet das westliche Ordnungsdenken wie ein Schatten.“

espíritos sem espírito assolem também regiões e continentes além-Europa”²⁰ (WALDENFELS 1998: 23). Ao se referir a “espíritos sem espírito”, o autor remete ao *Fremde*.

Adentramos assim, de fato, o território – para fazer jus à perspectiva espacial – no qual o estranho é visto, na cultura ocidental, como inimigo, como o bárbaro, o que acrescenta uma camada de significado ao que já vínhamos analisando aqui, isto é, o *Fremde* simplesmente como “o outro”. Waldenfels escreveu também a respeito da visão hostil em relação ao estranho:

A tradição do Ocidente marcada filosoficamente sugere, de forma parecida com o caso do selvagem, distinguir entre um estranho bom e um mau. No primeiro caso, há, a princípio, a possibilidade de compreender um ao outro e de entrar em acordo um com o outro, no segundo caso, isso está fora de cogitação. O bom estranho é, no fim das contas, um de nós, o mau estranho, pelo contrário, não. A demonização maniqueísta do mau estranho condiz com uma inofensividade geral do estranho; competente para o bom estranho é o intérprete, para o mau, a polícia, inclusive uma polícia das ideias, que age, muitas vezes, em segredo.²¹ (WALDENFELS 2006b: 7)

Essa perspectiva introduz na questão o conflito entre o próprio e o outro como um de seus elementos, importante na nossa análise de Franz Biberkopf, que, em suas tentativas fracassadas de se reintegrar à metrópole, entra em conflito com ela e com seus atores e, dessa forma, é tido como uma espécie de inimigo mesmo dentro de uma ordem alternativa, como a do *métier* criminal.

O estranho se relaciona diretamente com a ordem e com os limites desta. Para Bernhard Waldenfels, por exemplo, o *Fremde* possui um caráter transgressor da ordem: “O estranho assume a forma de uma estranheza *extraordinária*, na medida em que ele se furta aos parâmetros de comparação da respectiva ordem vigente”²² (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 747, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**). Ou seja, somente ao se colocar para além das fronteiras de determinada ordem vigente é que algo ou alguém se manifesta como estranho. A

²⁰ „Daß solche Geister ohne Geist auch außereuropäische Landstriche und Erdteile heimsuchen, ist natürlich nicht ausgeschlossen.“

²¹ „Die philosophisch geprägte Tradition des Westens legt es nahe, ähnlich wie im Falle des Wilden zwischen einem guten und einem bösen Fremden zu unterscheiden. Im ersten Fall gibt es prinzipiell die Möglichkeit, einander zu verstehen und sich miteinander zu verständigen, im zweiten Fall ist dies ausgeschlossen. Der gute Fremde ist alles in allem einer von uns, der böse Fremde dagegen nicht. Die manichäische Verteufelung des bösen Fremden geht gut zusammen mit einer generellen Verharmlosigkeit des Fremden; für den guten Fremden ist der Dolmetscher zuständig, für den bösen die Polizei, einschließlich einer vielfach im Geheimen agierenden Ideenpolizei.“

²² „Fremdes nimmt die Form einer *extraordinären* Fh. [Fremdheit], sofern es sich den Vergleichmaßstäben der jeweils geltenden Ordnung entzieht.“

classificação como estranho se subordina, portanto, a um critério relacional e dialético com a ordem, motivo pelo qual passamos agora a estudá-la.

2.2. *Ordnung*

Na sequência da análise que fizemos do *Fremde*, o termo seguinte a ser observado é *Ordnung*. A escolha por essa sequência decorre do desenvolvimento da pesquisa sobre o estranho. O estudo do *Fremde*, conforme adiantamos no subitem anterior, impõe a consideração de uma ordem, no âmbito da qual o estranho se manifesta. No próprio texto deste capítulo vemos os termos estudados aparecendo uns nas seções dos outros: além de *Ordnung* e *Fremde*, *Grenze*, *Erfahrung* e *Entfremdung*, formam um grupo de palavras e conceitos recorrentes em todas as análises individuais deste capítulo. Isso demonstra a interligação intrínseca desses conceitos. Portanto, não é possível falar de *Fremde* sem falar de *Ordnung* e vice-versa.

Iniciando esta análise pelo plano filológico, considerando que o termo já foi mencionado dentro deste capítulo, focaremos as acepções que interessam a este trabalho. Recorrendo mais uma vez ao dicionário Duden, temos o seguinte:

[...] **3. a)** modo de vida ordenado [...]; **b)** cumprimento da disciplina, de determinadas regras no âmbito de uma comunidade [...]; **c)** regulamentação da vida pública baseada em determinadas normas e implementada e controlada pelo Estado por meio de decretos, legislação ou outros [...]. **4. a)** ordem da sociedade; **b)** lei [...]. **5. a)** modo como algo é ordenado, regrado; organização sequencial [...]; **b)** formação. [...].²³ (DUDEN 2006: 1.241)

Das acepções selecionadas aqui, deduzimos a *Ordnung* como a organização, ou ordenação, da vida em seu caráter coletivo. Isso é indicado pela referência a comunidade, sociedade e Estado. Essa organização é possibilitada pela disciplina diante de leis e regimentos, que, de acordo com o texto, é “implementada e controlada pelo Estado”.

Ordnung, portanto, remete à ideia de organização hierarquizada da vida pública, em que cabe ao sujeito, como figura individual, unicamente se adequar a tais regras e disciplina como uma maneira de possibilitar a convivência com outros sujeitos sem que haja a necessidade – na verdade a ordem estatal veda essa prática – de recorrer à força ou violência para fazer valer o próprio espaço em determinado ambiente social. Na hierarquia da ordem

²³ „[...] **3. a)** geordnete Lebensweise [...]; **b)** Einhaltung der Disziplin, bestimmter Regeln im Rahmen einer Gemeinschaft [...]; **c)** auf bestimmten Normen beruhende und durch den Staat mittels Verordnungen, Gesetzgebung o. Ä. durchgesetzte und kontrollierte Regelung des öffentlichen Lebens [...]. **4. a)** Gesellschaftsordnung; **b)** Gesetz [...]. **5. a)** Art und Weise, wie etwas geordnet, geregelt ist; Anordnung [...]; **b)** Formation [...].“

social, portanto, o sujeito se encontra nos estratos inferiores, subordinado ao Estado e pretensamente ao interesse coletivo.

Trata-se de uma concepção da ordem como uma distribuição/atribuição de papéis. Essa visão sempre foi, por exemplo, a do cristianismo, em que a ordem é vista como algo estabelecido e controlado por Deus, o criador, o “todo”, que indica seu devido lugar a cada elemento e a cada ser (NAUTA in SANDKÜHLER 2010: 1.886, v. 2 – verbete **Ordnung**). Nessa atribuição, cada um desses elementos e seres isolados devem remeter ao todo e estar ligados a ele (NAUTA in SANDKÜHLER 2010: 1.887, v. 2 – verbete **Ordnung**).

Como algo imposto por entes hierarquicamente localizados em esferas superiores – Estado, no plano social, Deus, no teológico – aos localizados nas inferiores – sujeitos/indivíduos –, a relação é caracterizada pela violência: submetido à ordem, ao sujeito não é oferecida alternativa à obediência. Os instrumentos dos quais o Estado se vale para colocar em prática tal violência também estão dispostos no texto do verbete: regras, regulamentação, decretos e legislação. Por meio desses instrumentos, a violência do mais forte sobre o mais fraco entre os sujeitos é substituída pela violência legal, entregue, pelos próprios indivíduos, nas mãos do Estado. Nesse contexto, o Estado surge como ente opressor, responsável pela implementação e manutenção da ordem, as quais ele realiza por meio da força. O Estado detém, dessa forma, o monopólio da força.

Analisando a obra *Princípios da filosofia do direito*, de Hegel, Michel Villey a divide em três partes: na primeira, o foco é no sujeito, na manifestação da liberdade individual, o direito é subjetivo; na segunda, o próprio sujeito se levanta contra os próprios interesses no direito e se volta em direção aos outros; a terceira seria a síntese, em que estaria “a verdadeira definição do direito”, por meio das “instituições coletivas: Família-Sociedade-Estado” (VILLEY 2003: 167-8). Essa fase, em que os indivíduos teriam sacrificado os próprios interesses em nome da comunidade, é caracterizada por Villey da seguinte forma:

O fim do direito. Ele deixou de ser o benefício ou a virtude do indivíduo. O “direito do Estado” irá prevalecer sobre todos os direitos subjetivos dos particulares. O Estado detém o direito supremo contra os direitos dos particulares (*das höchste Recht gegen die Einzelnen*, § 258). O indivíduo é imolado à coisa pública porque se identifica com ela (como era o caso, segundo Hegel, na cidade grega). É belo assistir ao espetáculo de particulares dando a vida pela pátria. O livro culmina em páginas que exaltam o Estado, fazendo com que tudo se ajoelhe perante este Deus. (VILLEY 2003: 168)

Trata-se da superação do indivíduo por ele mesmo em prol do coletivo, a partir da perspectiva da filosofia do direito. O indivíduo teria percebido a limitação que representava o foco em seus próprios interesses e teria, assim, promovido a mudança.

É a partir desse ponto de vista que se pode afirmar que o tipo de opressão realizada pelo Estado é regulamentado e tornado legal pelo Estado, mas com anuência e até o estímulo dos próprios cidadãos. Villey, apontando divergências interpretativas da obra de Hegel, lembra que se chegou a concluir que: “O Estado de Hegel é todo-poderoso, mas, como a Deus, os cidadãos aderem totalmente a ele” (VILLEY 2003: 169). Ou seja, trata-se de uma opressão que conta com a adesão dos oprimidos.

No Idealismo alemão, vê-se um sentido positivo da ordem: a ordem da natureza seria não uma imposição ao ser humano, mas a expressão da liberdade humana organizada pela natureza (MITTELSTRAB 2004: 1.088, v. 2).

A opressão e violência estatais são vistas, no Estado moderno, como uma maneira de se proporcionar ordem, justiça e paz à vida em sociedade; tanto é assim que, como mencionado, o próprio sujeito confere ao Estado o poder de submetê-lo. A opressão estatal se apresenta como uma espécie de garantia de uma vida regulada, ordenada e, por conseguinte, organizada de acordo com os preceitos legais. Por meio de tais preceitos, por sua vez, o Estado se compromete a oferecer aos indivíduos uma relação justa de forças entre eles, regulando seus direitos e deveres. O sujeito, portanto, abdicaria de seus interesses em nome da comunidade e entregaria o monopólio da força ao Estado, e o que esperaria de volta é o estabelecimento e a manutenção da **ordem**. Isso se confirma em uma das acepções de ordem que encontramos no dicionário de Antônio Houaiss: “Estado de serenidade, de tranquilidade pública decorrente da consonância com as leis e os preceitos que regulam uma coletividade” (HOUAISS 2009). A ordem surge, nesse sentido, como decorrência da ação do Estado. O resultado, porém, como vemos na práxis social e nas suas representações nas artes, frequentemente não é o esperado e desejado pelo sujeito. Villey aponta os riscos do coletivismo:

Eis que agora subordina-se o direito ao interesse do Todo. Mas o todo social não sendo tão *real* como o são os indivíduos, é de se temer que esta operação camufle o serviço a uma oligarquia: aos nobres ou altos funcionários nos quais se suporão encarnados os interesses do Estado, à classe militar que defende a honra da nação, aos membros do partido que pretende representar o povo, ou aos tecnocratas da economia... cujas políticas servem à cabeça em detrimento dos membros. (VILLEY 2003: 175)

Um exemplo desse fenômeno, isto é, da inclinação do sujeito por entregar o poder a um ente hierarquicamente superior, é o que se passa com Franz Biberkopf em *Berlin Alexanderplatz*. Vítima da violência estatal,²⁴ tendo cumprido pena de prisão por quatro anos, ele ainda vê na ordem estatal uma garantia de segurança. Largado à própria sorte no caos da Berlim em reconstrução, ele sente falta da ordem que imperava no presídio. Na prisão, afinal, imperava uma ordem que, apesar de muito rígida, era familiar a Biberkopf e, por esse motivo, previsível. É o que se vê neste exemplo, de uma passagem em que a voz do personagem parece invadir a do narrador e se misturar a ela: “É uma grande sorte morar nestes muros, a gente sabe como o dia começa e como ele avança” (DÖBLIN 2009: 18). Os muros mencionados são os do presídio. Portanto, por mais que na cadeia imperasse uma ordem opressora, uma vez liberto dela Franz Biberkopf se vê sem rumo, sem norte, como se na cidade de Berlim não houvesse nenhuma ordem. Isso o leva a concluir que a vida na prisão era melhor do que fora e explica seu estranho desejo de voltar para o espaço entre aqueles muros.

Contemplando o desenvolvimento histórico da visão sobre a ordem no mundo ocidental, o pensamento de Bernhard Waldenfels a respeito do tema parte da ideia grega de cosmo, que representa “a” ordem; não “uma” ordem entre outras, mas a ordem pura e simplesmente, não sendo possível(is) outra(s). O cosmo representa totalidade, plenitude, e qualquer alternativa a ele não seria nada além do caos:

o cosmo é uma *ordem sem exterior*, em que há apenas fronteiras internas. Quem transpõe as fronteiras do cosmo cai na infinitude ruim de um infinito, insondável e irresoluto *apeiron*, ou se perde no extremo como Ícaro, cujo assalto aos céus foi pago com a queda fatal.²⁵ (WALDENFELS 2006a: 17)

Não há ordem fora da ordem grega. Não há a possibilidade de uma ordem alternativa. Tudo o que não está compreendido pelas fronteiras do cosmo é considerado caos. A concepção grega da ordem marca também uma diferença conceitual: como cosmos, a ordem é uma manifestação exata e objetiva, independente do pensamento e da elaboração humanos. Isto é, o cosmo existe e se manifesta mesmo sem a concepção discursiva do homem a respeito dele (NAUTA in SANDKÜHLER 2010: 1.886, v. 2 – verbete **Ordnung**).

²⁴ A posição ambígua do personagem, como vítima e causador da própria situação, ainda será discutida nesta tese, no capítulo IV.

²⁵ „[...] der Kosmos ist eine *Ordnung ohne Außen*, in dem es nur Binnengrenzen gibt. Wer die Grenzen des Kosmos überschreitet, gerät in die schlechte Unendlichkeit eines endlosen, bodenlosen und ziellosen *Apeiron*, oder er versteigt sich ins Extreme wie Ikarus, dessen Himmelsstürmerei mit dem tödlichen Absturz bezahlt wird.“

Waldenfels aponta, por outro lado, uma mudança nessa forma de considerar a ordem. De acordo com o autor, desde o fim da Idade Média, a “ordem clássica” começa a desaparecer, deixando espaço para alternativas que subvertam suas características, que seriam as seguintes: “Essa forma clássica da ordem se distingue por ser (a) prescrita ao homem, por ser (b) abrangente, (c) mais ou menos circunscrita de forma sólida e (d) repetitiva em suas características essenciais”²⁶ (WALDENFELS 1998: 18).

Houve, portanto, na passagem da Idade Média para a Moderna, mudança na concepção de “ordem” em si, como vemos no seguinte excerto:

Na discussão medieval, o conceito de Ordo está em primeiro plano, e com ele a estrutura normativa do universo é designada em níveis da intensidade do Ser. A ideia de uma ordem universal e a classificação de todas as criaturas em um contexto superior do Ser estão ligados à ideia da obra do Deus Criador, que traz todas as criaturas em uma gradação justa. Na Modernidade (A), o conceito de ordem passou por várias transformações significativas. Ele está cada vez mais desligado de um padrão hierárquico rígido de precedência e fundamentado em um modelo organísmico, segundo o qual a ordem se baseia na interação de vários membros com funções diferentes. A ordem já não é sequer considerada uma estrutura primária determinada por Deus, mas sim dependente de um sujeito, o qual só reconhece a ordem ou a utiliza como o princípio do conhecimento. A consequência crucial é que a ordem não podia mais ser considerada um contexto claramente dado e sempre válido, mas sim um arranjo, a ser sempre recriado. No campo das relações sociais, portanto, não há mais ordem com validade inquestionável, o que ocasionou críticas à ordem política existente, à elaboração de modelos concorrentes de sociedade e a uma coerção constante para justificativa especial da legitimidade e validade das relações historicamente cultivadas.²⁷ (BRÄUER Holm. Verbete “Ordnung”. In: *Online-Wörterbuch Philosophie: Das Philosophielexikon im Internet*)

Na Modernidade, com o advento de movimentos de emancipação política, o modelo da ordem fundada por Deus e hierarquizada a partir dele passou a sofrer pressão, e Deus passou ao

²⁶ “Diese klassische Form der Ordnung zeichnet sich dadurch aus, daß sie dem Menschen (a) vorgegeben, daß sie (b) allumfassend, daß sie (c) mehr oder weniger fest umgrenzt und (d) in ihren Grundzügen repetitiv ist.”

²⁷ „In der mittelalterlichen Diskussion steht der Begriff des Ordo im Vordergrund, mit dem die normative Strukturiertheit des Universums in Stufen der Seinsintensität bezeichnet wird. Die Vorstellung von einer universalen Ordnung und Rangfolge aller Kreaturen in einem übergeordneten Seinszusammenhang ist mit dem Gedanken des Schöpferwirkens Gottes verbunden, der alle Geschöpfe in eine gerechte Stufenfolge bringt. In der Neuzeit (A) hat der Ordnungsbegriff mehrere wesentliche Wandlungen durchgemacht. Er wird zunehmend aus dem starren hierarchischen Muster der Rangfolge herausgelöst und auf ein organismisches Modell bezogen, nach dem Ordnung auf dem Zusammenspiel mehrerer Glieder mit unterschiedlichen Funktionen basiert. Ordnung wird auch nicht mehr als eine primär von Gott gegebene Gliederung angesehen, sondern gilt als abhängig von einem Subjekt, welches die Ordnung erst erkennt oder als Erkenntnisprinzip einsetzt. Die entscheidende Folge ist, dass Ordnung nicht mehr als ein fraglos gegebener und immer gültiger Zusammenhang angesehen werden konnte, sondern als ein Arrangement, das stets neu zu schaffen ist. Im Bereich der sozialen Verhältnisse gibt es daher keine Ordnung mit unhinterfragbarer Gültigkeit mehr, was zur Kritik der bestehenden politischen Ordnung, zur Ausarbeitung konkurrierender Gesellschaftsmodelle und zu einem beständigen Zwang zur besonderen Begründung der Legitimation und Geltung der historisch gewachsenen Verhältnisse geführt hat.“

segundo plano, cedendo seu espaço ao sujeito como criador da ordem (NAUTA in SANDKÜHLER 2010: 1.887, v. 2 – verbete **Ordnung**).

De acordo com Waldenfels, na Antiguidade seria impensável admitir-se **outra** ordem, o que reforça o significado e a relevância da mudança ocorrida:

Tomemos declarações como as de Descartes, de que Deus poderia ter criado também uma matemática diferente, ou opiniões como a de Hobbes, de que a função ou a existência de uma ordem política não teria nada a ver com justiça e injustiça, e imaginemos o que Platão, Aristóteles ou Tomás de Aquino teriam dito sobre isso. Eles certamente teriam não apenas as declarado incorretas, mas as descartado como sem sentido; porque a verdade matemática e a ordem social autêntica não toleram nenhuma alternativa, se não se quiser anular todo discurso e toda ação.²⁸
(WALDENFELS 1998: 18-9)

O que passa a acontecer na Modernidade, portanto, é a existência de múltiplas ordens concomitantes e simultâneas entre si, configuradas segundo arranjos entre os sujeitos e dependentes de cada contexto histórico; e, com a dissolução da ordem (única, clássica, no sentido grego) em diversas ordens, consequentemente o conceito de verdade também sofre um afrouxamento, passando a ser questionado. Assim como deixa de existir a “ordem clássica”, o mesmo ocorre com a “verdade clássica”. As novas ordens surgidas na Modernidade são caracterizadas como: a) variáveis, b) limitadas, c) apresentam fronteiras móveis e d) admitem inovações essenciais (WALDENFELS 1998: 19). Essas são *grosso modo* as diferenças entre a ordem clássica e as novas ordens.

Do ponto de vista fenomenológico, a ordem surge não mais como um grupo de regras estabelecidas de forma racional, e sim como algo que se define pela experiência. Em uma definição de *Ordnung* que tem por base o pensamento de Merleau-Ponty, temos o seguinte: “Um comportamento assume, na mesma proporção, os estímulos do entorno e os modifica, na medida em que interage com eles”²⁹ (VETTER 2004: 401).

Das nossas breves considerações acerca da *Ordnung* nos diversos campos do conhecimento, nota-se a recorrência do termo *Grenze* (limite, fronteira). Isso denota a

²⁸ „Man nehme Äußerungen wie die von Descartes, Gott hätte auch eine andere Mathematik schaffen können, oder Ansichten wie die von Hobbes, Funktion oder Bestand einer politischen Ordnung hätten nichts mit Gerechtigkeit und Ungerechtigkeit zu tun, und man stelle sich vor, was Platon, Aristoteles oder Thomas von Aquin dazu gesagt hätten. Sie hätten diese Äußerungen gewiß nicht einfach als falsch erklärt, sondern als sinnlos abgetan; denn mathematische Wahrheit und wahrhaft soziale Ordnung dulden keine Alternative, wenn nicht alles Reden und Tun nichtig werden soll.“

²⁹ „Ein Verhalten übernimmt gleichermaßen die Anreize der Umwelt und verändert sie, indem es auf sie eingeht.“

interdependência dos conceitos no âmbito da compreensão que propomos nesta tese. Por esse motivo, partimos, no subitem seguinte, para a discussão da noção de *Grenze*.

2.3. *Grenze*

Como vimos até este ponto, abordar os conceitos de estranho/estranhamento e ordem nos coloca também diante da ideia de fronteira/limite, já que a existência em si de uma ordem pressupõe a existência de fronteiras, que delimitam o que se inclui do que se exclui. A fronteira é o que separa, divide, distingue os lados. E o estranho é o que se manifesta para além dessas fronteiras, ou seja, o que se exclui. De acordo com Bernhard Waldenfels, por exemplo, por seu caráter transgressor da ordem, o *Fremde* surge nas margens – ou fronteiras – da ordem (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 748, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**).

Vimos também que, ainda de acordo com Waldenfels, na Modernidade, as fronteiras existentes entre a ordem e o estranho passaram a ser móveis, dependendo de cada cultura e de cada sociedade, o que possibilitou o surgimento e a concepção de ordens alternativas. Passou-se da noção de ordem como algo dado – e imposto – para a da ordem como uma construção, da qual os indivíduos participam como sujeitos e como objetos. Para esse teórico, deve-se partir do pressuposto de que

cada época, falando especificamente: cada cultura, sociedade, mundo vivido e forma de vida se movimentam em determinadas fronteiras, mas [que] o trato com as fronteiras, que sempre é acompanhado por uma respectiva política fronteira, varia consideravelmente.³⁰ (WALDENFELS 2006a: 16)

Ordens e fronteiras são, portanto, conceitos imbricados no contexto da Modernidade: se as ordens passam a ser permeáveis, o mesmo, necessariamente, ocorre com suas fronteiras. O conceito de fronteira é nuclear para a compreensão da ordem e, por consequência, também do estranho. Na verdade, quando falamos de ordens permeáveis e não mais fixas, estamos nos referindo diretamente às fronteiras. A permeabilidade em questão é um atributo das fronteiras das ordens, e não das ordens em si. O que é permeável e mutável nas ordens, portanto, são suas fronteiras. Questionando a clareza objetiva e indiscutível das fronteiras, Waldenfels afirma o seguinte:

³⁰ „[...] jede Epoche, speziell gesprochen: jede Kultur, Gesellschaft, Lebenswelt oder Lebensform sich in bestimmten Grenzen bewegt, daß aber der Umgang mit dem Grenzen, der stets von einer entsprechenden Grenzpolitik begleitet wird, erheblich variiert.“

Vigília e sonho, saúde e enfermidade, juventude e velhice, vida e morte, sociedade feudal e burguesa, desalojador e desalojado não são facilmente excluídos *um do outro* como dois quartos ou dois campos, que são separados por uma parede ou um fosso, e na verdade não o são porque, para alguém que estivesse em ambos os lados, o limiar se tornaria obsoleto.³¹ (WALDENFELS 1998: 33)

Valendo-se de alguns exemplos, o filósofo relativiza as diferenças em regiões limítrofes, acrescentando, ainda, o fator perspectiva à questão: interior e exterior são distinções cuja determinação não é absoluta, mas sim relativa; depende do ponto de vista.

A questionabilidade das fronteiras é constitutiva da condição humana. Se não fosse assim, o ser humano seria como um animal automatizado, e o que vem do “além da fronteira” não lhe diria respeito (WALDENFELS 1998: 35). O homem não se limita a programas fixos de comportamento nem a regras instintivas. Comporta-se de acordo com seus próprios limites, de acordo, portanto, com sua subjetividade. Por outro lado, considerando os efeitos dessa característica, Waldenfels pensa que questionar a ordem significa destruí-la: “Uma ordem em transição, que poderia ser também completamente outra, não seria mais, no fundo, ordem, pois que haveria algo como uma desordem disfarçada de ordem”³² (WALDENFELS 1998: 19).

Pois bem, estamos mais uma vez diante de uma referência filosófica atestando que a noção de ordem é problemática na Modernidade, já que ela passa a ser questionada nessa era, e a ordem como tal não comporta esse questionamento, pelo menos na perspectiva apresentada por Waldenfels. A ordem é colocada em questão, como vimos, no espaço em que o estranho se manifesta, ou seja, nas fronteiras (*Grenzen*).

Feitas essas considerações essenciais a respeito de um elemento importante para nosso estudo da *Entfremdung*, passemos agora para o conceito seguinte: *Erfahrung* (experiência), cuja relação com nosso tema se estabelece pelo prisma da fenomenologia, ou seja, pelo referencial teórico da filosofia, como veremos.

2.4. *Erfahrung*

Conforme adiantamos no subitem anterior, a conexão da *Erfahrung* com nosso tema se dá pela perspectiva da fenomenologia, referencial teórico bastante presente em nossa tese. Por

³¹ „Wachen und Träumen, Gesundheit und Krankheit, Jugend und Alter, Leben und Tod, feudale und bürgerliche Gesellschaft, Vertreibender und Vertriebener sind nicht einfach *voneinander* ausgeschlossen wie zwei Zimmer, die durch eine Wand, oder zwei Felder, die durch einen Graben getrennt sind, und zwar deshalb nicht, weil für jemanden, der auf beiden Seiten stünde, die Schwelle hinfällig würde.“

³² „Eine Ordnung im Übergang, die auch eine ganz andere sein könnte, wäre im Grunde keine Ordnung mehr, es sei denn eine als Ordnung verkleidete Unordnung.“

esse motivo, o foco nesta breve discussão sobre a *Erfahrung* se concentrará nesse campo da filosofia.

Ainda assim, consideramos importante destacar pelo menos uma acepção do termo retirada de uma fonte filológica, ainda que do campo da filosofia: “**3.** (Filos.) conhecimento adquirido por meio da concepção, percepção, sentimento como base do conhecimento”³³ (DUDEN 2006: 510). Podemos dizer, portanto, que a *Erfahrung* é uma forma de conhecimento menos racional, que tem como base a experiência, a vivência, o “passar por”, e não os meios tradicionais de aquisição de conhecimento.

De qualquer maneira, trata-se, ainda assim, de uma forma de conhecimento, ainda que não mediada – ou menos mediada – pelas fontes de conhecimento. Na *Erfahrung*, o conhecimento do mundo e seus objetos e da realidade se dá, sobretudo, por meio da **atividade** do sujeito. Em um dicionário de filosofia, aliás, John Erpenbeck situa a discussão sobre a *Erfahrung* entre as noções de atividade, trabalho e prática (ERPENBECK in SANDKÜHLER 2010: 564, v. 1 – verbete **Erfahrung**), estabelecendo, assim, a base da compreensão do conceito, pelo menos no campo filosófico. A experiência se relacionaria, assim, à empiria, embora os dois conceitos não sejam sinônimos, já que a empiria representa

processos de aquisição de *experiência científica* por meio de procedimentos científicos, que se baseiam, por um lado, na percepção direta dos sentidos – como observação, pesquisa de campo, experimento etc. –, mas por outro lado, também sempre se apoiam em pressupostos teórico-conceituais.³⁴ (ERPENBECK in SANDKÜHLER 2010: 565, v. 1 – verbete **Erfahrung**)

Ou seja, de acordo com Erpenbeck, na empiria há um nível maior de mediação teórica comparando-se com a experiência. O empírico é apriorístico, pois nele a experiência é antecipada pela compreensão, pela consciência, o que não ocorre na *Erfahrung*, que ocorre *a posteriori* – vista como resultado – ou em um processo – vivenciar, *erleben* (ERPENBECK in SANDKÜHLER 2010: 568, v. 1 – verbete **Erfahrung**). Em razão dessas diferenças, equiparar os dois conceitos seria uma simplificação grosseira. A diferença fundamental pode ser elucidada pelo pensamento de Francis Bacon, para quem “o guia do conhecimento humano não é a simples E. [experiência], que procede ao acaso e sem diretrizes, mas o *experimento*, que é a E. guiada e disciplinada pelo intelecto” (*apud* ABBAGNANO 2000: 409).

³³ „**3.** (Philos.) durch Anschauung, Wahrnehmung, Empfindung gewonnenes Wissen als Grundlage der Erkenntnis.“

³⁴ „[...] bezeichnet dabei Prozesse der Gewinnung von *wissenschaftlichen E.* durch wissenschaftliche Verfahren, die sich einerseits auf die unmittelbare Sinneswahrnehmung gründen – wie Beobachtung, Feldversuch, Experiment u. Ä. –, andererseits aber immer auch auf theoretisch-konzeptionellen Voraussetzungen beruhen.“

Atestando a compreensão da experiência como contato imediato, encontramos na filosofia também a noção de experiência como intuição:

A teoria da E. [experiência] como intuição considera E. como o relacionar-se *imediato* com o objeto individual, usando como modelo de E. o sentido da visão. Desse ponto de vista um objeto “conhecido por E.” é um objeto presente em pessoa e na sua individualidade. (ABBAGNANO 2000: 408)

De acordo com essa concepção, a forma de conhecimento proporcionado pela experiência não admite um mediador, seja ele teórico ou intelectual. Somente o contato direto entre sujeito e objeto é considerado. Essa perspectiva tende, além disso, a trazer o conceito para o campo da subjetividade, compreendendo a experiência como operação particular, cuja atividade e cujos resultados dizem respeito apenas ao sujeito. Contrapondo essa concepção, temos a experiência como método, como operação caracterizada pelo repetível e verificável não mais apenas por um sujeito particular, mas por qualquer um que se disponha à mesma atividade (ABBAGNANO 2000: 411). Trata-se de uma perspectiva contrária à da intuição, marcada pelo subjetivismo. O que se contrapõe, assim, seria subjetividade (intuição) $\times$ objetividade (método).

Nas ideias expostas até aqui, vemos, em resumo, contrapostas a previsibilidade da empiria e a imprevisibilidade da experiência. A ideia de experiência é a que corresponde ao nosso escopo, considerando a trajetória de Franz Biberkopf em *Berlin Alexanderplatz*. Não há método ou programa para a experiência desse personagem, ele parece agir por intuição, sem outro tipo de planejamento a não ser breves resoluções, por exemplo, a de se manter decente. Pela via negativa e novamente por contraposição à empiria, vemos esse tipo de experiência definida por Francis Bacon, considerado o fundador do empirismo moderno:

Quando a E. [experiência] vem ao nosso encontro espontaneamente, chama-se acaso; se procurada deliberadamente, tem o nome de experimento. Mas a E. vulgar outra coisa não é, senão um *proceder às apalpadelas* como quem vaga à noite de lá para cá na esperança de topar com o caminho certo, quando seria muito mais útil e prudente esperar o dia ou acender um candeeiro para achar o caminho. A ordem verdadeira da E. começa com acender o candeeiro, com o que se ilumina o caminho, começando-se com a E. organizada e madura, e não com uma E. irregular e às avessas; primeiro, deduz os axiomas, depois procede a novos experimentos. [grifamos] (BACON *apud* ABBAGNANO 2000: 411)

A “experiência organizada” a que Bacon se refere corresponde ao empirismo, ou experimento,³⁵ como já tivemos a oportunidade de observar. A experiência intuitiva seria tudo o que o empirismo não é. Ela é espontânea, não calculada, involuntária. E é justamente desse tipo de experiência que tratamos quando falamos de Franz Biberkopf. O personagem se move pela cidade “às apalpadelas”, da mesma maneira que Bacon define a experiência. Ele tateia o mundo, expondo-se e submetendo-se à experiência, porém nunca por meio de um ato calculado. A experiência “vai ao encontro” de Biberkopf.³⁶ Fazendo uso das metáforas de Bacon, podemos dizer que Biberkopf “vaga à noite” ou que não lhe ocorreu “acender o candeeiro”. Dessa forma, ainda que não seja possível – nem produtivo – afirmar que a experiência de Biberkopf é estritamente particular, não é nosso objetivo fazer uma abordagem generalizante dela, apontando padrões repetíveis, ordem e regularidade.

O trecho a seguir foi extraído do romance *Berlin Alexanderplatz*. Grifamos as partes em que a experiência de Biberkopf é mostrada de acordo com os pressupostos filosóficos sobre os quais discorreremos aqui:

Franz ajeita-se na cadeira e se cala por um longo tempo, os outros também. Jurou que queria ser decente e vocês viram como se manteve decente durante semanas, mas foi apenas uma trégua. *Ele é arrastado para o crime, não quer, resiste, está acima dele, ele tem de querer.* (p. 359)

Vemos que o sujeito, Franz, é a figura central de sua própria experiência, mas nem por isso tem condições de atuar para modificá-la. Ele é receptor dessa experiência, em uma posição quase passiva. Trata-se da experiência como algo pelo que o sujeito passa, mas não como actante. Percebe-se também a ausência de cálculo nessa experiência: ela acontece como algo não premeditado, de forma não apriorística. Os fatos se sucedem e levam de arrasto o sujeito. Esse também é o ponto de vista do pensamento fenomenológico sobre a experiência – de Waldenfels, por exemplo –, que veremos a seguir.

No mesmo sentido do que discutimos aqui, Bernhard Waldenfels discorre a respeito do conceito grego de *páthos*, como a ocorrência de um fato inesperado: “O *páthos* é um acontecimento, mas um acontecimento de um tipo especial, que sucede *a alguém*”³⁷ (WALDENFELS 2006a: 44). Esse acontecimento que assalta o sujeito, além de não se subordinar à vontade dele, também não se sujeita a juízos de valor no nível de bem e mal,

³⁵ Experimento como “experiência controlada ou dirigida, ou seja, [com valor] de *observação*” (ABBAGNANO 2000: 414).

³⁶ A passividade de Franz Biberkopf nas consequências de sua experiência ainda será colocada em perspectiva e discutida nesta tese, no capítulo IV.

³⁷ „Das Pathos ist ein Ereignis, aber ein Ereignis besonderer Art, das *jemandem* zustößt.“

aprovação e reprovação. Esse tipo de acontecimento não solicita a aprovação do indivíduo – ou de qualquer outra instância abstrata, por exemplo, a sociedade. A ideia de *páthos* está contida na de experiência, denotando a passividade do sujeito em relação ao ocorrido.

Quanto ao sujeito na Modernidade, ainda no mesmo sentido, o filósofo acrescenta:

A instância que, na Modernidade, ostenta o título de “sujeito” surge primeiro como paciente e como respondente, portanto, de modo que eu sou participante, mas não como quem toma a iniciativa, e sim como alguém que está literalmente submetido a determinadas experiências, como sujeito em um sentido não usual da palavra, utilizado por Lacan e Levinas.³⁸ (WALDENFELS 2006a: 45)

A experiência é vista no sentido aristotélico de “passar por” (*durchmachen*), e não de “produzir” (*herstellen*) (WALDENFELS 1999a: 19). Vista dessa maneira, a experiência está no contexto do questionamento da posição central do homem no universo, que já tivemos a oportunidade de discutir, e sobre o qual voltaremos a discutir no capítulo III.

Da perspectiva da fenomenologia, a *Erfahrung* é vista igualmente como operação não mediada. Nesse sentido, Scheler aponta duas características que distinguem a experiência fenomenológica (*phänomenologische Erfahrung*) da ciência (*Wissenschaft*) e da visão natural do mundo (*natürliche Weltanschauung*): a) essa experiência oferece os fatos de forma direta, isto é, sem mediação de símbolos ou sinais; e b) essa experiência é imanente, isto é, só o que a constitui é o que é observável no respectivo ato (SCHELER *apud* VETTER 2004: 154). Trata-se de uma posição ainda mais radical quanto à não mediação da experiência.

Para encerrar esta análise da *Erfahrung*, é importante marcar mais uma vez a interligação do conceito com os outros estudados aqui. Ainda no âmbito da fenomenologia, vemos a seguir que o conceito de experiência está na base da discussão a respeito da ordem e, por consequência, também da concepção do sujeito e de sua posição em seu entorno, seja esse entorno tomado como a sociedade, a prisão ou outros contextos. Vejamos:

A fenomenologia efetua uma perspectiva própria tão logo ela, atrás das questões acerca de um guardião da ordem e de uma legitimação da ordem, remonta à experiência. Em sua primeira principal obra, *A estrutura do comportamento*, Merleau-Ponty entende o comportamento corporal como uma alteração com o entorno. Estruturas de comportamento não devem ser atribuídas nem ao mundo material nem à consciência, elas formam uma

³⁸ „Die Instanz, die in der Moderne den Titel ‚Subjekt‘ trägt, tritt vorweg als Patient und als Respondent auf, also in der Weise, daß ich beteiligt bin, aber nicht als Initiator, sondern als jemand, der buchstäblich bestimmten Erfahrungen unterworfen ist, als Subjekt in jenem unüblichen Wortsinn, den Lacan und Levinas sich zunutze machen.“

terceira dimensão, que tem um estado próprio em si mesmo. Alteração com o entorno significa que o corpo consente em uma “determinada forma de estímulo” (Merleau-Ponty 1976, 33), em que o estímulo pode “suscitar”, mas não determinar a “resposta” do corpo. Corpo e entorno participam “da mesma estrutura” (ebd., 184).³⁹ (VETTER 2004: 400)

Aqui se fala da experiência compreendida como uma espécie de troca entre o corpo e seu entorno. Essa troca consistiria em um estímulo provocado no corpo pelo entorno, suscitando uma resposta, ou uma reação. A operação de estímulo e resposta teria como fundo a noção de ordem, se considerarmos a “estrutura” mencionada uma espécie de ambiente organizado.

Essa ideia de Merleau-Ponty é importante não apenas para a conclusão deste subitem sobre a *Erfahrung* e para a introdução do seguinte – *Entfremdung* –, mas principalmente para a análise da condição do personagem Franz Biberkopf. Por meio dela, além de enfatizarmos a relação entre os conceitos estudados aqui, localizamos a situação do personagem no centro de nosso referencial teórico, compreendendo as noções de *Fremde*, *Ordnung*, *Grenze* e *Erfahrung* no contexto de corpos que se movem em um determinado ambiente – uma metrópole moderna, por exemplo – em situação de conflito. Pode-se dizer que a compreensão dessa ideia é central para nossa tese acerca do protagonista de *Berlin Alexanderplatz* como um sujeito alienado.

Encerramos neste ponto a abordagem do que convencionamos chamar, neste capítulo, de “adjacências” semânticas da *Entfremdung*. No item seguinte, faremos o mesmo tipo de análise, porém tendo como objeto o conceito central desta tese. Para esse objetivo, utilizaremos as ferramentas levantadas até aqui, pois, como já demonstramos, os termos e conceitos estão interligados.

3. *Entfremdung/entfremden*

Neste item abordaremos o conceito que constitui o tema desta tese. Veremos que o conceito de *Entfremdung* comporta ampla variedade de significados e aplicações nas diversas áreas, o que reforça a necessidade de discutir, de maneira isolada, algumas de suas conceituações.

³⁹ „Die Phänomenologie realisiert eine eigene Perspektive, sobald sie hinter die Fragen nach einem Ordnungshüter und einer Legitimierung von O. [Ordnung] auf die Erfahrung zurückgeht. In seinem ersten Hauptwerk *Die Struktur des Verhaltens* versteht Merleau-Ponty das leibliche Verhalten als eine Auseinandersetzung mit der Umwelt. Verhaltensstrukturen sind weder der materiellen Welt noch dem Bewußtsein zuzurechnen, sie bilden eine dritte Dimension, die einen eigenen Stand in sich selbst hat. Auseinandersetzung mit der Umwelt besagt, daß der Leib auf eine ‚bestimmte Reizgestalt‘ (Merleau-Ponty 1976, 33) eingeht, wobei der Reiz die ‚Antwort‘ des Leibes ‚hervorrufen‘, aber nicht determinieren kann. Leib und Umwelt partizipieren ‚an der derselben Struktur‘ (ebd., 184).“

Apresentaremos aqui, de maneira contextualizada, alguns dos seus significados, mas sempre destacando os aspectos mais importantes para nossa abordagem e nossos objetivos – sem pretensão de um levantamento exaustivo –, no intuito de nos localizarmos entre as diversas possíveis aplicações do conceito, sobretudo a partir das teorias surgidas no século XX.

Como fonte filológica, temos o Dicionário *Duden* da língua alemã, em que encontramos o seguinte a respeito do verbo *entfremden*: “1 – a. fazer com que uma relação estreita existente seja dissolvida, tornar estranho [...]; b. não utilizar apropriadamente para a verdadeira finalidade [...]. 2. distanciar-se interiormente de alguém ou de algo [...]”⁴⁰ (DUDEN 2007: 495).

Nessa fonte temos três acepções, sendo que em duas delas (1a e 2) se destaca a noção de **separação**, **cisão**, **alienação** de uma relação. Isso é fundamental para nosso trabalho, pois a ideia de separação contida em *Entfremdung* é o que aproxima o conceito da situação vivida pelo personagem Franz Biberkopf. Isso porque ele é visto neste trabalho como uma figura deslocada na Berlim dos anos 1920, como alguém que passou por uma separação de seu(s) meio(s) e de sua própria personalidade. Portanto, no que diz respeito às acepções filológicas disponíveis para *Entfremdung*, é a ideia de separação – ou alienação – que nos interessa.

Expandindo nossa pesquisa para fontes de outras áreas, encontramos na filosofia explicações férteis para nossos objetivos. Vejamos, por exemplo, a seguinte definição de *Entfremdung* como fenômeno:

Conceito para a caracterização de uma situação social em que uma relação originalmente orgânica do homem consigo próprio, dos homens entre si, com seu ambiente, seu trabalho e com os produtos gerados por meio de seu trabalho é destruída.⁴¹ (BLUME, Thomas. *UTB Philosophie-Woerterbuch* – online)

Também aqui temos a ideia de ruptura de uma relação, desta vez de maneira radical, representada pelo emprego do termo “destruir” (*zerstören*). Dessa forma, pensando no protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, o conceito se mostra adequado à nossa análise, já que Franz Biberkopf se encontra em uma situação de não identificação com a sociedade na qual está historicamente inserido.

⁴⁰ „1 – a. bewirken, dass eine bestehende enge Beziehung aufgelöst wird, fremd machen [...]; b. nicht dem eigentlichen Zweck entsprechend verwenden. 2. sich innerlich von jemandem, etwas entfernen.“

⁴¹ „Begriff zur Kennzeichnung eines gesellschaftlichen Zustandes, in dem eine ursprünglich organische Beziehung des Menschen zu sich selbst, der Menschen untereinander, zu ihrer Umwelt, ihrer Arbeit und den durch ihre Arbeit hervorgebrachten Produkten zerstört ist.“

Destaca-se também nessa fonte filosófica o pressuposto de “uma relação originalmente orgânica” do homem consigo próprio e com os outros homens e seu ambiente. A noção de ruptura pressupõe a existência anterior de uma ligação, afinal, não se pode romper algo que nunca esteve ligado. Neste ponto, surge em nossa análise uma complicação, que apresentaremos e tentaremos resolver a seguir.

Tomando como referência a prisão de Franz Biberkopf, sua vida ficaria dividida em antes e depois dos quatro anos de pena. Porém, as obras de nosso *corpus* não oferecem indícios suficientes para afirmarmos que a relação de Biberkopf com seu entorno e consigo antes do crime que cometeu – e da consequente prisão – era “originalmente orgânica”, como consta na definição de Blume, tendo sido rompida como decorrência dos fatos. Isso porque não há tantas referências à sua vida pregressa – anterior ao período no presídio –, exceto por meio de memórias nebulosas e esparsas indicações do narrador. O que apoia a tese de que Biberkopf se “alienou” de seu ambiente é o estranhamento que a cidade provoca nele: ora, se a cidade que ele encontra após quatro anos lhe é tão estranha e, em essência, não mudou de forma considerável, é de se supor que havia uma relação entre o personagem e a cidade antes. O estranhamento, então, seria resultado justamente do distanciamento ou alienação ocorrido entre ambos durante o período em que o personagem foi privado do convívio na cidade. As condições e a ação dessa alienação é o que nos propomos a analisar aqui.

Por outro lado, mesmo sem podermos apoiar de todo nossa análise nessa referência, o ponto permanece válido. Isso porque as referências aqui são o personagem e seu entorno: o homem em relação a si próprio e a seu contexto histórico e espacial. No contexto da compreensão da *Entfremdung*, o que não se perde é o fato de a cidade de Berlim – com sua sociedade, composta pelos mais diversos núcleos, mas com mais destaque nas obras para o *métier* criminal – e Biberkopf parecerem se repelir mutuamente. É nesse ponto que vemos uma relação dissolvida.

Trata-se de fato de uma dissolução, já que a situação do personagem supera os limites do estranhamento. É como se houvesse tal nível de estranhamento, que tenha resultado na não existência de qualquer relação. Na filosofia há respaldo para essa tese, quando se aponta a *Entfremdung* como uma exacerbação do *Fremde*. Em uma das definições do *fremd* feita por Waldenfels – qual seja, a do *fremd* como algo pertencente a outrem –, ele se refere também à *Entfremdung*: para ele, nos contextos da clínica e das patologias sociais, *Entfremdung* descreve a palavra latina *alienatio* (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 746, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**), que, por sua vez, possui o significado de separação/dissolução.

A origem latina do conceito (*alienatio* – alienação), que é também a origem do termo em português, remete ao seu significado no horizonte pré-filosófico, como termo empregado nas áreas econômica e jurídica. Nesses campos, *Entfremdung* significa, *grosso modo*, a transmissão ou transferência de bens e/ou direitos (ZIMMER; REGENBOGEN in SANDKÜHLER 2010: 532, v. 1 – verbete **Entfremdung**). Essa aplicação do conceito ultrapassa os objetivos de nosso trabalho, motivo pelo qual não nos aprofundaremos nesse ponto. Ainda assim, é possível ver nela um núcleo comum com os significados que nos interessam: há nela também uma noção de alteridade, na relação com o outro, mesmo que o sentido seja estritamente econômico-jurídico, já que se fala de transmissão/transferência. É nesse ponto que as noções pré-filosóficas e filosófico-sociais de alienação se encontram.

Quanto ao emprego atual do conceito, por outro lado, temos que ele “só pode ser compreendido diante do pano de fundo de teorias crítico-sociais do século XIX [...], assim como de filosofias crítico-históricas e crítico-culturais do século XX”⁴² (ZIMMER; REGENBOGEN in SANDKÜHLER 2010: 532, v. 1 – verbete **Entfremdung**). Essa referência mostra como delimitamos nosso enfoque: com apoio nas teorias sociais e filosóficas do século XX, na tentativa de uma crítica que abranja a cultura na análise da posição do protagonista de *Berlin Alexanderplatz*. Buscar as origens e fazer uma pesquisa histórica exaustiva a respeito do conceito de *Entfremdung* e suas aplicações ultrapassaria, em muito, os objetivos desta tese de literatura.

3.1. *Ent-fremdung/ent-fremden* – processo

Neste ponto, cabe uma observação importante sobre a metodologia empregada nesta análise, metodologia esta suscitada pelas características do conceito. Já em relação ao conceito de *Erfahrung* (subitem 2.4), citamos fontes que separam a abordagem em processo e resultado. Da mesma forma procederemos aqui, buscando deixar claro que é diferente abordar *Entfremdung* como um resultado ou como algo em construção.

O conceito estudado aqui não é algo pronto, pelo menos da nossa perspectiva. Ele se constitui como um processo, o que está demonstrado já no título do item dedicado ao conceito neste capítulo: nele inclui-se não apenas o substantivo – que representa o resultado, *Entfremdung* – como também o verbo – que representa o processo, (*sich*) *entfremden*.

Mas para além da morfologia da palavra – o prefixo *ent-* denota a transformação do radical, no sentido de *desfazer* ou *reverter* seu sentido –, encontramos em uma fonte filosófica

⁴² „Die heutige Verwendung des Begriffs wird nur vor dem Hintergrund von gesellschaftskritischen Theorien des 19. Jh. [...] sowie von geschichts- und kulturkritischen Philosophien des 20. Jh. [...] verständlich.“

a indicação de que tanto *Entfremdung* como *entfremden* têm seu significado apontando para algo em andamento, em formação. É o que observamos, de forma indireta, em Bernhard Waldenfels ao abordar o que ele chama de “estranheza absoluta/radical” (*radikale Fremdheit*). Diferentemente da estranheza relativa, ela se constitui por si, sem ser vista como integrante ou variante do próprio (v. o subitem 2.1 *Fremde*, neste capítulo). Como oposto dessa ideia, ele coloca justamente os termos *Ent-fremdung* e *Ent-äußerung*, destacando os sufixos com hífens no intuito de chamar a atenção para a ideia de processo. Para Waldenfels, o estranho radical ou absoluto, não relativo, não deriva nem de *Entfremdung* nem de *Entäußerung* (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 747, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**), ou seja, ele é *Fremde* em si e nunca foi de outro jeito, não passou por um processo de tornar-se estranho, de alienar-se. Dessa forma, ao definir o *Fremde*, indiretamente Waldenfels acrescenta um nível de significado também à *Entfremdung*: algo que já foi familiar, próprio, mas que, em algum momento e sob alguma(s) circunstância(s), deixou de sê-lo.

Esse ponto de vista é aplicável à nossa tese porque vai ao encontro da forma como analisamos a situação de Franz Biberkopf. Por mais que sua inadequação na cidade seja algo dado como pronto, como se, ao sair da prisão, já não houvesse lugar para ele naquela sociedade, o que nos interessa observar é justamente o processo, os fatores que, às vezes de forma discreta, às vezes violenta, vão sucedendo e se somando para chegar ao resultado que é: aquele sujeito não se enquadra. Nesse sentido, superada uma necessidade metodológica, já não faria mais sentido falar-se de *entfremden* (processo) e *Entfremdung* (resultado).

3.2. Excurso – *Entfremdung* ou *Verfremdung*?

Cabe aqui um excurso a respeito da relação semântica existente entre *Entfremdung* e *Verfremdung*. Por meio desta nota pretendemos esclarecer também porque nos dedicamos ao primeiro conceito e não ao segundo, no caso de nossa análise.

Iniciando pelo campo filológico, temos o seguinte a respeito do verbo *verfremden*, do qual deriva o substantivo *Verfremdung*: “apresentar, dar forma verbal, dramática, graficamente de maneira incomum, inusual (para chamar a atenção do público para a novidade da representação artística e da realidade mediada por ela”⁴³ (DUDEN 2006: 1.803). A definição aponta para algo extraordinário, fora do comum, na mesma linha dos conceitos de *Fremde* e de *Entfremdung*. Bernhard Waldenfels, por exemplo, enxerga uma relação estreita entre os dois conceitos nesse sentido: “‘*Entfremdung*’ e ‘*Verfremdung*’ estão para processos

⁴³ „auf ungewohnte, unübliche Weise sprachlich, dramatisch, grafisch darstellen, gestalten (um das Publikum auf das Neue der künstlerischen Darstellung und der in ihr vermittelten Wirklichkeit aufmerksam zu machen).“

de tornar-se estranho e técnicas do ‘fazer estranho’ e para seus resultados”⁴⁴ (WALDENFELS in SANDKÜHLER 2010: 746, v. 1 – verbete **Fremd/Fremdheit**).

Há, porém, uma particularidade a respeito da *Verfremdung*: sua aplicação se dá exclusivamente no campo das representações artísticas, o que faz do termo um conceito próprio da teoria estética. O próprio Waldenfels indica essa aplicação quando coloca a *Verfremdung* como um termo próprio do campo literário, enquanto identifica um matiz de “gnosticismo” em *Entfremdung*:

Enquanto “*Entfremdung*” não está livre de tons velados de gnosticismo, a “*Verfremdung*”, uma das categorias estéticas essenciais do formalismo russo, remete à categoria do “exótico”, “incomum” [...], tal como aparece na retórica aristotélica.⁴⁵ (WALDENFELS 1998: 58)

Waldenfels reafirma a *Verfremdung* como um conceito da estética e identifica certo tom pejorativo relacionado à *Entfremdung*, o que pode explicar o pequeno espaço em sua obra dedicado ao conceito.

Para nossos objetivos, por outro lado, faz-se necessário um conceito mais amplo que o de *Verfremdung*. Conforme procuramos deixar claro neste capítulo, tratamos de questões extraliterárias, como as filosóficas e sociais, e um conceito limitado ao vocabulário estético não daria conta desse intento.

Portanto, com base nessa consideração e principalmente na discussão do conceito que fizemos neste capítulo, podemos concluir pelo conceito de *Entfremdung* como o melhor aplicável aos objetivos desta tese.

3.3. Compreensão e gênese da *Entfremdung* na atualidade

A discussão contemporânea acerca da *Entfremdung* se desenvolve sobre a base dos pensadores anteriores que trataram do tema, como Rousseau, Hegel e Marx. Portanto, nossa exposição sobre a atualidade do tema incluirá também as linhas gerais desses autores.

Rousseau vê a alienação em termos da separação entre homem e natureza. Dessa perspectiva, o homem viveria “alienado” do mundo que o cerca. Dos principais pontos desse pensamento, o seguinte é o mais representativo e importante na nossa linha de estudo:

⁴⁴ „Entfremdung‘ und ‚Verfremdung‘ stehen für Prozesse des Fremdwerdens und Techniken des ‚Fremdmachens‘ bzw. für deren Resultate.“

⁴⁵ „Während ‚Entfremdung‘ nicht frei ist von gnostischen Untertönen, verweist die ‚Verfremdung‘, eine der ästhetischen Grundkategorien des russischen Formalismus, auf die Kategorie des ‚Fremdartigen‘, ‚Ungewohnten‘ [...], wie sie in der aristotelischen Rhetorik [...] auftaucht.“

b) Nesse desenvolvimento – afastado da natureza pelo veículo da civilização –, podemos ver uma “rápida marcha rumo à perfeição da sociedade e rumo à deterioração do gênero”, isto é, essa forma alienada do desenvolvimento é caracterizada pela grave contradição entre *sociedade* e *gênero* humano. (MÉSZÁROS 2016: 55-6)

Esse ponto expõe duas divisões estabelecidas pela posição de Rousseau: a primeira, primordial, é homem-natureza; a segunda, sociedade/civilização humana-gênero humano. Ou seja, o homem, organizado em sociedade, estaria apartado da natureza, cujo papel a sociedade é incapaz de cumprir.

Com isso, Rousseau opõe não apenas homem e natureza, mas também sociedade/civilização e gênero humano. O homem civilizado, portanto, não poderia mais ser observado como um ente pertencente a ou participante da natureza. Para Rousseau, isso é alienação.

O pensamento de Rousseau sobre alienação, que pode ser considerado essencialista, por partir de concepções pré-estabelecidas a respeito do homem, da sociedade e da natureza, contrasta com o que encontramos a partir do século XX, por exemplo, em Heidegger, outro pensador a se dedicar ao tema, porém pelo viés existencialista. No pensamento de Heidegger, as concepções essencialistas não têm lugar, já que, para ele, o homem não é fora ou independentemente do mundo:

O homem não “é” e, para além disso, tem ainda um vínculo de ser para com o mundo, do qual dispõe oportunamente. A existência nunca é “primeiro” um ser, por assim dizer, livre em si, que, vez por outra, tem a disposição de estabelecer uma relação com o mundo. Tal estabelecimento de relações com o mundo só é possível porque a existência como Ser-no-Mundo é como é.⁴⁶ (HEIDEGGER *apud* JAEGGI 2005: 37)

Ou seja, o homem não existe como entidade autônoma e independente do mundo – e, por consequência, da sociedade – em que está inserido, estabelecendo contato com ele apenas nos momentos em que escolhe fazê-lo. Dessa forma, Heidegger se coloca em oposição total às mencionadas concepções rousseauianas de homem e sociedade, que, vistos de maneira isolada, estariam alienados um do outro. Heidegger defende que a relação com o corpo social é intrínseca e constitutiva do indivíduo. Não há como conceber um sujeito apartado dessa relação.

⁴⁶ „Der Mensch ‚ist‘ nicht und hat überdies noch ein Seinsverhältnis zur Welt, das er sich gelegentlich zulegt. Dasein ist nie ‚zunächst‘ ein gleichsam in sich freies Seiendes, das zuweilen die Laune hat, eine Beziehung zur Welt aufzunehmen. Solches Aufnehmen von Beziehungen zur Welt ist nur möglich, weil Dasein als In-der-Welt-sein ist, wie es ist.“

A posição de Heidegger torna mais complexa a tarefa de analisar a posição do sujeito diante do mundo do ponto de vista da alienação, afinal, se não há sujeito sem mundo, como observar um personagem – como Franz Biberkopf – “alienado” do mundo? De acordo com Rahel Jaeggi, “Mundo, na interpretação de Heidegger, é uma estrutura abrangente de sujeito e objeto [...]. A separação dos dois lados é – do ponto de vista ontológico – alienação, a separação de algo que é indivisível”⁴⁷ (JAEGGI 2005: 37). Essa definição perspectiviza ainda mais nosso trabalho, já que, interpretando o que significa “mundo”, traz a atenção para outro ponto: mundo, sujeito e objeto são inseparáveis, constituem o mesmo “corpo”. Como consequência, em defesa de nossa tese, temos a definição de *Entfremdung* como a própria separação dessas entidades, que, dessa perspectiva, comporiam uma só estrutura.⁴⁸

A definição de Heidegger pode, a princípio, ser comparada àquela de Rousseau, vista por Mészáros, com base em Marx, como meramente moralizante, por não se opor ao poder alienante do dinheiro e da propriedade privada como tal, mas apenas à sua concentração, intrínseca à expansão do capital (MÉSZÁROS 2016: 61), e por Jaeggi como essencialista, em razão de seus pressupostos a respeito da natureza do ser humano e da sociedade como entes independentes, sem levar em conta a imbricação entre ambos (JAEGGI 2005: 55). Pode-se dizer, assim, que a pesquisa de Heidegger é um desdobramento da perspectiva apresentada pelo filósofo francês, com a oposição essencial, ainda que pontual, quanto à concepção dos entes nucleares da teoria da *Entfremdung*: homem e sociedade. Em nossa análise da relação de Franz Biberkopf com a cidade, essa problematização heideggeriana será levada em conta, já que nossa perspectiva também é a de um sujeito inserido em e formado por seu ambiente histórico-social.

No contexto dessa problematização, a separação representada pela alienação não diz respeito apenas ao vínculo – ou ausência dele – entre homem e mundo. No centro do pensamento de autores contemporâneos que se debruçaram sobre o tema está a ideia de um sujeito moderno **cindido**. É o que encontramos nos textos de Rahel Jaeggi, trabalhando com as concepções de Hegel e Marx:

Se o diagnóstico hegeliano da “cisão” objetiva a circunstância de que indivíduos não conseguem “reencontrar a si próprios” nas instituições

⁴⁷ „Welt, in Heideggers Deutung, ist eine Subjekt und Objekt übergreifende Struktur [...]. Die Trennung beider Seiten ist – ontologisch betrachtet – Entfremdung, die Separierung von etwas, das zusammengehört.“

⁴⁸ Tomando de forma rigorosa essa perspectiva, poderia surgir a objeção de que a própria análise do sujeito em relação ao mundo, como propomos neste trabalho, já seria uma forma “alienada” de análise, já que observa sujeito e mundo como entes separados um do outro. Essa questão também será discutida nesta tese, com a devida relativização da divisão entre mundo e sujeito.

político-sociais dos costumes, e se da análise da alienação dos “Escritos econômico-filosóficos” de Marx resulta que nós, trabalhando de maneira alienada, não conseguimos nos “apropriar” de nossa própria atividade, de seus produtos e das condições de sua produção em comunidade, assim também a concepção de inspiração existencialista da temática da alienação remete a entraves estruturais para que indivíduos possam compreender o mundo como o seu e compreender-se como sujeitos que cunham esse mundo.⁴⁹ (JAEGGI 2005: 27)

Temos, portanto, tanto em Hegel como em Marx o sujeito moderno em uma situação de não integração com seu ambiente social. Em Hegel, trata-se do sujeito em conflito com as instituições; em Marx, o sujeito não se vê representado naquilo que ele próprio produz. Para o segundo, o trabalho é o principal meio de atuação do homem no mundo, é por meio dele que o homem transforma o mundo em que está inserido. Porém, na sociedade capitalista moderna, em razão da não identificação do homem com os frutos de sua força de trabalho – que se destinam a enriquecer os proprietários dos meios de produção –, o trabalhador é **reificado** (*verdinglicht*) justamente por meio do trabalho. E uma vez reificado, o ser humano/trabalhador está apartado de sua natureza. Em ambos os casos, tanto em Hegel como em Marx, conclui-se pela não identificação do indivíduo consigo próprio.

De acordo com Rahel Jaeggi, a partir do ponto de vista filosófico-social, a *Entfremdung* é um “produto da Modernidade” que pressupõe uma concepção do ser humano. Nas últimas décadas – considerando o final do século XX e o início do XXI –, passou-se a negar uma concepção unívoca e objetiva da essência humana, o que fez desaparecer a categoria da *Entfremdung* da “linguagem coloquial” da filosofia (JAEGGI 2005: 7). Ou seja, como na Modernidade ruiu a imagem do homem como um ser acabado e autônomo, a tarefa de identificar o que está ou não apartado da “natureza humana” se tornou mais complexa. Como a concepção do ser humano não é mais unívoca, deixou de haver também uma referência única para o que é ou não considerado harmônico. Daí o desaparecimento da *Entfremdung* do discurso filosófico. Afinal, se a própria noção de harmonia entre o sujeito e o mundo mudou, como falar de alienação, que seria um distúrbio dessa harmonia? Perde-se, assim, o ponto de referência.

A compreensão da *Entfremdung* no século XX passa por uma reformulação a partir da publicação dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Karl Marx. A despeito de se tratar de

⁴⁹ „Zielt die Hegel’sche Diagnose der ‚Entzweiung‘ auf den Umstand, dass Individuen ‚sich‘ in den politisch-sozialen Institutionen der Sittlichkeit ‚nicht wiederfinden‘ können, und ergibt sich aus der Entfremdungsanalyse der Marx’schen ‚Ökonomisch-Philosophischen Manuskripte‘, dass wir uns, entfremdet arbeitend, unsere eigene Tätigkeit, ihre Produkte und die Bedingungen ihrer gemeinschaftlichen Produktion ‚nicht aneignen‘ können, so verweist auch die existentialistisch inspirierte Fassung der Entfremdungsthematik auf strukturelle Hindernisse dafür, dass Individuen die Welt als die ihre und sich als diese Welt prägende Subjekte verstehen können.“

textos produzidos ainda na juventude do autor, em 1844, só foram descobertos e publicados no início do século seguinte, após sua morte. Portanto, sua influência sobre a compreensão da *Entfremdung* se deu no século XX. Antes disso, o conceito já aparecia, como vimos, na obra de Hegel, que serviu de base para as formulações marxistas. Em Hegel, encontra-se uma visão positiva da *Entfremdung*, como um meio de se chegar à verdade: alienando-se – de si e de sua natureza –, o sujeito se coloca no mundo como razão e objeto, tornando-se, dessa forma, concreto e reconhecível (ZIMMER; REGENBOGEN in SANDKÜHLER 2010: 532, v. 1 – verbete **Entfremdung**).

Durante o que ficou conhecido depois como ortodoxia marxista – isto é, a obra de Marx conhecida até o descobrimento dos *Manuscritos* –, a *Entfremdung* era vista exclusivamente através do prisma econômico. Isso mudou a partir da publicação dos *Manuscritos*, quando passou a haver uma distinção dentro da abordagem marxista do conceito: 1) como um termo geral para fenômenos concretos no processo social do trabalho; 2) e como prejuízo do ser humano pela reificação no curso da vida (ZIMMER; REGENBOGEN in SANDKÜHLER 2010: 534, v. 1 – verbete **Entfremdung**). Tendo em conta que nossa análise foca um personagem inserido em uma sociedade, o que proporciona um olhar sobre diversos fatores, e não exclusivamente o trabalho – mas também ele –, a segunda distinção parece melhor aplicável nesta tese, e por isso é importante assinalarmos aqui a importante mudança trazida pela perspectiva marxista. Essa mudança pode ser colocada nos seguintes termos:

Com isso, “alienação” foi introduzida como categoria social geral [...] O mote “alienação” se tornou conceito-chave para um marxismo compreendido como “humanístico” para além da ortodoxia marxista, compreendida exclusivamente como econômica e política, e para além dos meros programas de luta de classes.⁵⁰ (ZIMMER; REGENBOGEN in SANDKÜHLER 2010: 534, v. 1 – verbete **Entfremdung**)

Nosso objetivo é analisar o personagem Franz Biberkopf na cidade dentro de uma perspectiva social mais ampla que a econômica ou trabalhista, justamente como se interpreta essa vertente do marxismo tornada pública no século XX.

A alienação da humanidade segundo Marx é dividida em quatro aspectos principais, que podem ser resumidos da seguinte maneira: “(1) em relação à *natureza*; (2) em relação à sua própria *atividade produtiva*; (3) em relação ao seu ‘ser genérico’, como membros do gênero humano; e (4) *uns* em relação *aos outros*” (MÉSZÁROS 2016: 14). De forma parecida

⁵⁰ „E.‘ [Entfremdung] wurde damit als allgemeine Sozialkategorie eingeführt [...] Das Schlagwort ‚E.‘ wurde zum Schlüsselbegriff für einen sich ‚humanistisch‘ verstehenden Marxismus jenseits der sich nur ökonomisch und politisch verstehenden Marx-Orthodoxie, jenseits bloßer Klassenkampfprogramme.“

com a distinção apontada anteriormente, neste caso os aspectos da alienação também são mais amplos que o viés econômico, abrangendo de fato um espectro mais amplo do ambiente social.

Já mencionamos aqui o caráter positivo da *Entfremdung*, contemplado, por exemplo, na obra de Hegel. Nossa abordagem segue em outro sentido. Vemos a vida de Franz Biberkopf na metrópole como uma existência errante, deficitária, sem lugar, inadequada e até indesejada pelo seu meio. É justamente essa interpretação que nos leva a pensar que sua condição é um caso de *Entfremdung*. Sendo assim, assumimos uma posição negativa do conceito, seguindo certa tendência em seu estudo no século XX, quando experimentou uma visão predominantemente negativa e até pejorativa (ZIMMER; REGENBOGEN in SANDKÜHLER 2010: 533, v. 1 – verbete **Entfremdung**).

Na obra de Rahel Jaeggi, que propõe um modelo de descrição baseado em uma concepção não essencialista do ser humano, encontramos sustentação para a abordagem da *Entfremdung* como falta, como inautenticidade.

A autora parte da compreensão da *Entfremdung* como resultado de uma espécie de “prejuízo”, um obstáculo à busca do homem por apropriar-se de si e do mundo, o que leva a uma vida falha e insuficiente, já que o indivíduo não consegue se “realizar”. De acordo com Alex Honneth, Jaeggi incorpora as discussões a respeito do tema surgidas na última década do século XX e primeira do século XXI à base de suas teses:

O resultado dessa reformulação extremamente frutífera, que perpassa o estudo como um segundo nível argumentativo, é a tese de que a alienação significa um comprometimento do nosso querer, que resulta da impossibilidade da apropriação, do tomar-para-si a si mesmo ou o mundo.⁵¹ (HONNETH *apud* JAEggi 2005: 10)

A *Entfremdung*, portanto, continuaria relacionada a uma concepção do indivíduo ou da maneira como ele se relaciona com sua própria personalidade e com o mundo, mas essa concepção não é mais essencialista – como vemos em Rousseau –, e sim contextualizada – em relação ao mundo.

Na reformulação empreendida por Jaeggi, a autora não deixa de contemplar também a linha presente nos *Manuscriptos econômico-filosóficos*. Dessa forma, ainda de acordo com Honneth:

⁵¹ „Das Ergebnis dieser ungemein fruchtbaren, die Studie wie eine zweite Argumentationsebene durchziehende Aufarbeitung ist die These, dass Entfremdung eine Beeinträchtigung unseres Wollens bedeutet, die aus der Verunmöglichung der Aneignung, des Sich-zu-eigen-Machens des eigenen Selbsts oder der Welt resultiert.“

Assim, o diagnóstico da alienação pressupõe suposições acerca da estrutura das relações humanas consigo e com o mundo, da relação dos atores consigo mesmos, com suas próprias ações e com o mundo tanto social como natural e, com isso, um complexo e denso quadro da pessoa em suas relações com o mundo.⁵² (JAEGGI 2005: 13)

Vemos que esse pensamento segue os principais aspectos da *Entfremdung* investigados por Marx, assinalando o fenômeno na relação do indivíduo consigo mesmo e com o mundo, seja ele social ou natural.

No centro do pensamento de Jaeggi está a compreensão da *Entfremdung* como uma “relação da perda de relação” (*Beziehung der Beziehungslosigkeit*), isto é, a *Entfremdung* não denota a ausência de uma relação, e sim é, ela própria, uma espécie de relação, ainda que deficitária (JAEGGI 2005: 19).

Transpondo mais uma vez essas concepções para o protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, como veremos no capítulo IV, sua relação com as diversas esferas do mundo social é dessa ordem: ela não está rompida quando ele é libertado da prisão, mas revela-se uma relação notadamente problemática e deficitária, o que indica que a aplicação do conceito é produtiva.

Concluimos aqui a análise filológico-filosófico-social dos termos e conceitos selecionados. Nosso objetivo neste capítulo foi mostrar as ideias que envolvem o conceito de *Entfremdung* antes de lidar diretamente com ele. Dessa forma, preparando aqui sua aplicação ao exemplo de Franz Biberkopf, pensamos no personagem alienado, em primeiro lugar, como um sujeito que, por sua inadequação, é estranho (*Fremde*) na sociedade. Sua presença e seu comportamento naquele ambiente representam algo de estranheza. Essa estranheza, por sua vez, se manifesta no contexto de uma determinada ordem (*Ordnung*), cujas fronteiras (*Grenzen*) vemos sendo relativizadas por meio da trajetória de vida desse sujeito estranho, além do contexto histórico da Modernidade, que, como vimos, tornou “fluidas” essas mesmas fronteiras.

Buscamos traçar, dessa forma, um percurso metodológico para embasar nossa concepção de alienação (*Entfremdung*). Por meio das ferramentas usadas neste capítulo, concluímos que o conceito representa, no campo social, a ideia de cisão ou separação entre o

⁵² „So setzt die Entfremdungsdiagnose Annahmen über die Struktur menschlicher Selbst- und Weltverhältnisse, die Beziehung von Akteuren zu sich selbst, zu ihren eigenen Handlungen und zur sozialen wie natürlichen Welt und damit ein komplexes und dichtes Bild der Person in ihren Relationen zur Welt, voraus.“

sujeito e a sociedade e entre o sujeito e a apropriação de sua própria subjetividade. Compreendida dessa forma, a *Entfremdung* seria, então, a origem, o processo e o resultado da inadequação de um personagem como Biberkopf.

A partir dessa base conceitual construída aqui, faremos a análise das obras de nosso *corpus* nos dois próximos capítulos, em que as ideias levantadas aqui serão aprofundadas. A função deste capítulo é justamente, por meio da definição dos conceitos, oferecer instrumentos, baseados em referências teóricas de uma ampla gama de áreas do saber, para pensar as relações entre a cidade moderna e o indivíduo e em Franz Biberkopf como sujeito alienado.

Capítulo III – Franz Biberkopf e a Metrópole Berlim – atores em conflito

*Se um romance não pode ser dividido em dez partes, como uma minhoca, com cada parte se movimentando por si, então ele não serve.*¹
Alfred Döblin, „Bemerkungen zum Roman“, 1917 (DÖBLIN 1989: 126)

Como vemos na epígrafe deste capítulo, a fragmentação do texto é um postulado teórico de Döblin para a “épica moderna” – o autor resiste a se referir a *Berlin Alexanderplatz* como romance. A autonomização das partes e a consequente dissolução da concentração sobre um herói são características fundamentais da modernização da épica proposta por Döblin. É nesse contexto que discutiremos o romance segundo uma divisão: contrariando as formas romanescas tradicionais, dos séculos XVIII e XIX, *Berlin Alexanderplatz* apresenta uma estrutura em que não há concentração individual, sendo esta pulverizada por mais de um “ator”.

Ao abordar o tema da *Entfremdung* neste trabalho, um personagem, Franz Biberkopf, é colocado no centro da discussão como o sujeito alienado, a quem todas as considerações devem se direcionar. Esse é o caminho que vimos ser construído nos dois capítulos anteriores desta tese. Aprofundando mais a discussão de outros atores envolvidos nas obras analisadas, porém, vemos que, na verdade, o contexto no qual surge o questionamento a respeito da *Entfremdung* é o de confronto entre o protagonista de *Berlin Alexanderplatz* e a metrópole moderna: Berlim.

No presente capítulo, a posição central de Biberkopf como único objeto de análise será nuançada por meio do aprofundamento da observação desse ator essencial para a trama – tanto no romance como na série de TV – que é Berlim. Com essa atitude, buscamos fazer jus aos postulados teóricos e à prática literária de Alfred Döblin, que, em seu manifesto dirigido aos autores de romance e seus críticos, escrito em 1913, instou-os a abrir mão dos indivíduos isolados e voltar as atenções às massas. Essa “prescrição” de mudança parte da seguinte constatação do autor a respeito da tradição romanesca de então: “Impelidos pela ilusão psicológica, colocamos, de forma exagerada, o homem individual no centro dos romances e novelas. Criamos milhares de pessoas excepcionais, extremamente supérfluas, em cuja complexidade o autor se regozija”² (DÖBLIN in GRASS 2012: 543). Portanto, desviar os olhos

¹ „Wenn ein Roman nicht wie ein Regenwurm in zehn Stücke geschnitten werden kann und jeder Teil bewegt sich selbst, dann taugt er nicht.“

² „Fortgerissen vom psychologischen Wahn hat man in übertriebener Weise den einzelnen Menschen in die Mitte der Romane und Novellen gestellt. Man hat tausende besondere, höchst outrierte Personen erfunden, an deren Kompliziertheit der Autor sich sonne.“

do indivíduo de forma isolada responde aos pressupostos döblinianos. Esse olhar, por sua vez, deve se voltar para as massas, como veremos a seguir.

Não podemos dizer, neste ponto do trabalho, que, colocando a cidade de Berlim na discussão, introduziremos um novo ator na análise. Isso porque ele se faz presente de forma marcante já no título da obra. Sabina Becker, por exemplo, observou a centralidade da metrópole moderna nesse romance:

Se seguirmos o título principal, então a cidade está no centro da narrativa. Com isso, Döblin faz jus à sua convicção dominante, pelo menos até o ano de 1928, de que “pessoas isoladas e seus assim chamados destinos” não servem ao “épico” [...], e, na era das massas, não se pode concentrar-se no destino individual.³ (BECKER 2016: 108)

Ao mencionar o título da obra, Becker se refere, provavelmente, à presença do nome da cidade e à ausência do nome Franz Biberkopf, que surge apenas no subtítulo e, diga-se de passagem, apenas por imposição, provavelmente de cunho mercadológico, do primeiro editor de *Berlin Alexanderplatz*. Trata-se do primeiro indício da autonomização da cidade no romance, apontada por Becker ao comparar a obra com outro romance de Döblin, *A luta de Wadzek com a turbina a vapor* (*Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*):

[...] é atribuída à cidade uma vida própria, ela é projetada como agente autônomo, é apresentada como ator. Na sequência, surge para *Wadzek* aquela constelação dualista característica de *Berlin Alexanderplatz*, dentro da qual a cidade aparece como oponente do protagonista e o coletivo da cidade é contraposto ao sujeito individual.⁴ (BECKER 2016: 104)

Além de identificar a cidade como ente autônomo, Becker afirma também que ela está em oposição ao sujeito. Essa é também a abordagem que propomos neste capítulo, ou seja, identificar o conflito existente entre os principais atores – Biberkopf e Berlim – das obras em questão e analisá-lo como fenômeno gerador da *Entfremdung*. Dessa forma, em nosso trabalho, colocamos como centro da análise não o personagem Biberkopf, mas a relação

³ „Folgt man dem Haupttitel, dann steht die Stadt im Zentrum des Erzählten. Damit wird Döblin seiner zumindest bis zum Jahr 1928 dominanten Überzeugung gerecht, dass ‚Einzelpersonen und ihre sogenannten Schicksale‘ zum ‚Epischen‘ nicht ‚taugen‘ [...] und man sich im Zeitalter der Masse nicht auf das Einzelschicksal konzentrieren könne.“

⁴ „[...] der Stadt wird ein Eigenleben zugewiesen, sie wird als autonom Handelnde entworfen, als Akteur vorgeführt. In der Folge ergibt sich für *Wadzek* jene den *Berlin Alexanderplatz* kennzeichnende dualistische Konstellation, innerhalb derer die Stadt als Gegenspielerin des Protagonisten erscheint und das städtische Kollektiv dem einzelnen Subjekt gegenübergestellt wird.“

conflituosa entre ele e a cidade de Berlim. De acordo com nossa tese, é dessa relação que resulta um sujeito alienado.

Seguindo essa linha, abordaremos primeiro a atuação do sujeito Biberkopf: seu modo de se movimentar e atuar na cidade, seu comportamento em relação ao seu entorno e a si próprio, sua subjetividade, suas contradições. Em seguida, faremos também uma análise da cidade de Berlim: suas características, seu contexto histórico no tempo da ação do romance – 1928-1929 –, a maneira como acolhe (ou simplesmente comporta) os indivíduos. A partir dessas análises, apontaremos os conflitos mencionados e discutiremos suas consequências.

Identificamos também diferenças importantes entre o romance e a série de televisão no que diz respeito à posição de protagonismo desta narrativa, e elas serão apontadas e discutidas neste capítulo.

1. O protagonismo discutível de Franz Biberkopf no romance

Franz Biberkopf surge, então, no romance *Berlin Alexanderplatz* como um personagem de construção ambígua quanto a seu protagonismo: ele parece ser alçado à condição de figura principal da obra, já que se anuncia que a história narrada é a de sua vida; por outro lado, durante a ação fica evidente que outros entes sufocam essa sua condição, assumindo o primeiro plano.

Identificamos aqui como principais “atores” em conflito com Biberkopf no papel de protagonismo dois entes: o narrador e a cidade de Berlim. Portanto, Biberkopf, o narrador e a cidade serão analisados aqui como os principais atores a disputarem o primeiro plano da narrativa. Outros entes apontados na introdução desta tese, tais como a morte, a Prostituta Babilônia e o matadouro de animais – este último como instrumento da cidade –, também serão abordados no contexto dessa análise.

1.1. Franz Biberkopf – subjetividade

Levantar questões em torno do conceito de *Entfremdung* aplicado à análise de um determinado personagem, como propomos nesta tese, induz a conclusão de que se trata de um trabalho centrado em **um** personagem, tendo por objeto de estudo, portanto, uma **subjetividade**, o que contrariaria os pressupostos modernos a respeito da noção de subjetividade, como se vê no referencial teórico adotado aqui. Entretanto, a observação do romance mostra um cenário mais nuançado a esse respeito, e é isso que discutiremos neste ponto.

De qualquer maneira, introduzimos este estudo abordando, em primeiro lugar, a ideia de subjetividade; mais especificamente, o tipo de subjetividade da qual se trata ao se referir ao protagonista do romance *Berlin Alexanderplatz*.

Neste ponto, é importante esclarecer o motivo de fazermos essas considerações acerca do sujeito. Afinal, essa metodologia pode suscitar o seguinte questionamento: por que elevar um sujeito ao *status* de objeto de estudo em um trabalho que se concentra nos aspectos da Modernidade que caracterizam esse período como aquele em que ocorreram a dissolução das subjetividades e o “crepúsculo dos ídolos” (*Götzendämmerung*) do homem, nas palavras de Bernhard Waldenfels (1999a: 11)? Ainda de acordo com Waldenfels: “O sujeito moderno se apresenta como um ente que busca seu lugar e não o tem”⁵ (2006: 20).

Nossa escolha se justifica pelo fato de a figura de Franz Biberkopf corresponder à desse sujeito da Modernidade: dissolvido nos **outros**, indefinível, plural, multívoco, heterodoxo, contraditório, simultâneo e desimportante. A definição do sujeito moderno feita por Waldenfels, no parágrafo anterior, aliás, poderia ser uma definição direta do personagem Biberkopf. Como vimos, já no título do romance, em que o herói poderia ter destaque, ocorre o inverso: seu nome e sua história são colocados em segundo plano, em um subtítulo imposto pelo editor, e o nome da cidade é que ganha destaque. O que ocorre no decurso do enredo não é diferente.

Biberkopf possui uma subjetividade típica das metrópoles modernas. Não representa, porém, uma subjetividade “clássica”: unívoca, determinável e autossuficiente, e sim uma subjetividade própria da Modernidade,⁶ período marcado pela pluralidade e simultaneidade, em que o homem perdeu sua posição nuclear e seu papel preponderante no mundo (WALDENFELS, 1999a: 11). E é justamente em um ambiente assim que vive o personagem Franz Biberkopf – *vide* a breve descrição histórica que fizemos da cidade de Berlim da década de 1920 no capítulo I desta tese e a análise mais aprofundada dessa cidade como ator do romance ainda neste capítulo.

A própria forma do romance *Berlin Alexanderplatz*, por meio do *Kinostil*, representa na arte as características da Modernidade e da metrópole moderna. E um dos efeitos causados

⁵ „Das moderne Subjekt stellt sich als ein Wesen dar, das seinen Platz sucht und ihn nicht hat [...]“.

⁶ Não buscaremos conceituar a ideia de Modernidade nem diferenciá-la da de Pós-Modernidade, pois, além de ser esse um assunto muito controverso, não é o foco aqui. Bernhard Waldenfels, por exemplo, importante referencial teórico filosófico desta tese, identifica a inocuidade de tal diferenciação. Para ele, a discussão sobre se *ainda* vivemos na Modernidade ou se *já* estamos na Pós-Modernidade é ingênua, pois se baseia em um esquema temporal que é, ele mesmo, questionável: “a linha temporal se transformou em uma rede temporal, sem início palpável nem fim previsível” (WALDENFELS 1998: 17) [„die Zeitlinie hat sich in ein Zeitnetz verwandelt, ohne faßbaren Anfang und ohne absehbares Ende“]. Para nosso escopo, basta reconhecermos na Modernidade a ideia de simultaneidade e dissolução do sujeito, características dessa Era.

por essa técnica é o impacto gerado sobre o personagem principal, que tem seu protagonismo diluído entre os diversos atores, característica que afasta o romance da tradição dos séculos anteriores.

Essa constatação encontra forte ressonância na fortuna crítica. Anatol Rosenfeld, por exemplo, enxerga uma crise do romance psicológico no início do século XX, com a dissolução do “eu” por toda a sociedade. Há, segundo o crítico, a perda do foco em uma figura psicológica em nome da “dissolução do indivíduo no coletivo” (ROSENFELD 1994: 24).

Trata-se aqui, mais uma vez, do destronamento do homem como figura central do universo. E para Rosenfeld, *Berlin Alexanderplatz* é um dos primeiros expoentes da literatura a explicitar essa nova condição do homem na arte. O crítico lança mão da obra de W. Faulkner como exemplo e negação do romance psicológico: “Para exprimir a sua visão do abandono dos valores do puritanismo – a transformação do país prometido em país de lucro material – não lhe basta a forma do romance tradicional” (ROSENFELD 1994: 23). Ainda tendo Faulkner como exemplo, Rosenfeld afirma o seguinte a respeito do novo mundo em que vive o homem dissolvido no coletivo: “trava-se a eterna luta entre os instintos e os valores religiosos em que os indivíduos temporais são apenas portadores casuais de um destino que os transcende” (ROSENFELD 1994: 23). Essa é a nova realidade do homem no romance do início do século XX, pelo menos como postulado por Döblin e Rosenfeld: um mundo em que o homem não é mais senhor do próprio destino, em que há um desígnio superior a ele e que “o transcende”. É justamente a isso que Biberkopf é submetido: basta lembrar do **algo** que o atinge a cada tentativa de se manter decente. No romance *Berlin Alexanderplatz*, mostrar – e não descrever ou ilustrar, como ainda veremos neste capítulo – a cidade e seu ambiente é mais importante que narrar a vida do personagem Biberkopf, e, para esse objetivo, as formas romanescas tradicionais não serviam, nem para Faulkner nem para Döblin.

O romance de Döblin renega o herói individualizado do romance psicológico. Biberkopf é, sim, um herói, mas diferente daqueles dos romances dos séculos XVIII e XIX, é “um gigante infantil e desamparado, perdido no redemoinho da cidade” (ROSENFELD 1993: 168). Ou seja, o herói está dissolvido na sociedade e não concentra toda a atenção.

Alguns teóricos classificam Biberkopf como um anti-herói, no contexto de uma obra que se valeria de elementos do romance de formação alemão (*Bildungsroman*), porém de forma parodística (BECKER 2016: 108; CORNELSEN 2009: 251-2). A partir desse ponto de vista, assim como Franz Biberkopf é um anti-herói, *Berlin Alexanderplatz* é uma espécie de anti-romance de formação.

No contexto da discussão a respeito da classificação desse personagem como herói ou anti-herói e seu protagonismo, vejamos também o pensamento de Hans-Peter Bayerdörfer:

Apesar de eventuais semelhanças, ele [o personagem principal] não pode ser compreendido nem como herói simbólico, no sentido clássico, nem como indivíduo no sentido dos romances psicologizantes. Biberkopf não corporifica nem a potência pura da capacidade de formação, cuja contínua efetivação remete, em suma, ao arquétipo da formatividade humana, nem é individualidade no sentido burguês, cujo valor próprio estaria indubitavelmente pressuposto.⁷ (BAYERDÖRFER 1975: 180)

Biberkopf seria, portanto, uma figura ambígua, movimentando-se entre o herói e o anti-herói, o clássico e o moderno, o lumpemproletário e o burguês, sem, por outro lado, representar nenhuma dessas categorias. Nem mesmo sua individualidade/subjetividade lhe é garantida, já que ele é mais uma das muitas figuras dissolvidas na massa metropolitana.

Já vimos que Döblin prescrevia aos outros autores e a si próprio rejeitar a tradição romanesca em suas criações, em busca de uma épica adequada às massas da metrópole moderna. Com *Berlin Alexanderplatz*, ele coloca em prática esse intento, contrariando a tradição do romance de formação. Descrevendo brevemente esse elemento fundador da literatura e cultura alemãs, Anatol Rosenfeld mostra por que ele não é adequado para as representações artísticas da cidade contemporânea:

O romance alemão tradicional narra a formação de um caráter e as vicissitudes pelas quais tem de passar até finalmente integrar-se no mundo (ou isolar-se dele): tradição que vem de Goethe (*Wilhelm Meister*) e que tem, depois, pontos altos em *Henrique Verde*, do suíço Gottfried Keller, em *Montanha Mágica*, de Mann, e em *O Jogo das Contas de Vidro*, de Hesse [...]. Aos propósitos da epopeia metropolitana, no sentido de Döblin, dificilmente se adaptaria um herói burguês (no estágio atual da classe burguesa) ou um proletário sindicalizado com consciência de classe. É somente no submundo das associações criminosas que o vanguardista e médico radicado num bairro popular de Berlim encontraria a substância elementar para seu mito urbano, sem dúvida guiado por um instinto seguro. (ROSENFELD 1993: 168-9)

Para esse crítico, o escritor atingiu seu intento com uma obra cuja forma é a mais adequada para tanto: “a eliminação da análise psicológica liga-se à própria técnica da simultaneidade, adequada para reproduzir fenômenos coletivos ou segmentos geográficos ou de tempo, ao

⁷ „Trotz gelegentlicher Ähnlichkeiten darf sie [die Zentralgestalt] weder als symbolischer Held im Sinne des klassischen noch als Individuum im Sinne des psychologisierenden Romans verstanden werden. Biberkopf verkörpert weder die reine Potentia der Bildungsfähigkeit, deren fortlaufende Verwirklichung auf den Inbegriff menschlicher Bildsamkeit überhaupt verweist, noch ist er Individualität im bürgerlichen Sinne, deren Selbstwert unbezweifelbar vorausgesetzt wäre.“

invés de aprofundar a sondagem psicológica de uma personagem” (ROSENFELD 1994: 24). O simultâneo e polifônico, portanto, é mais adequado para reproduzir o caráter coletivo das massas do que a análise psicológica individual. Trata-se, ainda de acordo com Rosenfeld, de um “antipsicologismo fenomenológico” (1994: 29).

A partir da análise dos manuscritos de *Berlin Alexanderplatz* conservados no Arquivo de Literatura Alemã da cidade de Marbach am Neckar, Klaus Müller-Salget apresenta o outro lado da postura estilística de Döblin. Em um artigo a respeito da gênese do romance *Berlin Alexanderplatz*, esse teórico aponta que os manuscritos mostram um autor vacilante entre a tematização da cidade e da vida de Franz Biberkopf. Em apoio a essa visão, ele mostra que em alguns rascunhos as passagens da grande cidade são menos numerosas que na versão final publicada, enquanto, em outros, são mais extensas. Müller-Salget cita ainda passagens desses rascunhos que determinariam uma guinada da ênfase da cidade para a vida do protagonista, colocando este como o centro da narrativa (MÜLLER-SALGET in PRANGEL 1975: 123).

Essa ressalva de Müller-Salget, no âmbito da gênese, traz uma perspectiva interessante ao aspecto teórico da não concentração sobre o herói no romance de Döblin. Ela mostra que, por mais que o autor demonstrasse convicção quanto a seus preceitos teóricos, sobretudo nos textos anteriores à década de 1920, a partir desse período nota-se certa variação no que diz respeito ao espaço ocupado pela história do protagonista. Essa variação, como a apontada por Müller-Salget, por vezes é tão ostensiva que poderia indicar até mesmo uma guinada. Essa atitude, como aconteceu com outros postulados teóricos de Döblin, influenciou muito na constituição de *Berlin Alexanderplatz*.

Do ponto de vista desta tese, porém, sustenta-se a visão da preponderância do ambiente urbano como ator, contribuindo para a condição alienada do personagem Franz Biberkopf. Essa é, afinal, a novidade por meio da qual Döblin pretendia resgatar a épica em sua feição moderna. A preponderância do espaço como ator ainda será discutida aqui em detalhe.

Ainda que sua obra seja inovadora, não se pode negar, como vimos, que Döblin se vê diante da demanda de lidar com o passado, com a tradição literária, mesmo que para subvertê-la, tanto no plano teórico como artístico. Nesse sentido, vejamos, por meio de Julio Plaza, que tem como base o pensamento de Walter Benjamin, algumas possibilidades pelas quais essa recuperação – ou esse confronto – com a tradição ocorre:

Estamos, pois, diante de duas chances: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como

nostalgia, ou ele o recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente. (PLAZA 2010: 7)

Se podemos dizer que Döblin usou “elementos do passado”, certamente isso se deu sempre no sentido de negar e subverter os elementos da tradição, como já tivemos a oportunidade de mostrar. É dessa forma que o autor lida com a tradição: de modo conflituoso, confrontando os postulados tradicionais. É importante notar também o vocabulário empregado por Plaza no texto citado: contrapostos ao conservadorismo, ele emprega os termos “estilhaço” e “fragmentos”, que vão ao encontro do estilo e da técnica utilizados por Döblin em *Berlin Alexanderplatz*. A montagem e o *Kinostil* do romance têm como objetos justamente estilhaços e fragmentos de textos e imagens, justapostos pelo autor para criar novos significados por conflito.

Da mesma forma que ocorre com a montagem, esse conflito é a base formal – dentro de cada uma das obras do nosso *corpus* – da *Entfremdung* entre Franz Biberkopf e seu entorno: a montagem constrói diante do leitor e do espectador o ambiente multifacetado e simultâneo que leva ao choque de diferenças ou contrariedades, e é nesse cenário conflituoso que Biberkopf está envolvido. Do ponto de vista da forma artística, portanto, o conflito contribui para a constituição da *Entfremdung*.

A ideia de que “montagem é conflito”, que encontramos nos textos de Sergei Eisenstein (2002: 43), aplica-se, além do cinema, também ao romance de Döblin. A montagem promovida pelo autor de *Berlin Alexanderplatz* é conflituosa, já que justapõe fragmentos dos mais variados gêneros, tanto literários como extraliterários: reportagens, reclames, textos médicos e citações bíblicas, por exemplo.

Do arcabouço crítico de Anatol Rosenfeld que apresentamos aqui, interessa-nos associar a dissolução do personagem Franz Biberkopf – dissolução essa que é formal, além de fazer parte da trama, como conteúdo – à ideia de *Entfremdung*. A alienação do personagem é social, já que resulta – entre outras coisas – também da hostilidade do ambiente em que vive. Porém, é importante observar que o personagem não poderia ser de outro jeito, já que a própria forma do romance o aliena. Antes de se falar do enredo e da vida de Biberkopf em si, há uma alienação *a priori*, formal, que retira do personagem sua posição central, e o estilo fragmentário e simultâneo do romance contribui para realizar essa operação a princípio. De acordo com esse ponto de vista, a narrativa de sua vida seria de pouca importância para concluirmos pela condição alienada desse personagem.

Em apoio a essa hipótese, e ainda a respeito da superação do romance psicológico, recorreremos mais uma vez a Rosenfeld:

Duas experiências – na verdade uma só – parecem encontrar expressão nas tentativas de superar o romance psicológico: o sentimento do indivíduo de fragmentar-se, aniquilado pelas forças gigantescas de uma sociedade e um mundo incoerentes e irracionais, e o sentimento de seu isolamento num mundo de que ele se sabe completamente dissociado. Ambas as experiências se unem no conceito da “alienação”. Os atos e energias do homem tornaram-se alheios a ele mesmo. Dominam-no, em vez de serem dominados por ele. (ROSENFELD 1994: 28-9)

Imerso em um mundo fragmentado e estilhaçado, o homem adquire, ele também, essas características. Mostrando a cidade com todo o seu caráter fragmentário e simultâneo, Döblin acaba por transmitir também ao seu (anti-)herói as mesmas características. É dessa maneira que o protagonista de *Berlin Alexanderplatz* se revela como o mais adequado ao que Rosenfeld chamou de “epopeia metropolitana”.

Portanto, a despeito de Franz Biberkopf não corresponder à posição de um protagonista “clássico” no romance, ele é um genuíno representante da forma multifacetada que Döblin empregou em sua obra. Desse ponto de vista, não há incongruência em analisar o personagem de forma isolada neste capítulo. Essa metodologia serve ao propósito de demonstrar mais claramente o choque entre o personagem e os outros entes do romance.

1.1.1. A experiência do sujeito e a formação de sua personalidade

Abordar o tema da subjetividade no contexto de nossa proposta equivale a tratar da experiência (*Erfahrung*) do sujeito. Nosso objetivo com esses apontamentos acerca da subjetividade é observar em detalhe e colocar em questão o personagem Franz Biberkopf como sujeito, isto é, questionar se faz sentido observar essa figura como um sujeito ou indivíduo, dotado de personalidade, levando-se em conta a força e a intensidade da presença dos outros entes mostrados no romance.

Observar o sujeito – mesmo um sujeito espoliado de sua personalidade, como Biberkopf – em um romance é observar seu percurso, e, dessa forma, também sua experiência. Para empreender essa análise, portanto, é imprescindível que nos atentemos para a experiência gerada pela perambulação de Franz Biberkopf pela cidade de Berlim.

Após termos trabalhado as conceituações da *Erfahrung* no capítulo anterior, aplicaremos aqui o conceito à análise da subjetividade.

Vista da maneira como propusemos no capítulo anterior e neste subitem, a experiência está inserida no contexto da análise do sujeito, que, por sua vez, é pressuposta pelo nosso objetivo de compreensão da *Entfremdung*. Pensando em Biberkopf como indivíduo alienado, cuja personalidade é “deficitária”, podemos especular as causas e a origem de sua alienação a partir de seu contato com o mundo; em outras palavras, a partir de sua experiência. Esse contato é constitutivo da personalidade do sujeito, e o tipo e as circunstâncias desse contato determinarão, em grande medida, o caráter da personalidade que será forjada. Não se fala em uma personalidade ou individualidade isolada, de cuja formação não participam seu entorno e os entes que o constituem. Citando Sartre, Jahel Jaeggi mostra que o olhar do outro também é constitutivo da personalidade (cf. JAECCI 2005).

A formação da personalidade da maneira como descrita aqui não se dá de forma livre de conflitos. O indivíduo se forma na relação de tensão com a sociedade. Não há uma personalidade anterior a esse conflito, nem uma personalidade pura, livre dessa influência. Ao discorrer sobre os “papéis sociais”, Jaeggi aborda também esse assunto:

Decisivo é apenas: também nessa relação de tensão não nos encontramos além ou do lado de fora dos papéis sociais. Não se deve, de maneira alguma, aliás, partir de uma “harmonia pré-estabelecida” entre indivíduo e sociedade; a relação de tensão entre indivíduo e sociedade deve ser ponderada sem uma conciliação precipitada, sem que, para isso, se tenha de partir de um Próprio [*Selbst*] pré-social.⁸ (JAECCI 2005: 104)

Ou seja, não é possível conceber uma personalidade pura e autossuficiente, constituída exclusivamente pelos meios próprios. Em um ambiente social, as subjetividades são construídas pelos entes que o integram.

Levando em conta essa concepção da subjetividade como construção não exclusiva do sujeito, a noção de experiência ganha importância, pois representa o contato e as trocas ocorridas entre os sujeitos e entre o sujeito e os outros entes sociais – por exemplo, a cidade, representada por suas instituições.

No trecho seguinte, retirado de uma obra em que Bernhard Waldenfels estabelece os conceitos fundamentais da fenomenologia do estranho, vemos que o que é “atacado” pelo *Fremde*, em primeira análise, é a experiência:

⁸ „Entscheidend ist nur: Auch in diesem Spannungsverhältnis befindet man sich nicht jenseits oder außerhalb von sozialen Rollen. Man muss also keinesfalls von einer ‚prästabilierten Harmonie‘ zwischen Individuum und Gesellschaft ausgehen; das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft lässt sich ohne voreilige Versöhnung bedenken, ohne dass man dazu von einem vorsozialen Selbst ausgehen müsste.“

Tomemos, em contrapartida, o estranho como algo não apreensível, tomemo-no como algo que nos assalta, na medida em que nos intranquiliza, atrai, assusta, enquanto suplanta nossas expectativas e se esquia de nosso alcance, então isso significa que a experiência *do* estranho volta sempre a se refletir em nossa própria experiência e transita para um *tornar-se estranho da experiência*.⁹ (WALDENFELS 2006: 8)

Waldenfels propõe tomar o estranho como uma experiência estranha – ou, melhor, uma experiência que se torna estranha –, que suplanta a própria experiência do sujeito (algo que lhe é próprio, portanto), provocando intranquilidade, susto e quebra de expectativas. O estranho rechaça, portanto, a experiência tida como própria.

Há também a discussão acerca de a *Erfahrung* ser um conceito aplicável ao social ou apenas ao indivíduo. Nesse contexto, John Erpenbeck discorre a respeito da *Erfahrung* como conhecimento mediado pela atividade do sujeito. O autor questiona se os mesmos critérios podem ser aplicados a conjuntos de indivíduos, como uma classe ou a própria sociedade. Se se pode falar de experiência de classes, grupos, nações etc. (ERPENBECK in SANDKÜHLER 2010: 564). A resposta a essa questão é formulada por ele nos seguintes termos:

A ênfase em um conhecimento *autoadquirido* por um determinado sujeito destaca o conceito de experiência de todos os conhecimentos adquiridos por outros sujeitos; experiência é relacionável sempre e apenas a um determinado sujeito, que, no entanto, em caso extremo, pode ser também toda a humanidade.¹⁰ (ERPENBECK in SANDKÜHLER 2010: 565)

Com apoio nessa fonte filosófica, vemos, portanto, que a aplicação do conceito de experiência a grupos de indivíduos ou ao corpo social é problemática. Faz-se necessária a individualização, observar o percurso de *um* determinado indivíduo e, a partir dessa observação, tirar conclusões a respeito do conhecimento gerado no desenvolvimento desse destino. Em outras palavras, tirar conclusões da experiência do indivíduo. Dessa forma, o pensamento de Erpenbeck confere lastro ao nosso caminho de análise da subjetividade traçado neste tópico.

Transpondo e aplicando a concepção de *Erfahrung* sobre a qual discorreremos aqui em relação ao personagem Franz Biberkopf, podemos afirmar que sua posição no enredo de

⁹ „Nehmen wir das Fremde dagegen als etwas, das nicht dingfest zu machen ist, nehmen wir es als etwas, das uns heimsucht, indem es uns beunruhigt, verlockt, erschreckt, indem es unsere Erwartungen übersteigt und sich unserem Zugriff entzieht, so bedeutet dies, daß die Erfahrung *des* Fremden immer wieder auf unsere eigene Erfahrung zurückschlägt und in ein *Fremdwerden der Erfahrung* übergeht.“

¹⁰ “Die Betonung der durch ein bestimmtes Subjekt *selbst* gewonnenen Erkenntnis hebt den E.[Erfahrungs]begriff von Allen durch andere Subjekte gewonnenen Erkenntnissen ab; E. ist immer und nur auf ein bestimmtes Subjekt beziehbar, das allerdings, im Extremfall, auch die gesamte Menschheit sein kann.“

Berlin Alexanderplatz – e nesse ponto creio que não há diferenças substanciais entre o romance e a série de televisão – é passiva em relação à apropriação de sua própria personalidade: ele **sofre** *Entfremdung* como algo que lhe é imposto de fora. A apropriação de sua subjetividade lhe é impossibilitada – muito também em razão de suas próprias atitudes, como veremos no capítulo seguinte. Sua experiência lhe é, portanto, estranha, como no pensamento de Waldenfels exposto aqui. Biberkopf está alienado de qualquer possibilidade de uma experiência que pudesse ser considerada própria, autônoma.

1.2. Polifonia

A técnica da montagem, que, como vimos no capítulo I desta tese, é característica do romance *Berlin Alexanderplatz* e um dos postulados teóricos de seu autor, coloca em ação uma multiplicidade de vozes. Cada fragmento de texto “montado” no enredo constitui uma voz distinta, empregada como elemento narrativo à maneira do *Kinostil*.

O resultado da montagem nesse romance é, portanto, um texto **polifônico**, com as inúmeras vozes disputando espaço dentro da ação, que, com isso, se torna, ela mesma, bastante difusa. Isso faz com que muitas vezes a narração da vida do protagonista – indicada no subtítulo do romance – pareça deixada em segundo plano, cedendo espaço para a busca por colocar o leitor em contato direto com a realidade. Por esse motivo, entendemos a polifonia como um dos elementos que relativizam o protagonismo de Franz Biberkopf no romance *Berlin Alexanderplatz*.

Günther Anders, tendo como base a forma romanesca tradicional, afirma que ela não é adequada para narrar a vida de Biberkopf. Para Anders, Biberkopf é a figura central da obra, porém de forma negativa:

[...] ele não é nem relegado ao mundo de sua própria vida histórica e biográfica nem é uma “personalidade individual” que, em razão de uma contingência imensurável, teria sido segregado – ele foi simplesmente lançado à margem pelas circunstâncias.¹¹ (ANDERS 1984: 4)

Apontando para a indeterminação da personalidade do protagonista como figura central de fato, Anders coloca em questão também a forma romanesca. Depreende-se de suas palavras que, para narrar a vida de Biberkopf, seria imprescindível adotar outra forma de escrita, ou

¹¹ „[...] weder ist er zurückgeworfen auf die Welt seines eigenen geschichtlich biographischen Lebens, noch ist er ‚individuelle Persönlichkeit‘, die auf Grund unmeßbarer Besonderheit abgesondert wäre – er ist einfach durch die Umstände beiseite gedrückt.“

reformular por completo o romance tradicional. O rompimento com a forma, portanto, seria uma demanda do próprio material narrado, para além das convicções do autor.

A polifonia se evidencia, entre outros, também pelo discurso indireto livre, recorrente na obra para explicitar os pensamentos dos personagens. Esse recurso é empregado na voz do protagonista, Franz Biberkopf, mas não apenas na dele: percebe-se esse tipo de discurso em vários outros personagens, inclusive os secundários. É assim, por exemplo, que, no Primeiro Livro do romance, ouve-se o pensamento de uma prostituta a respeito do comportamento de Biberkopf durante um programa: “Que sujeito difícil, será um alívio livrar-me dele, droga de vagabundo, logo vou botá-lo para fora” (p. 35).

Em texto endereçado a Georg Lukács em 1965, Günther Anders se refere à forma de *Berlin Alexanderplatz* como “destruição literária da realidade”; forma que, segundo ele, se justifica, pois o tema tratado no romance é “a realidade da destruição”¹² (ANDERS 1984: 3). Ou seja, a realidade presente no romance só poderia ser representada por uma forma que remetesse a distorção ou destruição. Nota-se aqui a radicalização do discurso: se Benjamin, referindo-se ao teatro de Brecht, fala em interrupção do envolvimento do espectador, para Anders em Döblin o que acontece é a destruição. Ele se refere à destruição da realidade representada – uma realidade, por si, de destruição, como ele afirma – por meio da forma literária, cujo discurso é distorcido, não linear e recortado por uma justaposição de textos que, em seus respectivos contextos de origem, não guardam relação entre si. Porém, além da representação de uma realidade destruída por uma forma literária destruidora (do discurso), das palavras de Anders, podemos levantar outras hipóteses da destruição ou do rompimento presente na obra de Döblin.

De forma parecida com a do teatro brechtiano, sua estética rompe também a ação. Ao montar uma notícia de jornal em meio à narrativa, por exemplo, ele desvia a atenção do leitor da ação para o fato noticiado, que, muitas vezes, oferece uma imagem da situação atual – 1928/1929 – da cidade, do país e do mundo. Esse recurso se caracteriza também por chamar a atenção para a forma: deparando-se com uma interrupção da narrativa, o leitor se vê impelido a perceber a forma do texto, desviando-se, naquele instante, do conteúdo. Isso, aliado à renúncia da construção psicológica dos personagens, dificulta propositalmente a identificação do leitor com essas figuras.¹³

¹² „[...] gehört sein Buch zu den ganz wenigen Dokumenten, in denen die literarische Zerstörung der Realität legitim war – denn diese war gefordert durch das sujet: die Realität der Zerstörung.“

¹³ Abordaremos a questão da identificação em item posterior deste capítulo.

Döblin destrói também a forma romanesca herdada dos séculos anteriores, como mencionamos, ao recusar o aprofundamento psicológico dos personagens, “quebrar” a ação e reelaborar a atuação do autor na obra romanesca. É sintomático, aliás, que Döblin tenha denominado *Kinostil* a técnica que aplicou em *Berlin Alexanderplatz*, como uma referência ao cinema. Isso porque, como inovação técnica, o cinema traz consigo um caráter emancipatório e revolucionário no campo das artes, caráter que Döblin tentou transplantar para a literatura em sua busca de criar uma forma de representação épica adequada ao ambiente da nova metrópole urbana. De acordo com Willi Bolle:

A arte emancipatória das massas, chamada por Benjamin de “arte de tendência” (*Tendenzkunst*), é criada pelas revoluções técnicas na arte, que assim conquista “novas regiões da consciência”. É isso que Eisenstein realizou com o cinema – o meio técnico-artístico mais adequado para representar sujeitos coletivos e espaços coletivos. Essa inovação implica uma reorganização total das emoções que acompanham o mecanismo de produção e da recepção. (BOLLE 1994: 206)

Colocando o cinema como o meio artístico mais adequado à representação do coletivo, subjaz ao texto de Bolle a contraposição ao romance burguês do século XIX, centrado na figura do herói burguês. Esse pensamento ajuda a compreender o motivo pelo qual Döblin tomou de empréstimo a técnica cinematográfica para sua criação literária: desviando a atenção do leitor do herói para a massa anônima e coletiva, seu romance também tem o condão de conquistar “novas regiões da consciência” burguesa do século XX, assim como de “reorganizar as emoções”.

1.2.1. A polifonia segundo Mikhail Bakhtin

O principal e mais conhecido expoente da teoria do “romance polifônico” é Mikhail Bakhtin, que desenvolveu suas teses a partir da análise dos romances do russo Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski. Para esse teórico, a polifonia em Dostoiévski se dá por meio da multiplicidade de personagens, aos quais seu autor confere grande autonomia: “À semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele” (BAKHTIN 2013: 4). Bakhtin se refere a esses personagens com os termos “plenivalentes” (“plenas de valor, que mantêm com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo”) e “equipolentes” (“consciências e vozes que participam do diálogo com as outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se

objetificam, isto é, não perdem o seu SER como vozes e consciências autônomas”)¹⁴ (BAKHTIN 2013: 5).

Assim como Döblin, Dostoiévski também se propôs a romper com a tradição do romance europeu – “principalmente do romance *monológico* (homofônico)” (BAKHTIN 2013: 6), ao qual Bakhtin opõe o romance polifônico. Porém a diferença de material com que cada um criou seu romance polifônico dá o tom da diferença fundamental entre as duas propostas. Como observamos no texto de Bakhtin, as “múltiplas vozes” se fazem ouvidas, no romance de Dostoiévski, em personagens dotados de plena autonomia e isonomia entre si. Já Döblin construiu uma polifonia de outra ordem: a polifonia que podemos chamar de panorâmica, em um ambiente urbano. É a polifonia resultante do *Kinostil* döbliniano, com a justaposição dos mais variados textos e imagens, tais como manchetes de jornal, textos técnicos, bíblicos etc. As vozes no romance de Döblin são também de personagens (pessoas), mas, principalmente, desses textos.

O que Bakhtin identifica como polifonia em Dostoiévski tem uma diferença fundamental em relação ao que se apresenta em *Berlin Alexanderplatz*. Ela coloca em ação a interação de “consciências” em condição isonômica, em uma situação “dialógica”. Nesse diálogo, essas consciências – representadas pelos personagens, mas não só por eles, já que “*O romance polifônico é inteiramente dialógico*” (BAKHTIN 2013: 47) – estão em constante e intensa “atividade responsiva”, em um modelo correspondente ao que o próprio Bakhtin usou para fazer ressalva à diáde saussureana falante(ativo)-ouvinte(passivo) – como bem aponta Paulo Bezerra no prefácio da obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (BAKHTIN 2013: XIV) –, classificando-a, no plano da comunicação, como “ficção científica”:

Neste caso, o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; [...] Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. (BAKHTIN 2011: 271)

Tais consciências são, além disso, “imiscíveis”, isto é, em seu diálogo, interferem umas nas outras. Paulo Bezerra utiliza como exemplo desse caráter imiscível a influência profunda que a tese filosófica de Ivan Karamázov, personagem do romance *Os irmãos Karamázov*, de

¹⁴ As definições de ambos os termos são de autoria de Paulo Bezerra, tradutor para o português brasileiro de *Problemas da poética de Dostoiévski*.

Dostoiévski – segundo a qual “se não existe imortalidade, não existe virtude, portanto, tudo é permitido” –, exerce sobre seu irmão bastardo Smierdiákov: com base em sua própria interpretação desse pensamento, Smierdiákov assassina o próprio pai. Paulo Bezerra define da seguinte forma essa influência: “As palavras de Ivan penetram fundo na consciência de Smierdiákov, abrindo nesta uma fissura” (BAKHTIN 2013: XIX). As palavras foram muito bem escolhidas por Bezerra, pois os diálogos estabelecidos entre os personagens (consciências) nos romances de Dostoiévski, pelo menos pela ótica de Bakhtin, são dessa ordem.

Portanto, ainda que possamos considerar que em *Berlin Alexanderplatz* os fragmentos também estão em condição de diálogo, falta-lhes a característica essencial do dialogismo teorizado por Bakhtin: o caráter imiscível. Para esse teórico, as mencionadas vozes plenivalentes dentro de uma mesma obra são condição irrenunciável da autêntica polifonia (BAKHTIN 2013: 38-9).

As propostas de ambos os romancistas têm em comum, dessa forma, unicamente o emprego da diversidade de vozes, estas consideradas em seu sentido amplo.

1.3. O narrador

O narrador do romance *Berlin Alexanderplatz* é um dos entes que enfraquecem o protagonismo de Franz Biberkopf. Ele constantemente deixa claro que tem pleno conhecimento e domínio das ações e até dos pensamentos dos personagens. Isso tem início já na forma do romance: nas aberturas de cada um dos livros, por exemplo, é comum a voz do narrador se manifestar na primeira pessoa do singular, posicionando-se de forma clara na narrativa. Ele demonstra domínio, inclusive, sobre o destino do protagonista. Vejamos este exemplo, retirado da abertura do Segundo Livro: “Mas não é um homem qualquer este Franz Biberkopf. Não o **chamei** aqui para um jogo, e sim para viver sua dura, verdadeira e esclarecedora existência” (p. 51 – grifamos). Esse trecho, na voz do narrador, dá a entender que ele não apenas *conhece*, mas também *dispõe* da vida de Biberkopf; afinal, a aparição do personagem se deveria, segundo o próprio narrador, a um chamado seu, que convoca o protagonista para colocar diante do leitor sua vida.

Outra demonstração desse domínio do narrador é o recurso de antecipar os fatos – também nas aberturas dos livros –, o que elimina qualquer possível expectativa do leitor por novidades. Isso mostra que o narrador reivindica o conhecimento de tudo pelo que os personagens do romance passaram e passarão, atuando com ciência do passado e do futuro.

A maneira como o narrador demonstra – ou reivindica – sua onisciência acaba por abrir ao leitor os bastidores da narrativa, isto é, quem lê *Berlin Alexanderplatz* é informado, desde o princípio, de que se trata de uma narrativa. Esse recurso tende a dificultar o envolvimento ilusório do leitor com os personagens e com a ação, já que, a todo momento, o narrador chama a atenção para o fato de que não há possibilidade de destino alternativo para Franz Biberkopf.

Essa forma de narrar encontra seu principal paralelo moderno no *Verfremdungseffekt* (*V-Effekt*, conhecido em português como “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento”), desenvolvido por Bertolt Brecht para o teatro. O *V-Effekt* é a técnica empregada na tentativa de se chegar a um “teatro épico”, defendido por Brecht em oposição ao teatro aristotélico. A principal diferença entre ambos está no efeito de identificação do público com os personagens: o drama aristotélico busca, por meio dessa identificação, mover, tocar o espectador, promovendo um processo catártico. Já o teatro épico procura causar estranhamento (ou distanciamento) no público, despertando, assim, sua consciência. Em um texto escrito em 1936 – “Efeito de distanciamento na arte dramática chinesa” (tradução nossa para „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“) –, em que Brecht aborda o *V-Effekt* na arte dramática chinesa, ele descreve como o teatro épico deve atuar no público:

Trata-se aqui de tentativas de atuar de forma que se impeça o espectador de simplesmente se imiscuir nos personagens da peça. A aceitação ou rejeição de suas manifestações ou ações devem se dar no campo da consciência do espectador, em vez de no campo do subconsciente, como vinha sendo feito até então.¹⁵ (BRECHT 2005: 232)

Em vez de trabalhar com o sentimento do espectador, por meio do subconsciente, como faz o drama aristotélico, o teatro épico atua no nível consciente, como forma de despertar a reflexão. E o *V-Effekt* é sua principal ferramenta.

Trata-se do rompimento da ilusão do teatro aristotélico: no palco, o ator deve agir como se não existisse o que Brecht chama de “quarta parede”, que seria uma barreira imaginária entre palco e público. Rompida essa parede, o público não pode mais agir como espectador oculto; dessa forma, rompe-se também a ilusão ficcional, pois o espectador percebe o palco. O ator deseja se tornar estranho ao público, assim como se distanciar do

¹⁵ „Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, daß der Zuschauer gehindert wurde, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzuführen. Annahme oder Ablehnung ihrer Äußerungen oder Handlungen sollten im Bereich des Bewußtseins, anstatt wie bisher in dem des Unterbewußtseins des Zuschauers erfolgen.“

personagem (cf. BRECHT 2005: 233-5). Essa quebra de paradigmas propiciaria a reflexão: sentimentalmente distanciado da ação e dos personagens, o espectador pode pensar a respeito.

Em *Berlin Alexanderplatz*, o próprio formato das aberturas dos livros serve ao propósito de informar ao leitor os próximos passos, pois elas são compostas como breves resumos do livro correspondente. Essa forma de abertura guarda correspondência com o emblema, recurso que, sobretudo na lírica barroca, desempenha papel parecido. O emblema tem uma construção tripartida, sendo composto por: título (*inscriptio*), imagem (*pictura*) e epigrama (*subscriptio*) (cf. BEUTIN et al. 1993: 152). Essa explicação aproxima bastante as aberturas do romance de Döblin à forma do emblema, ainda que elas não contem com uma imagem pictórica.¹⁶

Portanto, é assim que, desde o início, o narrador nos deixa a par, entre outras coisas, de um fato decisivo para o enredo: Biberkopf não terá sucesso em seu intento de manter-se decente.

Mas não é só nas aberturas dos livros que o narrador demonstra a consciência dos destinos dos personagens. Vejamos mais um exemplo a seguir, desta vez, de um personagem secundário:

O jovem, Max Rüst, se tornará encanador mais tarde, pai de sete outros Rüst, será sócio da firma Hallis & Co., Instalação, Reformas de telhados em Grünau, aos 52 anos, ganhará um quarto do prêmio da loteria prussiana, em seguida se aposentará e morrerá aos 55 anos durante um processo de indenização contra a firma Hallis & Co. (p. 56)

Na passagem citada, o narrador focaliza uma figura aleatória da paisagem de Berlim e traça toda a sua trajetória, mesmo se tratando de um personagem sem maior importância para a ação. Vemos também como o tom do texto é o do relato, chegando até a minúcias, como o nome da firma da qual o personagem será sócio.

As características desse narrador levantadas por meio dos exemplos citados aqui poderiam nos levar a concluir que se trata do que a teoria literária classifica como um narrador onisciente. Mas propomos aqui relativizar essa posição.

A aplicação de classificações, nos exemplos práticos, não pode ser precisa, já que o foco narrativo dificilmente se limita a uma categoria apenas. O narrador jamais é *exclusivamente* narrador testemunha *ou* narrador protagonista *ou* narrador onisciente; o mais comum é que o narrador seja misto, ou híbrido.

¹⁶ Logo após a abertura do Segundo Livro, no início do primeiro capítulo, ressalve-se, há uma sequência de símbolos da cidade de Berlim (p. 51).

Levando em conta essa ressalva, consideramos que o narrador de *Berlin Alexanderplatz* se aproxima predominantemente da categoria do “narrador onisciente intruso”, conforme denominado por Ligia Chiappini Leite, com base na tipificação de Norman Friedman, e cuja definição destacamos a seguir:

Esse tipo de NARRADOR tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora*, ou *de frente*, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada. (LEITE 2005: 26-7)

O narrador de *Berlin Alexanderplatz* apresenta muitas das características mencionadas por Leite: ele demonstra conhecimento da vida – tanto pregressa como futura – de todos os personagens do romance, tem consciência de seus sentimentos e pensamentos, faz comentários a respeito dos fatos e dos personagens e controla e conduz a ação, sempre de acordo com seus próprios pensamentos e percepções.

Sabina Becker, por outro lado, aponta para a relativa irrelevância da discussão acerca da classificação deste narrador por meio das ferramentas tradicionais da crítica:

Trata-se, aqui, menos de um narrador da literatura romanesca tradicional, onisciente, a par dos acontecimentos, que observa o ponto inicial e o ponto final, o transcurso e o desenvolvimento da história que tem a narrar e a narra de acordo com seu conhecimento, sob a concentração no processo evolutivo de seu herói, de modo cronológico e causalmente contextualizado. Em vez disso, o narrador está ligado ao sempre presente espaço da cidade; no fim das contas, a realidade da cidade, que domina seu protagonista, domina também a ele.¹⁷ (BECKER 1993: 313-4)

Portanto, diante da potência da cidade como “ator” no contexto do romance, sobrepondo-se ao protagonista, o narrador, assim como o autor, também tem seu papel enfraquecido. Becker acrescenta, ainda, que nem Biberkopf nem o narrador de *Berlin Alexanderplatz* se mostram à altura do desafio de lidar com a realidade urbana de Berlim. Ambos fracassam sob o jugo da

¹⁷ „Hier handelt es sich also weniger um den allwissenden, über dem Geschehen stehenden Erzähler der traditionellen Romanliteratur, der Anfangs- und Endpunkt, Verlauf und Entwicklung seiner zu erzählenden Geschichte überblickt und diese seinem Wissen entsprechend, unter Konzentration auf den Werdegang seines Helden, in chronologisch und kausal zusammenhängender Weise erzählt. Statt dessen ist der Erzähler an den stets präsenten Stadtraum gebunden, die seinen Protagonisten dominierenden städtische Realität dominiert letztendlich auch ihn.“

cidade (BECKER 1993: 310). Nessa linha de pensamento, ainda que o narrador seja um dos “atores” do romance, seu poder tampouco se compara ao da metrópole, que ainda discutiremos aqui.

1.3.1. Dois tipos de narrador/autor

Vimos até aqui que o estilo postulado em textos teóricos do autor e aplicado por Döblin em *Berlin Alexanderplatz* está de acordo com as necessidades contemporâneas de representação trazidas pela vida urbana nas grandes cidades, o que tornaria improdutiva a classificação ou não deste narrador como onisciente, já que essa terminologia é própria do romance burguês do século XIX, que Döblin busca erradicar da nova épica. Nesse sentido, o narrador onisciente seria apenas mais uma das formas romanescas que teriam se tornado insuficientes e obsoletas para a representação do ambiente das grandes cidades do início do século XX. Trata-se de mais uma estrutura a ser superada. A esse narrador, Döblin opõe o narrador objetivo e neutro, que se concentra nos fatos do presente.

Esse tipo de narrador é um dos principais elementos do estilo inovador, o *Kinostil*, apresentado pelo autor como forma de se alcançar a verdadeira épica em sua forma moderna. Com uma postura imparcial e objetiva, esse narrador não procura interferir nos fatos. Sua função deve ser outra, conforme vemos no texto-manifesto de Döblin “Aos autores de romance e seus críticos – Programa Berlimense” (tradução nossa para „An Romanautoren und ihre Kritiker – Berliner Programm“), de 1913, em que defende tanto esse tipo de narrador como seu *Kinostil*: “A letargia do narrador não tem lugar no romance; não se narra, constrói-se. O narrador possui uma familiaridade rústica. São necessárias brevidade, sobriedade das palavras; novas expressões”¹⁸ (DÖBLIN 1989: 121-2). De acordo com esse pensamento, sem poder interferir nos acontecimentos, o narrador teria por função unicamente coletar e dispor o variado material urbano oferecido pela metrópole. Apontando para a redução da função desse narrador, sempre em comparação com o narrador da literatura burguesa tradicional, Sabina Becker se refere a ele como um mero compilador (*Sammler*), a exemplo dos primeiros expressionistas, traçando um paralelo de sua função também com a montagem dadaísta (cf. BECKER 1993: 312-3).

No texto-manifesto antes citado, Döblin prescreve uma atitude parecida à dos autores de romances:

¹⁸ „Der Erzählerschlendrian hat im Roman keinen Platz; man erzählt nicht, sondern baut. Der Erzähler hat eine bürgerliche Vertraulichkeit. Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen.“

É preciso romper a hegemonia do autor; o fanatismo da autonegação não pode ser impulsionado longe o suficiente. Ou o fanatismo da alienação: eu não sou eu, e sim a rua, os candeeiros, esse e aquele acontecimento, nada mais. Isso é o que eu chamo de estilo pétreo.¹⁹ (DÖBLIN 1989: 121-2)

Döblin propõe o apagamento do autor, assim como faz com o narrador. O autor não deve aparecer em seu texto. Na nova épica, não é ele que conduz os personagens, tentando traçar seus perfis psicológicos, tampouco a ação. Esses são expedientes próprios do romance tradicional, que Döblin quer combater.

O papel do narrador/autor se restringe à “construção”, de acordo com o material disponível. Franz Biberkopf não tem controle sobre sua própria vida e suas próprias escolhas, mas também não é guiado pelo narrador ou autor, e sim pelo seu entorno, pelo ambiente urbano: “Em seu modo de percepção, reação, pensamento e ação, Biberkopf não é conduzido por um narrador ou autor, e sim determinado por um mundo exterior que o subjuga em sua multiplicidade de estímulos”²⁰ (BECKER 1993: 317). Portanto, Biberkopf é conduzido pelo exterior, mas não por instâncias da ordem do narrador ou autor, e sim pela cidade dominante e seu diversificado material urbano.

Com um espaço menor conferido ao narrador e ao autor, a mediação também é reduzida, e o leitor tem contato mais direto com as percepções e associações do protagonista – e também de outros personagens. E, de acordo com Becker, nessas sequências de percepções e associações de Franz Biberkopf, um autor ou narrador interferente impossibilitaria a montagem dos acontecimentos do mundo exterior em intensa velocidade, um dos postulados de Döblin (cf. BECKER 1993: 325). “Em vez da reconstrução épica da grande cidade, ele [o autor] segue tendo êxito apenas na montagem do que é ouvido e visto”²¹ (BECKER 1993: 334). Reforça-se, assim, o papel de “mero” compilador do autor/narrador, com espaço de interferência cada vez menor.

Ainda de acordo com Sabina Becker, por outro lado, houve uma guinada a respeito do papel do narrador e do autor nos textos teóricos de Döblin a partir da década de 1920. Segundo essa autora, há uma divisão estrutural em *Berlin Alexanderplatz*, de acordo com a qual dois tipos opostos de narrador são empregados: para a tematização da grande cidade

¹⁹ „Die Hegemonie des Autors ist zu brechen; nicht weit genug kann der Fanatismus der Selbstverleugnung getrieben werden. Oder der Fanatismus der Entäußerung: ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts. Das ist es, was ich den steinernen Stil nenne.“

²⁰ „In seiner Wahrnehmungs-, Reaktions-, Denk- und Handlungsweise ist Biberkopf nicht durch einen Erzähler oder durch einen Autor gelenkt, sondern durch die ihn in ihrer Reizvielfalt übergewältigende Außenwelt bestimmt.“

²¹ „Statt der epischen Rekonstruktion der Großstadt gelingt ihm [dem Autor] nur noch die Montage des Gehörten und Gesehenen.“

(*Großstadt*), Döblin se vale da objetividade do narrador e da neutralidade do autor. Já para narrar os acontecimentos da vida do protagonista, aplica o autor comentador e interferente (BECKER 1993: 309).

Mostrar a cidade demandaria neutralidade da voz: o objetivo de “construir” a cidade em vez de narrá-la só poderia ser alcançado por meio de um narrador que dispusesse o material urbano sem tentar interferir nele. Fazer com que o todo pareça “existente”, e não “pronunciado”,²² de acordo com o *Kinostil* (DÖBLIN 1989: 122). Já o tratamento dos personagens, sobretudo do protagonista, requeria um nível maior de mediação do narrador, ainda que a investigação psicológica dos personagens continuasse a ser condenada pelo autor, mesmo em seus textos da década de 1920.

O primeiro tipo é o que já mostramos aqui, postulado por Döblin em seu “Programa Berlinense”, de 1913, e que marcou seu estilo em busca de uma épica moderna. O segundo, de atitude oposta, apresenta um nível maior de intervenção e mediação entre o que é mostrado e o leitor. O narrador demonstra suas percepções e opiniões a respeito dos personagens e dos fatos narrados. É o tipo de narrador que já aproximamos aqui da classificação de “narrador onisciente”.

A defesa do emprego desse segundo tipo de narrador se confirma em um texto teórico posterior de Döblin: “A construção da obra épica” (tradução nossa para „Der Bau des epischen Werks“), de 1928, ou seja, quinze anos depois do “Programa Berlinense”. Nele, vemos a guinada a que se refere Becker representada na seguinte diretriz: “Pode o autor também ter voz na obra épica, pode ele pular para dentro desse mundo? Resposta: sim, ele pode e é recomendável e ele deve”²³ (DÖBLIN 1989: 226). Em seguida, Döblin utiliza o exemplo da *Divina comédia*, de Dante, para embasar sua tese. Segundo ele, nessa obra o escritor italiano “tateia seus personagens”, “imiscui-se nos assuntos” e “participa das vidas de seus personagens” (ibidem: 226-7). Para ele, o exemplo de Dante é um modelo para o retorno à verdadeira épica. Fica clara a oposição entre esse tipo de narrador/autor e o postulado no “Programa Berlinense”.

Para Becker, o fato de em *Berlin Alexanderplatz* haver tanto um autor neutro como um autor comentador e interferente está relacionado com a estrutura do conteúdo da obra: em comparação com os manuscritos de Marbach, a versão final impressa é marcada por maior individualização do trabalho narrativo e uma atenção mais evidente ao eu, tendência que,

²² „Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen sondern wie vorhanden.“

²³ „Darf der Autor im epischen Werk mitsprechen, darf er in diese Welt hineinspringen? Antwort: ja, er darf und er soll und muß.“

como vimos, se faz presente, também, nos textos teóricos do autor escritos na mesma época (cf. BECKER 1993: 308-9).

1.3.2. O foco narrativo

Quanto à compreensão da voz desse narrador, mais uma vez encontramos aplicação para as palavras de Ligia Chiappini Leite, retomando a ideia do “eu” que fala:

Quem nos fala é esse *eu*. Os canais de que se utiliza são os mais variados, predominando a sua própria observação direta. Finalmente, somos colocados a uma DISTÂNCIA, ao mesmo tempo menor, do narrado – já que temos acesso até aos pensamentos das personagens –, e maior, porque a presença do narrador medeia sempre, ostensiva, entre nós e os fatos narrados, conservando-nos ironicamente afastados deles, impedindo nossa identificação com qualquer personagem bem como frustrando a absorção na sequência dos acontecimentos, com pausas frequentes para a reflexão crítica. (LEITE 2005: 29)

Segundo a autora, esse tipo de narrador gera uma espécie de “pausa crítica”, proporcionando ao leitor a ocasião para refletir sobre o narrado. Esse recurso faz com que a distância entre os personagens e o leitor se mantenha e se intensifique, impossibilitando a identificação deste com aqueles. O leitor é constantemente alertado para o fato de que se trata de uma obra de ficção, em uma técnica que nos remete ao *V-Effekt* brechtiano, ao qual já nos referimos neste capítulo.

É justamente essa relação que o narrador interferente de *Berlin Alexanderplatz*, aquele que narra os fatos da vida de Franz Biberkopf, mantém com o leitor do romance. Suas intervenções – ou intrusões, para sermos fiéis aos termos de Friedman e Leite – dirigem-se constantemente ao leitor, com o intuito de alertá-lo para a ficcionalidade e a inexorabilidade dos fatos narrados: conforme constatamos nos exemplos destacados, o narrador, desde o início, não deixa dúvidas quanto aos destinos dos personagens.

Por outro lado, o foco narrativo do romance é híbrido, como já adiantamos, e os textos organizados em montagem dividem a função com o narrador onisciente. A esse respeito, é oportuno citar mais um tipo narrativo descrito por Ligia Chiappini Leite. Trata-se da “câmera”: “A última categoria de Friedman significa o máximo em matéria de ‘exclusão do autor’. Esta categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente” (LEITE 2005: 62). Vista com ressalvas pela autora, essa tipificação visa a transmitir a ideia de máxima objetivação da narrativa. Porém a comparação com a câmera cinematográfica como indicativo de

objetividade, segundo a própria Ligia Leite, é imprecisa, já que no cinema o olhar do operador direciona a câmera, o que confere subjetividade ao ato (cf. LEITE 2005: 62). É possível estabelecer um paralelo entre a categorização do tipo narrativo “câmera” e a estratégia narrativa de Döblin direcionada à grande cidade: este também reivindica objetividade no olhar, ao abrir mão de narrar propriamente para, em vez disso, mostrar – ou “construir”, na terminologia do próprio Döblin –, como veremos no subitem em que discutiremos o papel da cidade.

Note que os pressupostos deste último tipo narrativo, a câmera, coincidem com os do narrador da cidade, mostrados por Sabina Becker e que citamos no subitem anterior. A câmera, assim como o narrador que trabalha com o material urbano, é um indicativo de objetividade, por mais que, como vimos nas palavras de Ligia Leite, essa visão mereça ressalvas.

Outro elemento muito importante do narrador de *Berlin Alexanderplatz* e que contribui para sua constituição híbrida é o chamado monólogo interior. A esse respeito, comparando-o a outro tipo, o fluxo de consciência, Ligia Leite escreve o seguinte:

Já a distinção entre MONÓLOGO INTERIOR e FLUXO DE CONSCIÊNCIA nem sempre é tão clara como parece ser para Bowling. Muitas vezes, na teoria e na crítica literárias, as duas expressões são utilizadas como sinônimos. [...] [...] o MONÓLOGO INTERIOR implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do MONÓLOGO INTERIOR para o FLUXO DE CONSCIÊNCIA. (LEITE 2005: 67-8)

Podemos ver que há uma hibridização dentro da própria tipificação dos narradores. No que se refere ao monólogo interior, recorrente em *Berlin Alexanderplatz*, o recurso é uma maneira de perscrutar a mente dos personagens, sobretudo de Franz Biberkopf, como vemos no exemplo a seguir, extraído de um parágrafo do Primeiro Livro, que se inicia com a voz do narrador e termina com o seguinte monólogo interior do protagonista:

Uma grande sorte morar nestes muros, arrastaram-me para a lama, quase me tornei assassino, mas só foi homicídio culposo, agressão seguida de morte, nem foi tão grave, tornei-me um grande canalha, um patife, pouco falta para chegar a vagabundo. (p. 18)

Nessa altura do romance, Biberkopf está na casa do judeu Nachum, que o acolhera da rua quando ele estava desorientado após sair da prisão. As vozes se misturam de tal forma no romance, que é difícil distinguir o discurso indireto livre do monólogo interior e a própria voz do narrador. A hibridização do foco narrativo é uma constante, mas, de qualquer forma, no trecho destacado identifica-se um monólogo interior do protagonista, como vimos.

Porém, esse acesso ao íntimo do personagem não é aprofundado a ponto de uma verdadeira caracterização: ele é usado como mais uma prova ostensiva do domínio exercido pelo narrador, além de compor um quadro complexo, “ao lado da descrição conscientemente documental, orientada pelos fatos, de uma composição da cidade”²⁴ (BECKER 2016: 111). Não há tampouco pretensão de aprofundamento psicológico dos personagens.

Por outro lado, a posição onisciente do narrador é questionada na fortuna crítica. Um exemplo disso é Hans-Peter Bayerdörfer, em um artigo publicado na década de 1970. A princípio, o crítico identifica no narrador de *Berlin Alexanderplatz* traços que apontam para seu domínio sobre o enredo, conforme fizemos neste subitem. Nesse sentido, vejamos o seguinte excerto de seu artigo:

Ele [o narrador] constantemente dá a entender que sabe mais que seu herói, quando ele passa por cima de sua consciência – a começar pelas frases entre parênteses do começo até as conversas dos anjos sobre Biberkopf –, quando ele se entende com o leitor pelas costas de seu herói com uma piscadela, quando faz insinuações que, a princípio, permanecem fórmulas vazias e só mais tarde são estabelecidas suas relações, quando ele realiza intercalações abruptas que só se tornam compreensíveis depois que a paisagem da vida da grande cidade se descortinou na radiografia da narrativa como cenário da dança da morte.²⁵ (BAYERDÖRFER 1975: 155)

Para Bayerdörfer, portanto, o narrador assume uma postura dominante na obra, fazendo troça, inclusive, do protagonista, colocando-se acima dele. De acordo com essa visão, o narrador seria mesmo um intruso, muito semelhante ao que vimos nas tipificações de Ligia Chiappini Leite. Ele interfere na narrativa e a modifica, acrescentando elementos cujas relações só *a posteriori* ele mesmo estabelece e dá a ver.

²⁴ „[...] der innere Monolog des Protagonisten neben die konsequent dokumentarische, faktenorientierte Beschreibung eines städtischen Gebildes.“

²⁵ „Ständig gibt er [der Erzähler] zu verstehen, daß er mehr weiß als sein Held, indem er über dessen Bewußtsein hinwegredet – angefangen von den Klammersätzen des Eingangs bis zu den Gesprächen der Engel über Biberkopf –, indem er sich augenblinzeln mit dem Leser hinter dem Rücken seines Helden verständigt, indem er Andeutungen macht, die zunächst Leerformeln bleiben und erst später in Bezüge gebracht werden, indem er abrupte Einblendungen vornimmt, die erst verständlich werden, nachdem sich die Lebenslandschaft der Großstadt auf dem Röntgenshirm der Erzählung als Szenerie des Totentanzes entschleiert hat.“

É justamente nesse comportamento, porém, que Bayerdörfer questiona a posição onisciente desse narrador. Nesse sentido, ele vê correspondências entre o caráter do narrador e o do protagonista: segundo o crítico, ao arrogar para si e ostentar o papel de onisciente (“*Allwissender*” – colocado entre aspas no artigo original, como forma de relativizar a autenticidade dessa posição), o narrador demonstra que é tão individualista quanto Franz Biberkopf, sendo este a “corporificação da individualidade humana”²⁶ (BAYERDÖRFER 1975: 181). Vejamos melhor, no trecho a seguir, como esse paralelo se estabelece:

O princípio abstrato de autopreservação de Biberkopf significa sua incorporação total à lei da violência, a abertura em direção ao entorno, por outro lado, significa a libertação desse cerco. A pose de narrador onisciente, sua autoafirmação abstrata como narrador, por assim dizer, pressuporia, a partir do modo de configuração, justamente certa autoestima previamente consolidada do indivíduo, alcançada somente por meio da autorrenúncia de Biberkopf, e, em sentido contrário, reivindicaria certa superioridade em relação ao mundo do coletivo, que Biberkopf, em sua ofuscação, acredita ter.²⁷ (BAYERDÖRFER 1975: 181-2)

Ou seja, se, por um lado, o sentimento de autopreservação está na base do individualismo egocêntrico de Franz Biberkopf, a postura onisciente do narrador pressupõe o sentimento de autoafirmação. É desse ponto de vista que as posturas do narrador e do protagonista são equiparáveis. Ainda de acordo com Bayerdörfer, o material narrado – referindo-se ao personagem individualista – encontra nesse narrador, cujo objetivo é se autoafirmar, seu mediador mais adequado (BAYERDÖRFER 1975: 181).

Dessa perspectiva, haveria uma incoerência irônica no fato de o narrador se colocar acima do herói, já que ambos compartilham tais traços de caráter. Os juízos de valor que o narrador faz em relação ao comportamento de Biberkopf se aplicariam, em grande medida, também à figura do próprio narrador.

²⁶ „[...] die Verkörperung menschlicher Individualität überhaupt [...]“. Tendo como parâmetro o pensamento de Rahel Jaeggi, para quem a *Entfremdung* consiste na impossibilidade de o sujeito se apropriar de sua individualidade (cf. JAEggi 2005: 110), podemos estabelecer uma comparação entre os termos “individualidade” (*Individualität*), usado por Bayerdörfer no trecho citado, e “individualismo” (*Individualismus*). Jaeggi vê individualidade como algo positivo, em uma condição ideal em que o indivíduo tem a possibilidade de realizar e se apropriar de sua constituição como tal. Em Bayerdörfer, por outro lado, a conotação é negativa, ainda que ambos os teóricos usem a mesma terminologia. Individualidade, para Jaeggi, é autoafirmação, enquanto, para Bayerdörfer, é sinônimo de uma postura egocêntrica. A nosso ver, o termo “individualismo” traz consigo a carga negativa atribuída à atitude de Franz Biberkopf. No capítulo IV desta tese, abordaremos com mais vagar esse assunto.

²⁷ „Biberkopfs abstraktes Prinzip des Selbstbewahrung bedeutet seine restlose Eingliederung in das Gesetz der Gewalt, die Öffnung auf die Umwelt hin dagegen die Lösung aus dieser Umklammerung. Die Pose des allwissenden Erzählers, sozusagen seine abstrakte Selbstbehauptung als Erzähler, würde von der Gestaltungsweise her gerade jenen von vornherein gesicherten Selbstwert des Individuums voraussetzen, der erst durch Biberkopfs Selbstpreisgabe erreicht wird, und umgekehrt jene Überlegenheit gegenüber der Welt der Kollektive beanspruchen, die Biberkopf in seiner Verblendung zu haben glaubt.“

2. Franz Biberkopf protagonista na televisão – uma leitura distinta

Antes de prosseguirmos com nossa discussão a respeito da divisão de protagonismo em *Berlin Alexanderplatz*, há um ponto a ser considerado levando em conta o escopo desta tese: a diferença desse aspecto entre o romance e o filme. Tudo o que foi dito na abertura deste capítulo é aplicável somente ao romance, já que o que ocorre no filme é bastante diferente a esse respeito, conforme mostraremos neste subitem. Na adaptação feita por Rainer Werner Fassbinder, Franz Biberkopf é o protagonista de fato. A narrativa e a ação se desenvolvem em torno de sua figura, acompanhando o curso de sua vida, ainda que esta seja assolada pelos mesmos percalços presentes no romance de Döblin.

No que diz respeito à alienação, a vida do Biberkopf da série não difere da do Biberkopf do romance. Nessa adaptação, ele passa pelas mesmas agruras mostradas no romance. Porém, na releitura feita pelo diretor alemão, o personagem Franz Biberkopf ganha *status* de legítimo protagonista. Aliás, a exploração e construção dos personagens é um diferencial nesta obra televisiva em relação ao seu texto base. Se Döblin se concentrou na cidade, Fassbinder voltou-se para seus personagens. É interessante notar, a esse respeito, o que o próprio diretor pensa do tratamento dado aos personagens no livro de Döblin. Em um texto – “As cidades das pessoas e suas almas: alguns pensamentos desordenados sobre o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin” (tradução nossa para „Die Städte des Menschen und seine Seele: einige ungeordnete Gedanken zu Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*“) – escrito em 1980, no qual discorre sobre sua intensa relação com o romance *Berlin Alexanderplatz*, ele opina sobre o que constitui a grandeza dessa obra. Para ele, o essencial não é a história, característica que compartilha com outras grandes obras da literatura mundial. Ele chega a se referir à construção da obra como “risível” (*lächerlich*), estabelecendo, inclusive, um ousado paralelo com a construção de *As afinidades eletivas* (*Wahlverwandtschaften*), de Goethe, em razão da simplicidade de ambos os enredos (cf. FASSBINDER in BIESENBACH 2007: 57). E após definir por negação, aponta o que, para ele, é de fato essencial no romance:

No geral não mais que um romance trivial, em detalhe, não mais que meramente uma sequência de diversas manchetes de jornais sensacionalistas. O que, então, faz dessa história algo tão grandioso? Na minha compreensão, é o como. Em *Berlin Alexanderplatz*, até as objetivamente menores e simplesmente medianas emoções, sentimentos, momentos de felicidade, anseios, satisfações, dores, medos, falhas de consciência etc. justamente dos indivíduos aparentemente invisíveis, desimportantes, insignificantes são

reconhecidas, aos assim chamados “pequenos” é concedida aqui a mesma grandeza que, na arte em geral, só é concedida aos chamados “grandes”.²⁸ (FASSBINDER in BIESENBAACH 2007: 58)

Para Fassbinder, portanto, o tratamento dado aos personagens simples – especialmente ao protagonista, como ele destaca em passagem posterior do texto –, içados à condição de principais, é o que há de mais notável e extraordinário no romance de Döblin. Curiosamente, contradizendo, de certa forma, sua própria posição, o título do ensaio privilegia “as cidades”, assim como ocorre com o título do romance.

Essa leitura, que se desvia de certo consenso da crítica, qual seja, o de conferir peso à cidade, pode ter orientado o diretor no sentido de uma adaptação que privilegia a construção dos personagens. Em suas manifestações a respeito do trabalho com *Berlin Alexanderplatz*, em textos ensaísticos e entrevistas, Fassbinder demonstra uma postura sentimental em relação aos personagens, chegando a colocar em segundo plano, como vimos, o enredo e a construção do romance. O tom do texto de Fassbinder que citamos aqui, além do foco nos personagens, é colocar a relação entre Biberkopf e Reinhold como o ponto mais importante da obra.²⁹

A releitura de *Berlin Alexanderplatz* feita por Fassbinder, da qual descrevemos aqui alguns traços, efetiva-se por meio de algumas escolhas do diretor, e nosso objetivo nos subitens seguintes é apontar e discutir alguns aspectos dessas escolhas.

2.1. Ambientação – cenas internas e romance da grande cidade

Uma diferença marcante e essencial entre o romance *Berlin Alexanderplatz* e a série de televisão é a predominância das cenas internas na série. Parece haver uma tendência de evitar as cenas externas. Nesse aspecto, a adaptação de Fassbinder se diferencia muito do romance de Döblin. Enquanto no romance há diversas referências a ruas, praças e pontos comerciais reais da cidade de Berlim, no filme, a maioria das ações se dá em ambientes internos.

²⁸ „Im Ganzen nicht mehr als ein Dreigroschenroman, im Einzelnen nicht mehr als eben eine Aneinanderreihung mehrerer Boulevard-Zeitungsanreißer. Was also macht diesen Plot zu etwas so Großem? Es ist das Wie, verstehe ich. In *Berlin Alexanderplatz* wird auch den objektiv kleinsten und ganz einfach mittelmäßigen Emotionen, Gefühlen, Glücksmomenten, Sehnsüchten, Befriedigungen, Schmerzen, Ängsten, Bewußtseinsdefiziten usw. gerade der scheinbar unscheinbaren, unwichtigen, unbedeutenden Individuen zugestanden, den sogenannten ‚Kleinen‘ wird hier die gleiche Größe zugebilligt, wie sie in der Kunst gemeinhin nur den sogenannten ‚Großen‘ zugebilligt wird.“

²⁹ No romance de Döblin, Reinhold é igualmente colocado como o maior rival de Franz entre os personagens. Seu papel em nosso trabalho, por outro lado, é reduzido em razão de nosso escopo: da nossa perspectiva, o ator preponderante é a cidade, que, como vimos, se impõe sobre o protagonista e até mesmo sobre o autor e o narrador. Visto dessa forma, Reinhold é apenas mais um dos sujeitos submetidos ao jugo da metrópole, e, por esse motivo, sua posição de antagonista de Franz não tem, nesta tese, o mesmo destaque conferido a outros atores. Fassbinder faz uma leitura distinta, concentrando a ação na relação entre os personagens, com forte ênfase em Franz x Reinhold.

A título de exemplo e comparação, destacamos a cena em que Meck, amigo de Franz, desmascara Lüders, que havia enganado Franz no caso da viúva. No romance, a cena acontece da seguinte maneira:

Até que Meck, que só fica ali sentado ajuntando as peças da história, acha aquilo confuso demais e acena com a cabeça para Lüders. Quer conversar sozinho com Lüders, isto não leva a nada. Assim, Lüders também sai lá fora. Numa conversa aparentemente inocente, caminham subindo da Ramlerstrasse até a Grenzstrasse.

E lá, onde está escuro como breu, Meck inesperadamente se atira sobre o pequeno Lüders. Deu-lhe uma surra violenta. (p. 129)

Vemos nesse trecho do romance a exploração dos espaços externos, das ruas de Berlim, com menções, inclusive, a nomes de ruas verdadeiras. É um exemplo da ancoragem espacial da obra. No filme, esse ataque de Meck a Lüders se dá no apartamento deste último, onde, obviamente, todas as referências da cidade de Berlim, em que o romance é rico, são apagadas. Em casos como esse, em que uma cena na qual, no caso do romance, nomes reais das ruas da cidade são mencionados é reelaborada como uma cena ocorrida dentro de um quarto, ambiente privado, a “terrível Berlim” do romance de Döblin perde destaque no filme.

A série começa mostrando o pavor que Franz sente do mundo exterior, ao ver abertos os portões da prisão de Tegel quando de sua libertação. Ele ainda nem transpôs esses portões e já se sente oprimido pela metrópole. Fica claro que ele tem muito medo das ruas e de seu ruído, a ponto de tentar voltar para dentro do presídio, no que é impedido pelo guarda. Até esse ponto, é também o que lemos no romance. Mas o que se vê a partir dessa cena inicial, como já dissemos, é a maioria das cenas rodadas em ambientes internos e privados, tais como os quartos de Biberkopf – o principal e o sublocado –, o quarto da prostituta no Episódio 1, o luxuoso escritório de Pums, o chefe do bando criminoso, o apartamento de Eva e Herbert, amigos de Franz, etc. É como se o diretor poupasse o protagonista desse contato temível e pavoroso com a cidade, com as ruas, onde está o **Outro**.

Aquele medo inicial não é, contudo, atenuado dessa maneira, pois mesmo os ambientes interiores se afiguram como o temível mundo fora da prisão. O presídio é um local cuja ordem é conhecida do personagem e onde, por esse motivo, ele se sentia a salvo. De qualquer maneira, a pequena quantidade de cenas externas não deixa de ser algo a ser notado em uma adaptação de um romance que foi classificado como romance “da grande cidade” – o primeiro, aliás, da literatura alemã –, como se a própria metrópole, onipresente, fosse, ela mesma, um personagem importante.

De forma muito diferente do que ocorre no romance, fortemente ancorado no espaço por meio de referências reais, a cidade de Berlim não é reconhecível na adaptação de Fassbinder. A cenografia utilizada pode representar qualquer metrópole traumatizada: “Fassbinder, em grande medida, desvincula visualmente a narrativa de sua topografia concreta. A Alexanderplatz surge mais como um espaço ocupado de forma negativa, que é, no máximo, insinuado”³⁰ (BIESENBACH 2007: 40). A visão da topografia do filme como um “espaço de ocupação negativa” é contrária ao que se pode observar na Berlim presente no romance de Döblin, uma cidade representada com suas características reais. Por outro lado, a opção de Fassbinder tem o potencial de universalizar os temas em vez de especificá-los ou restringi-los a determinado contexto.

Neste trecho de uma entrevista concedida por Fassbinder a Hans Günther Pflaum, em maio de 1980, atestamos, por meio das palavras do próprio diretor, que essa maneira de adaptar o romance partiu mesmo de uma opção do diretor, e não de limitações orçamentárias ou de outra natureza. Vejamos:

Não é mais possível fazer uma reconstituição precisa. Além disso, não me interessa refazer a mesma tentativa [referindo-se à ambientação de *Effi Briest*, filme seu de 1974], o que talvez fosse possível com enormes recursos financeiros. Ou nem tanto, não sei, nunca pensei realmente nisso, pois desde o início optei pelo outro caminho, o de não fazer uma reconstituição realmente exata, autêntica, do aspecto exterior, das ruas; mas considere que no fim das contas seria possível reconhecer melhor o aspecto exterior das ruas vendo os refúgios, os bistrôs que as pessoas arranjaram, sua maneira de viver em casa, etc. Voltei-me mais para os interiores. Quero dizer que, mesmo se houvesse dinheiro suficiente para reconstituir a Alexanderplatz tal como era e fazer como se dispuséssemos do material original, não teria sido interessante. Não me interessa saber como alguém caminha hoje em dia na Alexanderplatz. Mas já me interessa saber como alguém caminha na Kurfürstendamm. (TÖTEBERG 1988: 148)

Fassbinder vê no que chamou de “refúgios”, *i.e.*, os espaços internos, um meio adequado para adaptar à televisão a grandeza do romance *Berlin Alexanderplatz*. Do seu ponto de vista, não seria necessário – nem interessante – representar fielmente a cidade de Berlim do final dos anos 1920 para fazer justiça ao romance. Ele vê, portanto, nesses espaços reduzidos, microcosmos da monstruosa Berlim, os espaços frutíferos da narrativa, e é dessa forma que ele realiza sua versão.

³⁰ „Fassbinder löst die Erzählung visuell weitgehend von ihrer konkreten Topographie. Der Alexanderplatz kommt eher als ein negativ besetzter Raum vor, der höchstens angedeutet wird.“

Espaços com essas características de ocupação negativa, não identificados com espaços físicos reais, são preponderantes no filme. Sobretudo o quarto principal de Biberkopf, sobre o qual Biesenbach afirmou o seguinte: “Como em um palco vazio, ali acontecem as coisas realmente importantes da vida de Franz”³¹ (BIESENBAACH 2007: 41). A importância da ação é transferida das ruas da cidade para dentro desse “refúgio”.

Há, como resultado dessa escolha do diretor e da produção da série, uma oposição importante entre as descrições dos ambientes externos no romance e o predomínio de ambientes internos no filme. Isso indica, como vimos, uma diferença de intenções de parte a parte entre os realizadores em questão. Döblin se concentrou mais que Fassbinder nos problemas da cidade e do país, o que não significa, porém, que Fassbinder deixou de tratar de Berlim e da Alemanha, e sim que o fez de outra maneira: de forma mais indireta, como pano de fundo.

Bruno Fischli (Extras do DVD) notou que Fassbinder se interessou, no romance de Döblin, muito mais pelos personagens do que pela Berlim dos anos 1920, o que vimos confirmado na entrevista citada aqui. Trata-se de um forte indicativo da razão da predominância das cenas internas, em que se evita a diluição da atenção pelos elementos da metrópole e se provoca a concentração na relação entre os personagens. Fassbinder abdica de filmar o “romance da grande cidade” e concentra a ação na elaboração dos personagens, sobretudo de Franz e Reinhold. Trata-se também de uma questão de concentração do olhar: o olho facilmente tem a atenção desviada em ambientes abertos, onde há muito que se ver. Em ambientes fechados, a concentração do olhar é maior.

É importante observar, por outro lado, que, mesmo com a aposta de Fassbinder nos personagens e nos ambientes internos, o caráter temível das ruas não está de todo ausente de sua série, já que nelas também ocorrem fatos importantes e traumáticos da vida de Franz: a amputação de seu braço, por exemplo, a qual ainda abordaremos nesta tese. Porém, por se tratar de uma diferença importante e de destaque entre o romance e a adaptação no que diz respeito ao tratamento do indivíduo e de sua relação com a cidade, esse aspecto não pode ser negligenciado. É interessante notar o seguinte: no romance, há o recurso à ilustração, visualização (pela inserção de fragmentos), recursos óticos (*Kinostil*). No filme, que é um meio visual, em que os recursos mencionados aqui são naturais, Fassbinder opta pelo retorno à narrativa, que é um recurso literário. Assim, ambas as obras se retroalimentam: o romance, do cinema, e o filme, da concentração no texto/personagem.

³¹ „Wie auf einer leeren Bühne geschehen hier die wirklich wichtigen Dinge in Franz’ Leben.“

No contexto da oposição entre a representação da cidade no romance e a construção dos personagens na adaptação, vejamos a seguinte nota de Walter Benjamin a respeito da relação dos personagens com os espaços no romance de Döblin, em um texto contemporâneo ao lançamento da obra:

Ela [a obra] de forma nenhuma tem gosto de “romance social”. Ninguém aqui pernoita ao relento. Eles têm sempre um quarto. Também nunca os encontramos à procura de um quarto. Até mesmo o primeiro parece ter perdido seu pavor nos arredores da Alexanderplatz. Miserável essa gente já é. Ainda assim, eles são miseráveis em seus quartos.³² (BENJAMIN 2011: 252)

Benjamin não apenas relativiza, mas nega a caracterização de *Berlin Alexanderplatz* como um “romance social”. Para justificar essa conclusão, ele usa justamente o critério da oposição entre espaços internos e externos. O texto põe em questão também o pavor dos personagens diante da cidade, relativizado, segundo ele, pelo fato de os personagens não serem obrigados a viver nas ruas, tendo cada um seu espaço privado. Vemos, portanto, que a leitura de Fassbinder, que filmou predominantemente dentro dos quartos e outros espaços privados, encontra base na maneira como Benjamin recebeu o romance à época de seu lançamento.

2.2. O trabalho de câmera

O trabalho de câmera deste filme também indica o foco nos personagens, constituindo-se como um dos meios para a concretização das escolhas do diretor. Para ser caracterizado como uma espécie de “filme da grande cidade”, fazendo jus ao “romance da grande cidade” que é *Berlin Alexanderplatz*, seria de se esperar que os planos gerais de espaços externos e os *travellings* através de Berlim prevalecessem sobre os *close-ups* de rostos e os planos americanos. O que vemos na adaptação de Fassbinder é o inverso.

Marcel Martin confirma, em parte, nossa visão sobre o plano geral:

Reduzindo o homem a uma silhueta minúscula, o *plano geral* o reintegra no mundo, faz com que as coisas o devorem, “objetiva-o”; daí uma tonalidade psicológica bastante pessimista, uma ambiência moral um tanto negativa, mas às vezes também uma dominante dramática de exaltação, lírica ou mesmo épica. (MARTIN 2013: 40)

³² „Es [das Werk] schmeckt so gar nicht nach ‚sozialem Roman‘. Keiner übernachtet hier in der Palme. Die haben immer ein Zimmer. Man trifft sie auch nie auf der Zimmersuche. Selbst der Erste scheint um den Alexanderplatz herum seine Schrecken verloren zu haben. Elend sind diese Leute schon. Immerhin sind sie elend in ihren Zimmern.“

A reintegração do homem no mundo, de que fala Martin, não parece significar adaptação ou acolhimento. Esse plano pode passar uma ideia ambígua, como sugere o teórico. De qualquer maneira, para mostrar o indivíduo massacrado pela metrópole, Fassbinder poderia ter se valido mais do plano geral. Sua atitude no sentido contrário denota a diferença de intenções em relação a Döblin.

Colocar a cidade como protagonista requer mostrá-la, de forma panorâmica e também as suas partes em detalhe. Um exemplo dessa experiência é *Berlim: a sinfonia da grande cidade* (1927), de Walter Ruttmann, que mostra a cidade por meio de planos gerais bastante amplos (cf. Figura 9) combinados com *close-ups* de objetos que a compõem (cf. Figura 10). Nas tomadas do filme de Ruttmann, a cidade de Berlim é reconhecível de maneira indubitável. Trata-se, portanto, de estratégia oposta à de Fassbinder, como vimos na entrevista citada anteriormente. Por ter sido lançado dois anos antes do romance de Döblin, é altamente provável que o autor tenha conhecido o filme de Ruttmann à época.

Diferente da abordagem da cidade feita por Ruttmann é também a adaptação cinematográfica de *Berlin Alexanderplatz* – de mesmo título – feita em 1931 por Phil Jutzi, com colaboração do próprio Alfred Döblin no roteiro. Na época de seu lançamento, o filme foi criticado por não fazer justiça ao caráter inovador do romance que lhe serviu de base. De maneira oposta à fragmentaridade do romance, o filme tende à linearidade. Por outro lado, diferentemente da série de Fassbinder, o filme de Jutzi conta com muitas cenas externas. No mesmo texto de Fassbinder que citamos anteriormente, o diretor menciona também a versão de Jutzi, referindo-se a ela como um filme muito bom. Por outro lado, quanto ao filme como adaptação do romance de Döblin, sua posição é muito mais crítica, ao afirmar o seguinte: “O romance de Döblin foi completamente esquecido nesse filme. Livro e filme não têm nenhuma relação entre si. Cada um, inclusive o filme de Jutzi, é, sem dúvida, uma obra de arte independente, própria”³³ (FASSBINDER in BIESENBAACH 2007: 57).

Fassbinder se manifestou de forma parecida sobre a adaptação de Jutzi também em entrevista. Vejamos:

Acho que não é má, como filme. Apenas, acho que não tem muito a ver com o livro. Não ter muito a ver com o livro não é bem o caso: na realidade, não tem nada a ver. Ele tomou o romance como ponto de partida para contar uma estória. Talvez possamos, se quisermos, encontrá-la também no romance. Mas como adaptação cinematográfica do romance, acho que é

³³ „Döblins Roman allerdings hat man bei diesem Film ganz und gar vergessen. Buch und Film haben nichts zu tun miteinander. Jedes, auch der Film von Jutzi, gewiß, sind voneinander unabhängig eigene Kunst.“

ruim. Como filme, considero bom o trabalho de Jutzi. (TÖTEBERG 1988: 149)

Portanto, em que pese a qualidade do filme de Jutzi como obra de arte, para Fassbinder ele não serve como adaptação do romance de Döblin, fato que ele aponta como mais um motivo para a realização de sua própria versão.

Opinião semelhante a respeito dessa adaptação demonstrou Herbert Ihering, em resenha contemporânea ao lançamento do filme publicada em 9 de outubro de 1931 no periódico *Berliner Börsen-Courier*. O crítico afirma que, pela dinâmica da película, a versão de Phil Jutzi mal poderia ser chamada de *Berlin Alexanderplatz*, que o mais adequado seria chamá-la de *Heinrich George como Franz Biberkopf*, fazendo referência ao ator que interpretou o personagem principal (IHERING *apud* PRANGEL 1975: 241). Da mesma forma que Fassbinder, Ihering censura no filme a distância tomada em relação ao romance, ainda que se trate de um bom filme. Para esse crítico, Jutzi foi ousado ao se propor a fazer essa filmagem, mas não levou essa ousadia a termo (IHERING *apud* PRANGEL 1975: 241).

No que diz respeito ao trabalho de câmera e à representação da cidade no filme de Jutzi, porém, notamos que há algumas partes que contrariam a visão da crítica. É o caso da cena de abertura do filme, logo que Biberkopf deixa a prisão. Ele embarca em um bonde elétrico e o que se vê a partir daí são imagens fragmentadas da cidade, mostrando ora os trilhos do bonde, ora os prédios, em uma simultaneidade criadora de intenso movimento – aliada à escalada da trilha sonora –, que provoca em Franz um sentimento angustiante, até que ele encontra abrigo em uma porta – quando, então, a música cessa. Nessa cena, o filme resgata algo da técnica do *Kinostil* do romance e remete a percepção do espectador também a obras como o mencionado filme de Walter Ruttmann.

Em *Berlin Alexanderplatz* de Fassbinder, a predominância de *close-ups* dos personagens e a escassez de planos gerais completam a generalidade da cenografia, à qual já nos referimos. Fassbinder se utiliza dos *close-ups* e dos planos americanos para acentuar o melodrama entre os personagens, como na cena em que Lina chega ao ponto da rua em que Franz passou a vender prendedores de gravata (cf. Figura 11). Pouco depois do foco no rosto aflito de Lina, há outro *close-up*, desta vez nas cabeças de ambos, Lina e Franz (cf. Figura 12). O ângulo faz parecer que ambos pertencem ao mesmo corpo, porém os rostos estão em direções opostas entre si, sugerindo alguma contrariedade entre eles. O quadro, reforçado pela expressão ainda aflita de Lina, leva a crer que a mulher está insatisfeita ou contrariada com o objetivo que Franz acabou de lhe contar: passar a vender jornais.

Trata-se de um efeito de choque – ou conflito – provocado pela montagem de imagens aliada ao trabalho de câmera e à composição dos quadros. Conforme mostramos no capítulo I desta tese, a obra de Sergei Eisenstein, tanto a artística como a teórica, é permeada pela ideia de choque, ou montagem de choque. Sua tese pode ser resumida como criação de sentidos e formas por meio do choque entre elementos e ideias. O choque e o conflito estão na base de sua compreensão de arte. Ele compreende o conflito “como o princípio fundamental para a existência de qualquer obra de arte e de qualquer forma de arte. [...] *Porque a arte é sempre conflito*” (EISENSTEIN 2002: 50). E para o cineasta russo, o meio pelo qual o conflito e o choque são provocados na arte é a montagem. De acordo com Eisenstein, a montagem não é nem deve ser a mera sucessão de planos – no caso do cinema – ou de qualquer outro elemento – no caso das outras artes: “[...] montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio ‘dramático’” (EISENSTEIN 2002: 52). Ou seja, a colisão ou conflito é um elemento fundamental da montagem.

Por outro lado, é verdade também que Eisenstein foi censurado pela abrangência que conferiu à influência da montagem nas diversas formas artísticas. Christian Metz, por exemplo, reconhece a importância da montagem na composição da obra fílmica ao reproduzir o pensamento de Vsevolod Pudovkin, também diretor e teórico russo, assim como Eisenstein. Sobre a montagem, Metz afirma o seguinte:

é em verdade o essencial da criação fílmica: o “plano” isolado não é senão um pedacinho de cinema; não é senão a matéria-prima, fotografia do mundo real. Só se passa da fotografia ao cinema, do decalque à arte, pela montagem. Com tão ampla definição, ela se confunde simplesmente com a própria composição da obra. (METZ 1972: 47)

No mesmo texto, porém, o francês afirma que Eisenstein exagerou o peso da influência da montagem nas outras formas artísticas, propondo uma aplicação demasiado abrangente. Sobre o que chamou, em Eisenstein, de “fanatismo da montagem”, Metz explica: “Há algo de encarniçado, quase incômodo às vezes, na maneira pela qual Eisenstein recusa o menor papel ao fluxo criador contínuo: ele só vê elementos previamente recortados que uma engenhosa manipulação viria em seguida ‘montar’” (METZ 1972: 47). Mais adiante, Metz apontaria ainda o ponto de vista ideológico das posições eisensteinianas, o que indicaria distorções a respeito da significação não só da montagem, mas de outros elementos de composição artística (ibidem: 52).

A fecundidade da obra teórica de Eisenstein, sobretudo no que diz respeito à sua contribuição à montagem, não é negada por outros teóricos. O que se encontra na fortuna

crítica são ressalvas como a apontada aqui, sobretudo quanto ao caráter fortemente ideológico de seu pensamento.

“Choque” é também o termo utilizado por Theodor Adorno para descrever a técnica fragmentária empregada por Walter Benjamin em sua obra crítica: “montagem de choque” (*schockhafte Montage*). Por meio dessa técnica, Benjamin buscava “renunciar a qualquer interpretação explícita, realçando as significações somente por uma montagem dos materiais em forma de choque” (BOLLE 1994: 97).

Não se pode dizer que, ao sobrepor imagens, como fez com Biberkopf e Lina, no exemplo citado, Fassbinder tenha aberto mão de uma interpretação. A própria escolha de imagens, planos e quadros pressupõe um ato interpretativo por parte do diretor. Não há como “limpar” esse ato de criação de todo caráter subjetivo. Por outro lado, o texto citado poderia se aplicar à técnica de Döblin, em sua busca por não *representar*, mas mostrar a *cidade* – como veremos no item 3 deste capítulo, a respeito da cidade de Berlim como um dos atores. Por esse critério, Döblin busca justamente abrir mão de interferências na ação e deixar a interpretação por conta da recepção, por parte do leitor, de todos aqueles fragmentos justapostos (montados). De certa forma, o que afirmamos a respeito da subjetividade inerente ao ato do diretor se aplica também ao romancista, já que a escolha dos fragmentos, da mesma forma, é feita por ele. Porém o texto de Bolle citado aqui corresponde aos postulados de Döblin, ainda que estes, na prática, também mereçam ressalvas.

2.3. Identificação com o personagem

A discussão proposta neste subitem sobre o protagonismo de Franz Biberkopf na série de TV se reveste de maior relevância para nosso trabalho, se considerarmos que o que está em questão, em última análise, é a concepção e o destaque dado ao indivíduo em relação ao corpo social. Como o núcleo de nosso objeto de estudo é um sujeito, o protagonista de ambas as obras, em posição de alienação (*Entfremdung*) em um espaço urbano, a observação desse sujeito em seu contexto é uma constante nesta tese, pois essa metodologia de análise é a base de nossa crítica da alienação aplicada a Franz Biberkopf e a *Berlin Alexanderplatz*.

Um dos indicadores da diferença de tratamento do protagonista entre o romance e a adaptação é a identificação do receptor/espectador com o personagem. Mesmo em se tratando de um critério subjetivo e, por esse motivo, sujeito a ampla variabilidade, é possível constatar o sucesso de personagens como Franz Biberkopf, Mieke e até Reinhold junto ao público e à crítica no caso do filme, apesar do estranhamento inicial causado pela forma. Vincent Canby, por exemplo, em um artigo publicado no jornal *The New York Times* quando de uma

apresentação do filme nos Estados Unidos, em 1983, se refere a ele como o trabalho de Fassbinder “mais popular e mais aclamado pela crítica” (CANBY 1983: 3). Essa recepção poderia se justificar pelo fato de que se trata de um filme de Fassbinder que foge muito a seu estilo usual – com exceção do Epílogo, de caráter mais autoral –, normalmente mais experimental e denso. Como foi feito para a TV, é natural que se especule que Fassbinder tenha feito algumas concessões no que diz respeito ao modo como estava habituado a trabalhar em suas produções. A esse respeito, citamos mais uma vez a entrevista concedida a Hans Günther Pflaum. No trecho citado a seguir, Fassbinder é perguntado sobre o caráter de provocação e choque do espectador, tão constante em seus filmes e que acabou por ser tornar uma marca de seu trabalho, mas atenuado em *Berlin Alexanderplatz*. Ele responde: “[...] num seriado de TV, se os espectadores se chocam, deixam de ver, só isso. E nesse caso nós não temos nada a ganhar. Prefiro que eles vejam e tirem alguma coisa da estória que devemos contar-lhes, e que entendam por que devemos contá-la” (FASSBINDER in TÖTEBERG 1988: 152). Pode-se interpretar essa resposta como a assunção de concessões no trabalho para a televisão na tentativa de evitar a rejeição do público. No cinema, seu trabalho é notoriamente diferente. Tanto que, para a versão de *Berlin Alexanderplatz* para o cinema, em longa metragem, cujo roteiro ele também escreveu na mesma época mas que não chegou a ser produzida, Fassbinder afirma que defenderia mais o que chamou de “efeitos do choque” (FASSBINDER in TÖTEBERG 1988: 152).

Quanto às atuações, Canby utiliza adjetivos como “radiante” e “soberba” para qualificá-las, destacando que Fassbinder agrupou em torno de Günter Lamprecht (Franz Biberkopf) e Gottfried John (Reinhold) uma série de atores que já havia dirigido em outras produções: Hanna Schygulla (Eva), Barbara Sukowa (Mieze) e Brigitte Mira (Senhora Bast) (cf. CANBY 1983: 4). Essas escolhas, aliadas à técnica empregada, contribuíram para a identificação dos espectadores com os personagens.

Se a técnica narrativa do romance gera distanciamento entre personagem e leitor – como vimos na discussão do enredo, no capítulo I –, o mesmo não se pode dizer do filme, em que, como vimos, se investe mais na construção das personalidades dos personagens. O modo como Fassbinder trabalha os personagens gera o efeito inverso ao do romance: fechando a lente em cada um deles, mostrando mais de perto suas características e mesmo idiossincrasias, o resultado é a aproximação e, por vezes, identificação, como é o caso dos personagens Biberkopf e Mieze.

Fassbinder chegou a afirmar que a série para a TV é mais favorável ao personagem Franz Biberkopf que a versão cinematográfica que ele escreveu e que focaria mais nas falhas

e loucuras do protagonista, muito em razão da extensão da obra, que possibilita identificação (cf. FASSBINDER in TÖTEBERG 1988: 152). Sobre esse aspecto, Susan Sontag afirma que Fassbinder “logrou filmar praticamente um romance inteiro”³⁴ (SONTAG in BIESENBAACH 2007: 49), referindo-se à dimensão da adaptação e enaltecendo, ainda, sua “fidelidade” ao livro base – ainda que se possa, nos dias de hoje, discutir a relevância desse critério.

Questionado se se identifica com Franz Biberkopf, Fassbinder responde o seguinte:

Por um lado, certamente, por outro lado, é também um estranho personagem, um homem que quer acreditar, mesmo quando é impossível e inconcebível, que o homem pode ser bom mesmo no seio da sociedade em que vive. Que o homem que, segundo ele, e também para mim, é bom por natureza, poderia ser bom – o que não acredito – mesmo no seio da sociedade, que de minha parte considero má o que ele não faz de forma tão precisa, tão positivada. Nessa medida é que não quero identificar-me com o personagem de Franz Biberkopf. Em comparação a ele, eu aprendo bem melhor a formular minha atitude em relação à realidade. (FASSBINDER in TÖTEBERG 1988: 147)

Nota-se em suas palavras que identificação dele com o personagem é ambígua, mesmo em se tratando de uma obra – o romance – que ele reconhece ser de grande importância para sua formação.

Há também o caso oposto, o da repulsa, provocada, sobretudo, pelo personagem Reinhold. Mesmo em se tratando de um sentimento negativo, não se pode negar que a obra gera um intenso efeito sobre o espectador. Isso porque, como antagonista de Franz, Reinhold ocupa a posição de vilão, ainda que as atitudes de Franz também sejam questionáveis. Na polarização existente entre ambos, no geral, Franz é o personagem ingênuo e que, como disse Fassbinder, acredita que o homem pode ser bom. Já Reinhold é a figura que perturba essa crença, dificultando ainda mais a vida do protagonista.

Transmitir *Berlin Alexanderplatz*, uma obra tão complexa, para o público de televisão aberta foi algo comparável, à época, a um experimento de massas. Para seu sucesso, a identificação do público com os personagens era especialmente importante (cf. BIESENBAACH 2007: 37). Talvez por esse motivo, consciente desses aspectos, Fassbinder tenha feito as escolhas que expusemos aqui.

³⁴ „Fassbinder reüssiert, wo Stroheim scheiterte – er hat praktisch einen gesamten Roman verfilmt.“

3. A grande cidade

*A própria grande cidade, nós já dizíamos isso, é um personagem. Ela tem seu princípio formal e estampa com o selo de sua força e do caráter de seu espírito. Ninguém que se aproxima dela, posiciona-se da maneira que for em relação a esse caráter de espírito, consegue se furtar a essa impressão.*³⁵

(DÖBLIN *apud* BECKER 1993: 427 – nota 1)

Para além de sua obra de maior sucesso, *Berlin Alexanderplatz*, Döblin ficou conhecido também por sua prolífica produção teórica, sobretudo por seus textos que exortam os romancistas, seus contemporâneos, a renovar a épica no sentido de adaptar a forma romanesca aos novos tempos – *i.e.* à grande cidade urbana do início do século XX.

Tratando-se de um romance cujo autor coloca como preceito teórico, para si e para outros romancistas, que o narrador não deve narrar, mas sim “construir”, como vimos nos subitens anteriores, e em cujo título figuram, como personagens centrais, os nomes de uma cidade e de uma praça, não é de causar surpresa a conclusão de que a grande cidade – a *Großstadt* – é, ela própria, um dos “atores” da ação.

Em “Anotações sobre o romance” (*Bemerkungen zum Roman*), texto de 1917, Döblin afirma, em complemento à máxima da construção expressa em “Aos autores de romance...”, que, “no romance, trata-se de fazer camadas, amontoar, revolver, deslocar” (DÖBLIN 1989: 124). O material desse ato de “amontoar, revolver, deslocar” é o material urbano (documental) disponível na cidade, que o autor mistura com seu próprio texto. Trata-se aqui, portanto, do ambiente urbano como centro do fazer romanesco.

Esse é o ponto de vista adotado aqui. Nossa intenção com este subitem é mostrar que a vida urbana moderna de Berlim “rouba” o protagonismo no romance *Berlin Alexanderplatz* e atrai para si a concentração que, no romance burguês dos séculos XVIII e XIX, era do herói.

Da mesma maneira, mostraremos os pontos em que a adaptação de R. W. Fassbinder diverge do romance de Döblin nesse aspecto.

3.1. Berlim, a metrópole protagonista

De acordo com a linha que traçamos neste capítulo, identificamos a não centralização da ação do romance *Berlin Alexanderplatz* em um herói, e sim a pulverização do centro em diversos entes que convenciamos chamar aqui de “atores”. Apontamos também para o conflito

³⁵ „Die Großstadt selbst, wir sagten es schon, ist ein Charakter. Sie hat ihr Formprinzip und stempelt mit dem Siegel ihrer Kraft und ihrer Geistesart. Niemand, der sich ihr nähert, man kann zu dieser Geistesart stehen, wie man will, kann sich diesem Eindruck entziehen.“

existente entre esses atores, rivalizando pelo protagonismo e tentando se sobrepôr uns aos outros.

Essa leitura da obra encontra apoio na fortuna crítica e nos textos teóricos de Döblin. Sabina Becker, por exemplo, enxerga a composição dicotômica do romance: a metrópole em luta contra o anti-herói (cf. BECKER 2016: 108). Já discutimos essa construção bifacetada do romance quando abordamos o narrador: objetivo ao esboçar a cidade e interferente nos fatos da vida do protagonista. A dicotomia aqui é da mesma ordem. E a luta entre esses dois entes é, também, uma luta pelo protagonismo: “Logo, o romance contém duas histórias e interliga duas linhas de ação, a cidade de Berlim e o personagem de Biberkopf são, na mesma medida, seus protagonistas”³⁶ (BECKER 2016: 108). Nesse contexto de conflitos, portanto, o principal para nossa proposta é a relação entre cidade e sujeito.

Avançando nessa análise, também com base no conhecimento já consolidado em torno do romance de Döblin, somos levados a reconhecer o caráter dominante da metrópole Berlim e de seu ambiente urbano nessa estrutura de embate entre ela e o personagem Franz Biberkopf. Berlim surge como a metrópole soberana e opressora sobre os destinos de seus habitantes e se impõe como principal figura do romance.

A cidade é opressora porque exerce sua soberania de forma violenta, não deixando nenhuma chance ao protagonista – sabemos seu destino desde o início, pela voz do narrador. O já mencionado “material urbano” representa uma força inescapável para o sujeito, e esse material se faz presente no romance por meio da forte ancoragem espacial, à qual já nos referimos: os pontos da cidade mencionados no texto são verdadeiros, o que reforça o realismo e até a crueza dos fatos narrados.

No plano temporal, também ancorado nos fatos verdadeiros, o contexto histórico do enredo é marcado pelo processo de reconstrução da cidade após a Primeira Guerra Mundial, que se faz notar no texto. Em uma voz difícil de determinar, como é comum nesse romance, temos o seguinte exemplo:

Ó queridos irmãos e irmãs que formigam pela Alex, concedam-se este momento, espreitem pela fresta ao lado da balança de médico para este monte de entulho onde um dia florescia o Jürgens, e lá está ainda a loja de departamentos Hahn, vazia, evacuada e eviscerada, a tal ponto que só os farrapos vermelhos ficaram grudados nas vitrines. Um monte de lixo à nossa frente. Do pó vieste, ao pó retornarás, construímos uma casa maravilhosa e agora homem algum entra ou sai. Assim foram destruídos Roma, Babilônia, Nínive, Aníbal, César, tudo destruído, oh, pensem nisso. Em primeiro lugar,

³⁶ „Der Roman beinhaltet demnach zwei Geschichten und verbindet zwei Handlungsstränge, die Stadt Berlin und die Figur des Biberkopf sind gleichermaßen seine Protagonisten.“

tenho de observar que agora estão desenterrando estas cidades, tal qual mostram as ilustrações na última edição de domingo e, em segundo lugar, estas cidades cumpriram seu objetivo e agora já se pode construir novas cidades outra vez. Tu também não pranteias tuas calças velhas quando surradas ou rasgadas, tu compras calças novas, disso vive o mundo. (p. 188)

A imagem que se tem de Berlim nesse trecho do romance é de uma cidade em completa transformação, cujas profundas mudanças se manifestam nas imagens do entulho e do lixo. Berlim passa por uma reformulação total, provocada tanto pela crise e pela hiperinflação alemãs como pela chegada da técnica. O discurso da transformação se faz presente também na forma de relativização da importância desse processo: equiparada primeiro a outras cidades e figuras históricas, no final ela é comparada a “calças velhas”, facilmente substituíveis. O tom do texto é: a cidade de Berlim não mais existirá da forma como era conhecida até então, mas isso não é grande coisa, já passamos (a humanidade) por isso antes e construímos outras cidades no lugar das anteriores.

Esse tom indica que a cidade que resultaria desse processo de transformação já não poderia ser do mesmo tipo das cidades do século XIX, pois este, afinal, “já cumprira seu objetivo”. Uma nova cidade surgiria do entulho e do lixo, e a face desta seria urbanizada e mecanizada. As exigências impostas às pessoas por esse cenário transformado também são de outra ordem – em comparação com o século anterior. Os indivíduos são impelidos a uma adaptação compulsória a essa sociedade tornada técnica e mecanizada, o que gera consequências diretas para a constituição das individualidades.

A pressão exercida por essa nova sociedade é patente em *Berlin Alexanderplatz*, pelas dificuldades expressas por meio da vida do protagonista e dos personagens secundários. Um breve exemplo é esta exclamação, presente no Quarto Livro do romance: “O homem não pode dar mais nada de si, o homem não é uma máquina” (p. 147). Assim como no exemplo anterior, não é possível determinar de onde vem essa voz. De qualquer forma, o importante a notar aqui é o tom de desabafo de quem se vê confrontado com a exigência de se comportar como se fosse uma das máquinas que movem a metrópole.

Dois elementos da estrutura urbana representam e ilustram, em *Berlin Alexanderplatz*, essa força: a comparação da cidade com a prisão, em benefício desta; e as menções ao matadouro de animais, usado na obra como metáfora do ambiente da cidade. Ambas as referências são recorrentes na obra, e por isso os dois próximos subitens serão dedicados a elas.

3.1.1. Cidade e prisão

Berlim é tão opressora para o ex-detento Franz Biberkopf, que em diversos momentos ele demonstra e expressa a falta que sente de sua vida na prisão – sempre em comparação com a vida que leva fora dela, na cidade. Tanto no romance como na série de TV, isso se revela logo no começo, com a expressão “a pena começa”. Ela surge logo nos primeiros passos do personagem fora do presídio: no primeiro capítulo do Primeiro Livro do romance (p. 13) e como título do Episódio 1 da série. Ou seja, sua pena – compreendida como seu martírio – começa, de fato, quando ele retorna a Berlim.

Vemos o mesmo em *flash-backs* da época em que esteve preso e também em fluxos de consciência como este: “Eles me prenderam aqui, melhor pão seco e batatas cozidas do que ficar de tocaia para esses malandros” (p. 239). O pão seco e as batatas são referências diretas à prisão, à alimentação oferecida lá, e a tocaia para malandros remete à sua colaboração com um bando de ladrões, depois de libertado. Já na série de TV, esse sentimento se manifesta na voz do próprio personagem, como neste exemplo do Episódio 8: “Na prisão, um homem come e bebe melhor”. Por mais que esse pensamento seja compreensível para quem sabe das agruras pelas quais Franz passa na cidade de Berlim, é de se estranhar que um ex-detento sinta falta da prisão. Trata-se, afinal, de confrontar prisão e liberdade e optar pela primeira.

Na cidade, Franz busca integração, sentir-se incluído, amenizar a alienação e o sentimento de não pertencimento, o que se revela impossível naquele ambiente, a despeito de todas as suas tentativas. Por outro lado, a integração lhe parece possível na prisão, um ambiente cuja ordem ele já conhece – diferentemente do ambiente multifacetado e em transformação da cidade. É por isso que ele deseja retornar para lá e termina por fazê-lo, mesmo que apenas pelo lado de fora: “Para Tegel, presídio, muros do presídio! É para lá que quer ir. Tem de ir” (p. 324). Indo aos portões de Tegel, Franz se sente acolhido. Ali há algo com o que se identificar. No Episódio 10 da série de TV, nessa mesma passagem, quando um guarda pergunta o que faz ali, deitado em um banco de praça em frente ao presídio, ele responde: “Vim visitar minha casa”. Em outra passagem do romance, no Oitavo Livro, já após o assassinato de Mieke, Franz embarca novamente no bonde da linha 41 em direção a Tegel e novamente avista o presídio. Desta vez ele não desembarca: “E quando surgem os muros vermelhos, à esquerda os muros vermelhos, os pesados portões de ferro, Franz fica mais calmo. Isto faz parte de minha vida e preciso observar, observar” (p. 445). Seu sentimento em relação à prisão é oposto em relação à cidade: lá ele se sente em casa. Ali ele vê a única possibilidade de identificação.

No capítulo IV desta tese, há um subitem dedicado à ordem imperante na prisão, em que aprofundamos a questão do significado da prisão para Biberkopf como ponto de identificação, em contraposição a sua condição alienada na metrópole.

3.1.2. O matadouro de animais

No romance de Döblin, há diversas referências a matadouros de animais, com informações detalhadas dos espaços, dos procedimentos e dos números relativos à atividade de abate nesses lugares. É o que vemos nos seguintes exemplos:

Portas nos longos galpões, aberturas negras para a entrada dos animais, são assinaladas com os números 26, 27, 28. O galpão dos bovinos, dos suínos, os matadouros: tribunais da morte para os animais, machados a balançar, tu não sairás daqui com vida. Ruas pacíficas fazem fronteira, Strassmannstrasse, Liebigstrasse, Proskauer, jardins públicos nos quais as pessoas passeiam. Moram muito perto umas das outras, se alguém adoecer, tem dor de garganta, o médico vem correndo. (p. 151-2)

Volume de vendas no matadouro: porcos 11.543; bois 2.016, bezerros 920, cordeiros 14.450. Um golpe, zás, lá jazem eles.

Os porcos, os bois, os bezerros são abatidos. Não há motivo para se preocupar com isso. Onde ficamos nós? Nós? (p. 256)

Nesses trechos do romance, as referências ao matadouro são inseridas por meio da técnica da montagem, e, a princípio, no plano unicamente narrativo, não há algo que ligue seu conteúdo ao enredo. O que faz a ligação são os espaços reais da cidade citados, localizando o matadouro em Berlim – em mais um exemplo de ancoragem espacial –, e o fato de o matadouro ser colocado como um “tribunal da morte para os animais”. Berlim parece representar o mesmo para as pessoas: o narrador se dirige a alguém como “tu”, que pode ser tanto o próprio animal como o homem. É como se a cidade dissesse ao homem que ele não escapará dela com vida. No último trecho citado, com a introdução do “nós”, em provável referência à posição do ser humano, a metáfora fica mais clara.

Em outras passagens, a imagem do matadouro de animais como uma metáfora do caráter cruel e destrutivo da grande cidade moderna e, por consequência, da condição dos sujeitos que circulam por ela em busca de sobrevivência é mais evidente, como no título do capítulo do Quarto Livro: “Pois ao homem ocorre o mesmo que aos animais; estes morrem tal qual aquele” (p. 150). Todo o capítulo é a respeito do espaço e do funcionamento de um matadouro berlinense. Nesse título, a ligação entre os animais abatidos e o homem é mais direta, e aqui não se trata apenas da morte como algo comum a humanos e animais, há uma

comparação entre as formas de morrer: assim como os animais em questão, o homem também é abatido em um matadouro.

A metáfora faz lembrar uma composição parecida feita por Eisenstein em seu filme *A greve*, de 1925. As cenas finais do filme mostram um movimento de trabalhadores grevistas sendo violentamente reprimido por um exército. Enquanto eles correm em desespero, tentando fugir dos tiros, os planos da perseguição dos trabalhadores (cf. Figura 13) são alternados, por montagem, com planos de animais sendo abatidos em um matadouro (cf. Figura 14). O plano seguinte é dos corpos dos trabalhadores mortos amontoados no campo, abatidos como animais (cf. Figura 15). Dessa forma, a condição humana é diretamente equiparada à dos animais no matadouro, de forma muito parecida com o que vemos em *Berlin Alexanderplatz* – tanto no romance como na série.

Marcel Martin classifica essa cena de *A greve* como “metáfora dramática”, e explica-a da seguinte maneira: “desempenham um papel mais direto na ação, proporcionando um elemento explicativo útil para a condução e a compreensão do enredo” (MARTIN 2013: 105). Da nossa perspectiva, tanto nesse filme de Eisenstein como em *Berlin Alexanderplatz* – romance e série de TV – a metáfora do matadouro pode ser classificada também como “metáfora ideológica”, definida por Martin como aquela cuja “finalidade é fazer brotar na consciência do espectador uma ideia cujo alcance ultrapassa largamente o quadro da ação do filme, implicando uma tomada de posição mais vasta sobre os problemas humanos” (MARTIN 2013: 106). A comparação tanto de trabalhadores abatidos a tiros como de sujeitos oprimidos na metrópole a animais no matadouro tem o potencial de despertar no leitor e no espectador a reflexão sobre a condição do sujeito e a vida nas grandes cidades em tempos de crise.

Na passagem a seguir do romance, em uma voz que se sugere como a do narrador, a condição humana é novamente comparada à dos animais no matadouro:

O que uma porca fará quando chegar ao chiqueiro, dá para imaginar. Só que para uma porca dessas as coisas são melhores do que para um ser humano, pois ela é feita de um pedaço de carne e gordura, e o que acontecerá com ela não é muita coisa se a comida for suficiente: no máximo, poderá dar cria mais uma vez, e, no fim de sua vida, há uma faca, o que, afinal de contas, não é tão terrível ou excitante assim: antes que perceba alguma coisa – e o que percebe um bicho desses –, já se foi. *Uma pessoa, porém, essa tem olhos, nela há muita coisa e tudo misturado; pode pensar no diabo e tem de pensar [tem uma cabeça terrível] no que vai lhe acontecer.* (p. 328-9 – grifamos)

Nessa comparação, conclui-se que a condição do animal que vive no matadouro é mais vantajosa que a humana, e isso tem uma razão: a consciência humana. É o que percebemos

nos trechos grifados. Então, de acordo com esse pensamento, a consciência, que poderíamos colocar como o fator oposto à alienação, é justamente o elemento complicador da existência humana, ou pelo menos o que a torna tão espinhosa. A consciência, portanto, longe de ser uma solução para a *Entfremdung*, é um agravante; ela é causadora de maior sofrimento.

Por outro lado, mais uma vez por meio da montagem, o autor faz uma justaposição irônica no capítulo sobre o matadouro, ao final do trecho já citado aqui: “Ruas pacíficas fazem fronteira, Strassmannstrasse, Liebigstrasse, Proskauer, jardins públicos nos quais as pessoas passeiam. Moram muito perto umas das outras, se alguém adoece, tem dor de garganta, o médico vem correndo” (p. 152). A tranquilidade do ambiente urbano em torno do prédio do matadouro contrasta com o martírio dos animais no interior dos galpões. A comparação e a metáfora entre humano e animal também contam com esses momentos de contraste no romance.

Aliada à montagem, a mistura de vozes também serve ao mesmo propósito metafórico. Em mais uma montagem de um texto sobre os animais no matadouro – interposto em uma conversa entre Biberkopf e seu amigo Meck –, temos:

O gado das províncias vinha de trem, da Prússia Oriental, Pomerânia, Prússia Ocidental, Brandenburg. Mugiam e baliavam pelas rampas de acesso. Os porcos grunhem, farejam o chão. *Caminhas na névoa*. Um jovem pálido pega o machado, zás, foi coisa de um instante, o animal não sabe de mais nada. (p. 195 – grifamos)

No trecho grifado, a voz, que até então apenas narrava, dirige-se a um “tu”, que, pelo contexto da passagem, pode ser o próprio animal, mas sugere fortemente uma fala dirigida a um humano. É o animal que caminha na névoa do matadouro, mas a fala é carregada de força metafórica: da mesma forma que esse animal, o homem caminha na “névoa” da cidade, sem clareza nenhuma de seu destino.

Da mesma maneira, o motivo do matadouro aparece algumas vezes na série *Berlin Alexanderplatz*. No Episódio 4, depois de um monólogo de Franz sobre o proletariado e antes de uma fala do narrador a respeito de um “grande touro branco” adentrando o matadouro, surge na tela uma inscrição com texto muito semelhante ao do título do capítulo do Quarto Livro do romance, que já citamos aqui (cf. Figura 16). Na série de TV, portanto, também se igualam os destinos dos homens e dos animais.

Em seguida a essa inscrição, acompanhando a fala do narrador, mostram-se diversas fotos documentais dos interiores de matadouros. E, logo em seguida, após um diálogo de Biberkopf com Baumann (o sublocador) em seu quarto sublocado, passa-se uma cena muito

realista do sacrifício de uma ovelha por um homem velho, acompanhada da fala do narrador com os números de abatimentos em Berlim (cf. Figura 17).³⁷

Trata-se de algo muito parecido com o que contém o romance. Uma diferença importante, que está diretamente relacionada com as características de uma obra e outra, é a quem se dirige a metáfora: na série, que, como vimos, se concentra mais no protagonista Biberkopf, as imagens de sacrifício de animais sugerem uma referência mais direta ao personagem. Tanto é assim que, no Epílogo, em que Fassbinder se permite uma liberdade autoral maior em relação ao romance, a condição humana é igualada à animal não mais de maneira metafórica: os seres humanos aparecem abatidos dentro do matadouro, na mesma situação dos animais (cf. Figura 18). Entre essas pessoas estão Franz e Mieke, que são abatidos com a ajuda de Reinhold.

Portanto, em que pesem as diferenças estilísticas e estruturais entre o romance e sua adaptação para a televisão, a importância da imagem do matadouro como metáfora da grande cidade é evidente em ambas as obras.

3.2. Berlim, metrópole da Modernidade

O enredo de *Berlin Alexanderplatz* se desenrola na cidade de Berlim entre os anos de 1927 e 1928, ou seja, no período da República de Weimar, na Alemanha que ainda sofria as consequências da derrota na Primeira Guerra Mundial e, no contexto internacional, às vésperas da Grande Depressão de 1929.

No momento histórico em questão, Berlim é, por excelência, uma cidade de estranhamento, de espanto; é uma metrópole moderna do século XX, em uma época de transição dos hábitos, que ainda eram os do século XIX. Tentava-se, à época, ainda sem sucesso, passar de um império para uma república.

A partir de alguns pontos de vista, que apresentaremos aqui, Berlim ocupa uma posição central em um processo mais amplo de transformações no contexto europeu. E *Berlin Alexanderplatz* coloca como representação desse processo não apenas a cidade como também uma de suas partes centrais. Em sua resenha do romance de Döblin, “Crise do romance”, Walter Benjamin acentua, de forma contextualizada, a importância da Alexanderplatz para a

³⁷ Nesta cena, há uma indicação de roteiro a respeito do tom religioso: “É muito importante que, dentro desta sequência, apesar de tudo, em nenhum momento se perca a religiosidade humilde e imperiosa, que é séria aqui. Justamente e apesar de tudo” (FASSBINDER 1980: 122). („Es ist sehr wichtig, daß innerhalb dieser Sequenz trotz allem für keinen Moment die demütige und hoheitsvolle Religiosität, die hier seriös ist, verlorenggeht. Gerade und trotz allem.“). Essa recomendação veemente indica que os realizadores não queriam perder as referências bíblicas do sacrifício, fartamente presentes no romance de Döblin.

obra e o motivo para que a praça seja o núcleo do título. No excerto a seguir, vemos também o contexto de mudanças no perfil da cidade:

Esse é o lugar onde, desde há dois anos, avançam as mais violentas mudanças, escavadeiras e bate-estacas estão em atividade ininterrupta, o chão treme com suas pancadas, com as frotas de ônibus e metrô, as entranhas da grande cidade, os pátios internos em torno da Georgenkirchplatz se abrem de forma mais profunda que em qualquer outro lugar, e mais silenciosamente que em qualquer outro lugar, no labirinto intocado em torno da Marsiliusstraße (onde os secretários da Polícia para Estrangeiros se espremiam em um alojamento alugado), próximo à Kaiserstraße (na qual as prostitutas fazem seu *trottoir* à noite), locais dos anos noventa foram conservados. Nada de indústria; principalmente comércio; pequena-burguesia.³⁸ (BENJAMIN 2011: 251-2)

Benjamin aponta para todas as obras e estruturas que se faziam visíveis na Alexanderplatz e seu entorno à época da ação do romance, as mesmas que compunham a urbanização de Berlim. Ao mesmo tempo, percebe também os lugares intocados, preservados do século anterior. Essa contraposição é importante, por se tratar, como dissemos, de um período transitório, com todas as contradições entre antigo e novo existentes na recém-fundada República.

Neste subitem, focaremos Berlim, como cenário e protagonista das obras estudadas aqui pelo prisma da Modernidade do início do século XX. Dois aspectos do protagonismo de Berlim como cidade moderna serão analisados: 1) o contexto de crise da virada do século, que fomentou as mudanças mencionadas tanto no ambiente urbano como nas formas artísticas; e 2) a forma artística e o estilo em si como elementos que posicionam a cidade no centro dessa Modernidade, tendo como mostra da nova forma e do novo estilo *Berlin Alexanderplatz*.

3.2.1. “Crise do romance?”

Aponta-se na fortuna crítica de *Berlin Alexanderplatz* que o romance surgiu de uma necessidade de se responder a uma crise do romance burguês. Essa crise consistia no fato de que as antigas formas de representação teriam se tornado obsoletas no cenário de urbanização

³⁸ „Das ist die Stelle, wo seit zwei Jahren die gewaltsamsten Veränderungen vorgehen, Bagger und Rammen ununterbrochen in Tätigkeit sind, der Boden von ihren Stößen, von den Kolonnen der Autobusse und U-Bahnen zittert, tiefer als sonstwo die Eingeweide der Großstadt, die Hinterhöfe um den Georgenkirchplatz sich aufgetan, und stiller als anderswo in den unberührten Labyrinthen um die Marsiliusstraße (wo die Sekretäre der Fremdenpolizei in eine Mietskaserne gepfercht sind), um die Kaiserstraße (in der die Huren abends ihren alten Trott machen), Gegenden aus den neunziger Jahren gehalten haben. Keine Industriegegend; Handel vor allem; Kleinbürgertum.“

e mecanização das cidades. Com suas inovações técnicas e estilísticas, essa obra de Döblin aparecia como uma tentativa de realização artística em sintonia com os novos tempos.

Em uma conhecida resenha (“Crise do romance”, de 1930), contemporânea ao lançamento do romance, Walter Benjamin já identificava o aspecto da crise para a recepção e compreensão da obra. Para ele, a tal crise tinha sua origem antes mesmo da obsolescência do romance burguês:

O romancista se afastou do povo e do que o move. O quarto de nascimento do romance é o indivíduo em sua solidão, que não consegue mais se exprimir sobre suas aspirações mais importantes de maneira exemplar, está ele mesmo desorientado e não pode dar orientação.³⁹ (BENJAMIN 2011: 248)

O problema residiria, de acordo com esse pensamento, no distanciamento entre o romancista e a arte narrativa, esta que é própria da oralidade.

Em um texto igualmente datado de 1930, Döblin oferece uma resposta à questão, em voga à época, se haveria uma crise do romance. O texto se chama “Crise do romance?” (*Krise des Romans?*). A resposta começa, portanto, com a própria questão. Sua argumentação se inicia com uma explicação do que se constitui um ambiente de crise:

Em toda parte onde há insegurança há uma crise. Quem está seguro nega a crise e desempenha o que lhe cabe. O tateante, não solidamente formado, não suficientemente dotado vê uma crise onde há apenas uma fraqueza sua. Isso é uma coisa. Há sempre muitas fraquezas que se autodenominam busca; elas gostam de erguer um grande alarido pela calamidade dos tempos e não percebem que só cacarejam porque não conseguem pôr o seu ovo.⁴⁰ (DÖBLIN 1989: 274)

Equiparando a noção de crise com a de mera fraqueza, Döblin parece relativizar a própria crise. Da mesma forma, há aqui uma generalização dessa noção, ampliada para a ideia de que há crise em todo contexto em que há insegurança. Trata-se, dessa forma, de algo muito mais amplo que o âmbito do romance ou das artes.

³⁹ „Der Romancier hat sich abgeschieden vom Volk und von dem, was es treibt. 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 keinem Rat geben kann.“

⁴⁰ „Überall besteht eine Krise, wo Unsicherheit besteht. Wer sicher ist, verneint die Krise und leistet, was in ihm liegt. Der Tastende, nicht solide Geformte, nicht ausreichend Begabte, sieht eine Krise, wo nur eine Schwäche von ihm vorliegt. Das ist das [e]ine. Es gibt immer viele Schwächliche, die sich Suchende nennen; die erheben gern ein großes Geschrei von der Zeiten Not und merken gar nicht, daß sie nur gackern, weil sie ihr Ei nicht legen können.“

Com uma abordagem que soa irônica em algumas passagens, Döblin demonstra incredulidade sobre a existência, de fato, de uma crise. Para explicar sua visão, ele distingue dois tipos de romance: o romance de uso (*Gebrauchsroman*) e o que se considerava o novo romance. O primeiro tipo corresponde ao romance tradicional, que, “de fato, merece o nome romance”. Esse é produzido e vendido sem problemas, para ele não há crise. Os autores do outro tipo, em pequeno número, são mais refinados, percebem as mudanças e algo como uma crise de seu tempo e respondem a isso com inovações no sentido e na técnica; porém “despejam” sua sensibilidade ainda sobre a forma tradicional do romance. Não haveria, portanto, de fato, um novo romance, e sim a antiga fórmula com novas técnicas (cf. DÖBLIN 1989: 274-5).

Assim como Benjamin, Döblin não vê uma mera crise do romance como algo que se resolva com uma reforma na técnica ou no sentido. Para ele, o romance – tanto o de uso como o intelectualizante – é um “móvel desgastado” (*abgebrauchtes Möbel*), não serve mais. A única maneira de fazer o romance relevante é perceber que se trata de um gênero artístico, que, como tal, depende de fantasia e representação (DÖBLIN 1989: 275). Com isso, Döblin também enxerga o romance distanciado da narrativa e propõe que se abra mão da psicologização e da intelectualização em nome da conexão do romance com a verdadeira épica.

Propomos neste subitem também enxergar a crise além do romance. Com o objetivo de introduzir o assunto das inovações na tematização da cidade implementadas por *Berlin Alexanderplatz*, comecemos por discutir o ambiente de crise do início do século XX, como forma de traçar uma breve gênese dos desdobramentos formais e estilísticos dos quais a obra de Döblin é um exemplo.

O tema da crise, no âmbito das obras que nos ocupam, em primeiro lugar, é de caráter histórico. O ambiente de Berlim no tempo da ação do romance de Döblin – e, conseqüentemente, também na série de Fassbinder – era de crise, como vimos.

A maneira döbliniana de incorporar essa crise à sua épica é por meio do realismo mais radical no que se refere à apresentação da cidade e do contexto histórico, por meio da montagem de materiais originais da época. Em seu romance, a cidade é “construída” diante do leitor, em uma ficcionalização composta por referências verdadeiras ao espaço e à história da Alemanha e do mundo, acrescentadas ao texto por justaposição. Essas referências servem para localizar e fixar a ação em determinado lugar e tempo histórico.

Como exemplo da ancoragem histórica, citamos a seguinte fala de George Dreske, que se presume seja um antigo companheiro comunista de Franz, de sua vida antes da prisão:

“Porque fomos traídos, Franz, em 1918 e 1919, pelos chefões, que trucidaram a Rosa e o Karl Liebknecht” (p. 94). Trata-se de uma referência direta aos militantes comunistas Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, opositores da social-democracia da República de Weimar, em um momento histórico bastante específico: eles fundaram a Liga Spartacus, foram perseguidos e assassinados em Berlim, em 1919, no contexto da guerra civil que se desenrolava no país àquela altura (cf. LOUREIRO 2005).

É interessante notar que a passagem remete a um acontecimento muito próximo, no tempo e no espaço, do contexto do enredo e da produção de *Berlin Alexanderplatz*: a Alemanha – Berlim, mais especificamente – da década 1920. No tempo histórico em que o romance de desenrola, vivia-se já o período de derrocada da época que ficou conhecida como República de Weimar. Muito da crise que se vê na metrópole Berlim decorria do fracasso dessa tentativa de república feita a partir do final da Primeira Guerra Mundial, à qual Norbert Elias se referiu como “a incipiente República de Weimar” (ELIAS 1997: 8). Weimar recebeu a oposição tanto da esquerda, de que são exemplos os próprios revolucionários Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, como da direita, pelas mãos da qual teria seu fim definitivo com a ascensão do Partido Nacional-Socialista ao poder em 1933. Em seu texto “Crise do romance?”, que já abordamos aqui, mesmo discutindo a arte romanesca, Döblin faz uma referência à política da época. Ele estabelece a seguinte comparação com o autor de romances que pretende renovar esse gênero usando formas obsoletas: “É como um país que é uma república; os republicanos gostariam de ter republicanos no poder, mas encontram apenas monarquistas”⁴¹ (DÖBLIN 1989: 275). Ainda que a referência não seja expressa, ela reafirma a máxima de que a República de Weimar era uma democracia sem democratas.

Portanto, Dreske fala de algo muito próximo, no tempo e no espaço, da realidade dos cidadãos de Berlim à época. Trata-se de uma referência a algo de que ainda não se havia tomado a distância crítica necessária para uma reflexão adequada. O romance *Berlin Alexanderplatz*, por exemplo, de 1929, foi produzido e publicado no calor dos acontecimentos, em meio a essa agitação.

A seguir temos mais um exemplo que comprova que o romance de Döblin se ancora em referências a fatos reais da história. Trata-se de um discurso anônimo presente no texto, que remete ao mesmo período mencionado anteriormente:

⁴¹ „Es ist wie ein Land, das eine Republik ist; die Republikaner möchten gerne Republikaner an die Spitzen, aber sie finden nur Monarchisten.“

Compatriotas alemães, nunca um povo foi ludibriado de maneira tão humilhante, nunca uma nação foi tão humilhada e injustamente traída quanto o povo alemão. Vocês ainda se lembram de como Scheidemann, no peitoril da janela do Reichstag, prometeu-nos paz, liberdade e pão em 9 de novembro de 1918? (p. 135)

Aqui se faz menção ao final da Primeira Guerra Mundial, conflito do qual a Alemanha saiu derrotada. Philipp Scheidemann foi o político que, em meio aos conflitos civis e pretensões revolucionárias, proclamou a República de Weimar, em 1918, com um discurso proferido de uma das janelas do Parlamento alemão, o *Reichstag*. Nascia ali uma proposta democrática para a Alemanha, proposta esta não isenta de falhas que se mostrariam decisivas para seu insucesso e, por fim, sua derrocada.

Essas falhas se manifestam no texto legislativo fundante da república, que ficou conhecido como a Constituição de Weimar, primeiro texto constitucional democrático do país. Ainda hoje essa Constituição é discutida e estudada, inclusive no Brasil, como projeto democrático, muito embora suas próprias idiossincrasias tenham contribuído para que sua execução tenha sido um fracasso do ponto de vista político. Os pontos da Constituição referidos com mais frequência como os que propiciaram a ruína da República são os dispositivos que conferiam poderes ilimitados ao presidente, inclusive de dissolução do parlamento e nomeação do chanceler. Esta última atribuição levaria o presidente à época, 1933, o marechal de campo Paul von Hindenburg, desejoso do retorno da monarquia, a nomear Adolf Hitler chanceler, atendendo aos anseios da elite reunida em torno de si. A chegada de Hitler ao poder marca o fim da República de Weimar e de sua experiência democrática.

Vemos, então, mais uma vez, que Döblin escolheu fatos da vida contemporânea de Berlim para ancorar seu romance, empregando, inclusive, locais e datas exatas. A história que aparece no romance é a história que estava sendo construída no momento de produção e publicação da obra, isto é, a Berlim do entre-guerras, período repleto de acontecimentos extremamente significativos para a história alemã.

Com esses apontamentos, não temos a intenção de colocar o romance como documento historiográfico, até porque, como é consenso nesta área do saber, uma observação feita de um ponto tão próximo do tempo dos fatos não seria confiável, em razão da ausência de distanciamento crítico. O que propomos com esses destaques é demonstrar que o romance é construído com base em forte ancoragem espaço-temporal, aspecto que, no que diz respeito à forma, se coaduna com outros analisados nesta tese. E um desses aspectos é compreender o momento de crise em Berlim nos anos 1920. Pensar a crise do período é imprescindível para

analisar Franz Biberkopf como ser alienado, já que se trata de fator decisivo para o rumo que tomou a vida do personagem.

Até este ponto, observamos as referências espaciais entrelaçadas às histórico-temporais. Porém, as referências espaciais puras e simples – se é que podemos classificá-las assim – também estão muito presentes no romance. O texto é permeado por menções topográficas reais de Berlim. Por meio da montagem de nomes de ruas, avenidas, praças e estabelecimentos da época, o leitor é guiado pelo narrador através da cidade. Servindo-nos de mais um exemplo, citamos um trecho do romance que contém algumas dessas referências:

O elétrico range ao dobrar a esquina, número nove, Ostring, Hermannplatz, Wildenbruchplatz, Bahnhof Treptow, Warschauer Brücke, Baltenplatz, Kniprodestrasse, Schönhauser Allee, Stettiner Bahnhof, Hedwigkirche, Hallesches Tor, Hermannplatz. (p. 94)

Menções a ruas e estabelecimentos de Berlim, como a citada, estão por todo o romance. Todas as referências contempladas no trecho são reais. É possível desenhar um mapa da Berlim da década de 1920 utilizando as referências presentes no texto. Por meio desse verdadeiro *travelling* pela cidade, é possível perceber as marcas de sua transformação provocada pelo processo de urbanização – como vimos anteriormente. Essas marcas indicam, quando não referências diretas à crise, ao menos apontam para uma cidade cujo estabelecimento como tal ainda estava, então, em andamento.

A série de TV de Fassbinder também lança mão do mesmo recurso, ainda que em menor grau. No Epílogo, por exemplo, bem à maneira do linguajar técnico que permeia a história de *Berlin Alexanderplatz*, o narrador oferece os dados das mortes em Berlim no ano de 1927. Conta também as causas (diversas). Para narrar o número de nascimentos, dá apenas o número. Ou seja: há diversas causas para a morte, e apenas uma forma de nascer. Não se nasce *de* algo, como ocorre na morte. Ou seja, neste caso, o elemento documental utilizado são os dados estatísticos.

O recurso às referências que abordamos aqui como exemplos – históricas e topológicas – conferem mais força ao realismo da obra, um dos postulados de Döblin para a épica. Ele serve para ambientar o leitor e acaba por proporcionar a ele uma espécie de imersão no ambiente em questão. Além disso, o expediente está no contexto do que Döblin chamou de “fantasia factual” (*Tatsachenphantasie*). Esse conceito “contém em si duas dimensões contrárias e ao mesmo tempo complementares: de um lado, o poder da liberdade de criação e,

de outro, a realidade factual impondo limites a essa liberdade por meio do emprego de materiais e temas autênticos” (CORNELSEN 2010: 59).

3.2.2. A Modernidade literária

Conforme mostramos até este ponto, a metrópole do início do século XX é uma entidade central para a concepção da Modernidade da época. Seu papel nesse contexto vai muito além de cenário para os acontecimentos; a cidade, também conforme nossa abordagem, é um dos principais atores do processo.

Na arte produzida no período, a cidade igualmente ocupa posição de destaque. É isso que veremos neste subitem, analisando *Berlin Alexanderplatz* pelo prisma de suas inovações técnicas e formais.

Vimos no subitem anterior que o romance de Döblin está inserido em um cenário mais amplo de importantes transformações, e a cidade guarda uma relação intrínseca com elas. Vejamos o seguinte pensamento de Thomas Anz a respeito:

A Modernidade literária é um **fenômeno das grandes cidades modernas**. Não por acaso, o desenvolvimento do conceito de “Modernidade” teve seu ponto de partida em Berlim. Nesta cidade mundial, que crescia em um ritmo impressionante desde a fundação do Império, condensavam-se os problemas e experiências dos processos de modernização social.⁴² (ANZ 2002: 11)

Ou seja, tanto no que se refere à urbanidade como às novas formas artísticas, o elemento grande cidade é imprescindível para a discussão da Modernidade. Elas guardam uma relação indissolúvel entre si.

Os mencionados processos de modernização, porém, têm sua origem em épocas anteriores ao início do século XX. O próprio Anz apresenta uma concepção de Modernidade como um processo de desenvolvimento que se acelerou desde o Iluminismo (*Aufklärung*):

Processos de racionalização, tecnicização, industrialização e urbanização, o crescimento da mobilidade social, a expansão dos processos de comunicação de massa e a burocratização, a diferenciação funcional de um sistema social cada vez mais complexo, o desencantamento de mitos tradicionais e a apreciação crítica de certezas metafísicas, a propagação, baseada na crença do progresso, do poder de disposição racional sobre a natureza exterior e, no campo psicológico-social, a coerção do sujeito

⁴² „Die literarische Moderne ist ein **Phänomen der modernen Großstädte**. Nicht zufällig nahm die Karriere des Begriffs ‚Moderne‘ von Berlin ihren Ausgang. In dieser seit der Reichsgründung rasant wachsenden Weltstadt verdichteten sich die Probleme und Erfahrungen gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse.“

civilizado para a disciplinarização da própria natureza, do corpo e dos afetos.⁴³ (ANZ 2002: 18)

Anz destaca a variedade e complexidade do desenvolvimento da Modernidade, não deixando de apontar também para seu potencial violento sobre os sujeitos, e todos os processos mencionados têm seu ápice na grande cidade moderna, como a Berlim de *Berlin Alexanderplatz*.

Do ponto de vista literário, nesse contexto, Thomas Anz afirma, ainda:

A modernidade e a potência da primeira geração da Modernidade, a naturalista, consistia em que ela procurou absorver, tanto do ponto de vista temático como formal, os processos de tecnicização, economicização, industrialização e urbanização em uma arte acentuadamente adequada à época.⁴⁴ (ANZ 2002: 11)

O teórico aponta o naturalismo como a primeira corrente a perceber as mudanças e a buscar formas artísticas adequadas à sua representação. Em seus primeiros textos teóricos, o próprio Döblin demonstrou afinidade com o pensamento naturalista. Essa posição se relativizou, porém, com o desenvolvimento de seu “döblinismo”.

Portanto, a Modernidade literária está no mesmo contexto das outras transformações em curso no tempo da ação de *Berlin Alexanderplatz*. Mais que isso, surge como resposta a elas. Uma das formas dessa resposta se constituiu à época como as diferentes vanguardas, que passamos a discutir a seguir.

3.2.2.1. Modernidade e vanguarda

Os movimentos europeus de vanguarda são também um componente do período colocado em discussão neste capítulo. Como obra que faz da montagem seu principal recurso estético, como já vimos, *Berlin Alexanderplatz* se coloca também como uma obra de vanguarda, já que, de acordo com Bürger:

⁴³ „Prozesse der Rationalisierung, Technisierung, Industrialisierung und Urbanisierung, die Zunahme sozialer Mobilität, die Expansion massenkommunikativer Prozesse und die Bürokratisierung, die funktionale Ausdifferenzierung eines immer komplexeren gesellschaftlichen Systems, die Entzauberung tradierter Mythen und die kritische Überprüfung metaphysischer Gewissheiten, die fortschrittsgläubige Ausweitung der rationalen Verfügungsgewalt über die äußere Natur und, im sozialpsychologischen Bereich, den Zwang des zivilisierten Subjektes zur Disziplinierung der eigenen Natur, des Körpers und der Affekte.“

⁴⁴ „Die Modernität und Leistung der ersten, der naturalistischen Generation der Moderne bestand darin, dass sie in einer betont zeitgemäßen Kunst die Prozesse der Technisierung, Verwissenschaftlichung, Industrialisierung und Verstädterung thematisch und auch formal in sich aufzunehmen versuchte.“

a montagem pode ser considerada como o princípio básico da arte vanguardista. A obra “montada” aponta para o fato de ter sido composta a partir de fragmentos da realidade. Ela rompe com a aparência de totalidade. Assim, a intenção vanguardista de destruição da instituição arte, paradoxalmente, é realizada na própria obra de arte. (BÜRGER 2012: 132)

A partir desse ponto de vista, com um romance em que a montagem é tão marcante, portanto, Döblin se afirma como artista de vanguarda.

Mas não apenas por esse motivo Döblin se alinha aos vanguardistas. Em uma espécie de manifesto em forma de carta aberta, cujo destinatário é Filippo Tommaso Marinetti, o Döblin polemiza com o autor do *Manifesto futurista*. O título da carta é *Técnica vocabular futurista* (tradução nossa de „Futuristische Worttechnik“), e o tom do texto, publicado em 1913, é de radicalidade: para Döblin, Marinetti não levava às últimas consequências o projeto de abrir mão do “embelezamento” em nome de uma pretensa forma não mediada de criação literária. Dirigindo-se diretamente a Marinetti, ele escreve:

Está claro para nós, Marinetti, tanto para você como para mim: não queremos nenhum embelezamento, nenhum adorno, nenhum estilo, nada exterior, e sim dureza, frieza, e fogo, suavidade, o transcendental e o estremecedor, sem envoltório. A embalagem pertence aos clássicos. [...] Rejeitamos em conjunto o que não é direto, não é imediato, não é saturado de objetividade.⁴⁵ (DÖBLIN in GRASS 2012: 33-4)

Sua luta é, do começo ao fim, totalmente recheada de imagens, analogias, parábolas. Bom, mas isso não me parece muito moderno, e sim literatura correta, conservadora, velha; que você fique com todas as imagens – mas avance com a luta! Diretamente, Marinetti!⁴⁶ (Ibidem 2012: 537)

Com essa carta, Döblin se coloca além dos futuristas no que diz respeito à reivindicação de afastamento dos clássicos e adoção de novas formas artísticas. Para ele, Marinetti não estava fazendo o bastante nesse sentido. A carta termina com o imperativo que se tornou conhecido na fortuna crítica de seus textos teóricos: “Cuide de seu futurismo. Eu cuido de meu döblinismo”⁴⁷ (DÖBLIN in GRASS 2012: 539). Na pregação do abandono do “esteticismo”, Döblin se posiciona de forma mais radical que os próprios vanguardistas, em uma direção a qual ele próprio denominou “döblinismo”.

⁴⁵ „Es ist uns klar, Marinetti, Ihnen wie mir: wir wollen keine Verschönerung, keinen Schmuck, keinen Stil, nichts Äußerliches, sondern Härte, Kälte und Feuer, Weichheit, Transcendentales und Erschütterndes, ohne Packpapier. Die Emballage gehört den Klassikern. [...] Was nicht direkt, nicht unmittelbar, nicht gesättigt von Sachlichkeit ist, lehnen wir gemeinsam ab [...]“

⁴⁶ „Ihre Schlacht ist von Anfang bis Ende vollgestopft mit Bildern, Analogien, Gleichnissen. Gut, aber das sieht mir nicht sehr modern aus, ist doch rechte, biedere, alte Literatur; ich schenke Ihnen alle Bilder, – aber heran an die Schlacht! Direkt, Marinetti!“

⁴⁷ „Pflegen Sie Ihren Futurismus. Ich pflege meinen Döblinismus.“

Mesmo antes da polêmica com Marinetti, porém, Döblin escreveu um texto, em 1896, não publicado durante sua vida, em que já apresenta muitos traços estilísticos e temáticos que seriam marcantes tanto em sua fase expressionista, de fundação e colaboração na revista literária *Der Sturm*, como nas obras posteriores. O título do texto fragmentário, que Thomas Anz classifica como algo “entre narrativa e tratado ensaístico” (ANZ in BECKER 2016: 14), é *Moderno. Uma imagem do presente* (tradução nossa para „Modern. Ein Bild aus der Gegenwart“).

As características que se tornariam centrais em sua obra posterior são listadas por Thomas Anz:

[...] percepção rapidamente alternante e disparatada da vida da grande cidade em Berlim [...], crítica ao capitalismo, tematizações da miséria social e da prostituição, religiosidade e sexualidade [...], diferenças de classes e de gênero [...], afinidades com *Estudo sobre a histeria*, publicado em 1895 por Sigmund Freud e Josef Breuer [...], técnicas de montagem de citações, mudanças abruptas de estilo e perspectiva, alternância entre anedotas amenas e *pathos* sério, posicionamentos entre divergentes pretensões à modernidade [...].⁴⁸ (ANZ in BECKER 2016: 14)

As características do que Anz chama de um “rascunho de prosa” são notadamente semelhantes às que encontramos em *Berlin Alexanderplatz*: alternância, montagem de elementos que não se conciliam entre si, demonstração da miséria urbana na grande cidade, religiosidade, sexualidade etc.

Recorrendo outra vez a Walter Benjamin, desta vez de forma indireta, temos a ideia de montagem de choque. Para Willi Bolle, que, no trecho seguinte, cita excertos de textos de Benjamin a respeito, esse tipo de montagem tem funções importantes no contexto da Modernidade artística:

Esse tipo de montagem é uma técnica de despertar de fantasmagorias, assim como a superposição; mas, diferentemente desta, onde a tomada de consciência se dá aos poucos, a montagem por meio de contraste, antítese e choque provoca a irrupção imediata do despertar. Sua função consiste em confrontar a visão amena da metrópole, expressa na mentalidade de *flânerie*, com seus “aspectos inquietantes e ameaçadores”: “A rua se torna moradia para o *flâneur*, que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa como o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, as

⁴⁸ „[...] rasch wechselnde und disparate Wahrnehmung des Großstadtlebens in Berlin [...], Kapitalismuskritik, Thematisierungen von sozialem Elend und Prostitution, Religiosität und Sexualität [...], Klassen- und Geschlechterdifferenzen [...], Affinitäten zu Sigmund Freuds und Josef Breuers 1895 erschienenen *Studie über Hysterie* [...], Techniken der Zitat-Montage, abrupte Stil- und Perspektiveränderungen, Wechsel zwischen saloppem Witz und ernstem Pathos, Positionierungen zwischen differierenden Ansprüchen auf Modernität [...].“

reluzentes placas esmaltadas das firmas são uma decoração tão boa ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apoia seu caderno de notas; bancas de jornal são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, ele contempla sua esfera doméstica”. Essa visão pitoresca é abalada pela montagem em choque com informes sobre o mercado imobiliário, onde repercutem os efeitos da haussmannização: “Por mais que se construísse, os prédios novos eram insuficientes para receber os desapropriados. Disso resultou uma grave crise dos preços de aluguel: eles duplicaram”. “A especulação repugnante, desenfreada, que a cada ano diminui o pé-direito dos andares, que comprime um apartamento inteiro no que antigamente era um salão, que faz desaparecer os jardins – não deixará de repercutir nos costumes. Logo mais, as pessoas estarão obrigadas a viver mais fora de casa do que dentro”. (BOLLE 1994: 97)

A montagem se mostra, portanto, o recurso mais adequado para mostrar o caráter terrível dos ambientes comuns das grandes cidades urbanas em contraste à tranquilidade dos ambientes internos dos salões burgueses. O “despertar de fantasmagorias”, estas entendidas como as formas artísticas burguesas anteriores, requer nova forma e novo estilo.

3.2.2.2. Forma e estilo

Já vimos aqui que, em seu romance *Berlin Alexanderplatz*, Döblin coloca em prática seus próprios postulados teóricos. A “construção” a que ele se refere em seu manifesto aos futuros autores é levada a cabo por meio do recurso à montagem, cujo uso tem como resultado a técnica que ele chamou de *Kinostil*. O autor descreveu a técnica da seguinte forma: “Ações extremamente rápidas, desordem em meros *slogans*; como de todas as formas em todos os lugares se deve buscar atingir a maior exatidão em expressões sugestivas. O todo não pode parecer como se fosse dito, e sim como se existente”⁴⁹ (DÖBLIN 1989: 122). O *Kinostil* se realiza, portanto, por meio da montagem de textos extraídos de seus contextos originais e reorganizados na narrativa literária como uma forma de “mostrar” em vez de “narrar” a realidade, colocá-la diante do leitor, com a mínima mediação possível. Essa deve ser, segundo Döblin, a postura do autor de romances, sua forma de atuar na criação.

A justaposição de textos da maneira como é efetuada no romance de Döblin, em um turbilhão de mensagens diversas, em movimento por vezes alucinante, gera no leitor a sensação de simultaneidade e, ao mesmo tempo, de algo em processo de (re)construção. Os recortes de texto operam como retalhos, dos quais a obra como um todo seria constituída, mas sem aspirar a um resultado final que passe a ideia de completude.

⁴⁹ „Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß. Das Ganze darf nicht erscheinen wie gesprochen sondern wie vorhanden.“

A ideia de reconstrução, derivada da técnica da montagem feita por Döblin, coloca diante do leitor também o cenário de reconstrução e de movimento incessante que é, afinal, o do local de sua ambientação: a Berlim dos anos 1920, cidade localizada historicamente entre as duas maiores guerras do século XX. Há um entrelaçamento, nesse aspecto, entre forma e conteúdo, pois o texto composto por recortes aponta para o caráter também fragmentário do espaço e, por consequência, também dos personagens.

Dessa forma, ou seja, por meio da montagem de textos e da multiplicidade de gêneros textuais que dela resulta, Döblin se afasta da linguagem romanesca herdada da tradição do século XIX – outro de seus postulados teóricos –, provocando um abalo nas expectativas do leitor do início do século XX – época em que o romance *Berlin Alexanderplatz* foi publicado –, quando o público ainda estava acostumado às formas do romance do século anterior, o que influenciou seu gosto. E ele atinge esse objetivo lançando mão de uma novidade estilística, conforme aponta Elcio Cornelsen:

No seu manifesto de 1913, Döblin propõe uma reflexão sobre um dos fundamentos da literatura: a capacidade de construir imagens por meio de palavras. Segundo o escritor, o fator determinante das imagens é o seu meio, a grande cidade, o berço da técnica que exige do olhar do poeta uma nova forma de apreensão diante da multiplicidade de imagens e sons e uma nova forma de expressão da avalanche dessas imagens em um movimento incessante. (CORNELSEN 2010: 57-8)

O novo estilo de Döblin é uma resposta ao seu meio, que, como vimos, estava marcado pela transformação.

Sabina Becker vê essa quebra de paradigmas formais como uma guinada do romance em direção às massas, no contexto de uma contraposição entre indivíduo e massas populares. É o que vemos no seguinte trecho, em que a autora cita alguns textos teóricos do próprio Döblin:

Döblin via sua obra, diferentemente da literatura tradicional, que, “em geral, não está sintonizada com as massas”, localizada em “um outro nível social” e, “por esse motivo, acessível às massas do cinema” [...] – um argumento que poderia ter determinado sua anuência para a filmagem.⁵⁰ (BECKER 2016: 108)

⁵⁰ Döblin sah sein Werk im Unterschied zur traditionellen Literatur, die ‘im allgemeinen nicht auf die Massen eingestellt’ sei, auf ‘einer anderen sozialen Ebene’ verortet und ‘darum den Filmmassen zugänglich’ [...] – ein Argument, das seine Zustimmung zur Verfilmung bestimmt haben dürfte.“

A preocupação de Döblin com a elaboração e aplicação de uma nova forma romanesca estava ligada, portanto, ao reconhecimento das transformações sociais, técnicas e artísticas ocorridas no início do século XX. A literatura não poderia, de acordo com essa visão, permanecer limitada aos moldes do século anterior. O novo contexto urbano das grandes cidades modernas, como Berlim, e as novas possibilidades surgidas com o implemento da técnica em diversas áreas exerciam forte pressão sobre as formas artísticas. E para Döblin, o autor literário – *Dichter*, em alemão, um termo de significado mais amplo para designar o criador literário, seja em prosa ou poesia – não poderia se esquivar dessa demanda dos novos tempos.

Não à toa, Döblin cita o exemplo do cinema como uma forma artística própria das massas. No campo das artes, trata-se da principal inovação, no que diz respeito ao suporte, do final do século XIX e início do século XX, uma arte própria da técnica, no sentido industrial do termo. O cinema pode não apenas *representar* o avanço da técnica em suas obras individuais, ele, como forma, *é* esse avanço.

Muito da inovação trazida pelo cinema e do seu caráter de veículo de massas se deve à sua reprodutibilidade, distinguindo-se do teatro e da música – à época do surgimento do cinema, quando as apresentações musicais ainda não podiam ser gravadas. Vejamos o que diz a respeito Jean-Claude Bernardet:

A película que se bota na máquina e sobre a qual se imprime a imagem é um negativo que, após a filmagem, será revelado e montado para se chegar a uma *matriz*, da qual se poderá tirar uma quantidade em princípio ilimitada de *cópias*. Esse fenômeno permite que o mesmo produto – o filme – seja apresentado simultaneamente numa quantidade em princípio ilimitada de lugares para um público ilimitado. O que amplia as possibilidades de divulgação e de dominação ideológica e tem profundas repercussões sobre o mercado. [...]

Esse sistema de cópias permitiu rápida e brutal expansão do mercado mundial de cinema e a dominação da quase totalidade do mercado internacional por umas poucas cinematografias. As cópias, baratas, circulam pelo mundo beneficiando-se do contexto histórico em que o cinema aparece: a burguesia triunfante absorve as matérias primas dos países dominados, faz circular suas mercadorias pelo mundo, conquista novos mercados, é colonialista. (BERNARDET 1980: 23-4)

Bernardet aponta sobretudo as mudanças mercadológicas – com consequências político-sociais – representadas pelo cinema, porém é de se imaginar que tal sistema geraria impacto também na forma das obras. Döblin propõe que os autores respondam esteticamente ao avanço do cinema. Nesse processo, segundo ele, inclusive elementos do próprio cinema

seriam incorporados pela literatura. Aí está a influência das novas mídias sobre a literatura, provocando modificações tanto em sua forma como em seu estilo.

A escolha de técnicas cinematográficas, porém, não impossibilita o aprimoramento de aspectos próprios da literatura, como ritmo, sonoridade e um tom poético do texto, mesmo na prosa, como se nota na passagem a seguir:

Magia, espasmos. O peixinho dourado no aquário brilha. O quarto cintila, não é a Ackerstrasse, nada de casa, nada de força da gravidade, força centrífuga. Desapareceu, submergiu, apagou-se a refração vermelha da radiação no campo de força do sol, a teoria cinética do gás, a transformação de calor em trabalho, as oscilações elétricas, os fenômenos de indução, a densidade dos metais, líquidos, dos corpos sólidos não-metálicos. (p. 41)

O que vemos no trecho são, montadas no texto literário, descrições técnicas de fenômenos físicos e mecânicos. Esse tipo de texto técnico é abundante no romance. São textos médicos, técnico-científicos, bulas de remédios, entre outros. O exemplo que destacamos aqui, aliás, é de uma descrição que se aproxima muito da técnico-científica, conferindo autenticidade documental à narrativa – ou “construção”, como queria Döblin.

No capítulo seguinte, abordaremos o conceito de *Entfremdung* em aplicação ao exemplo de Franz Biberkopf e sua relação com o entorno. Para esse objetivo, selecionamos algumas passagens do romance e da série de TV que são caracterizadoras de uma situação de alienação. Exemplos disso são os “golpes” sofridos pelo protagonista e, por outro lado, a postura arrogante e violenta do próprio Biberkopf perante o mundo. Retomaremos também o tema da crise, como causadora de um ambiente propício ao surgimento de sujeitos alienados, e a importância da noção de ordem para o diagnóstico da alienação.

A partir da análise desses aspectos do *corpus*, utilizaremos algumas concepções de *Entfremdung* que consideramos pertinentes à análise do sujeito alienado moderno, como é o caso do protagonista de *Berlin Alexanderplatz*. Veremos como o fenômeno estudado gera implicações nas relações entre o sujeito e seu entorno e do sujeito consigo próprio e como ele se caracteriza também como impotência e falta de sentido da perspectiva do indivíduo.

Capítulo IV – *Entfremdung*: Franz Biberkopf alienado na Metrópole

Da análise que fizemos no capítulo III desta tese, sobressai a observação de um sujeito, Franz Biberkopf, incapaz de tomar para si o controle da própria vida em um ambiente, a cidade de Berlim, que atua contra ele. Neste capítulo, buscamos fazer uma síntese das definições dos conceitos trabalhados no capítulo II com as discussões propostas no capítulo III. A partir dessa síntese, analisaremos a relação entre Biberkopf e a Metrópole Berlim como uma situação de alienação (*Entfremdung*), destacando os aspectos mais importantes do conceito para a observação de nosso *corpus*.

1. Sujeito e cidade: próprio e estranho

A separação que identificamos entre Franz Biberkopf e a cidade, a que chamamos *Entfremdung*, é vista aqui como resultado de uma “falha” na apropriação de seu ambiente por parte do sujeito. Tendo como base a proposição de Rahel Jaeggi, pensamos que o caso de Biberkopf tem sua origem em “relações sociais que não preenchem as condições necessárias para tal apropriação”¹ (JAECCI 2005: 10).

Como resultado dessa falha representada pela falta das condições necessárias a uma apropriação – que significaria também integração –, temos a *Entfremdung*. Ela se dá, portanto, na relação entre o personagem e a cidade, relação em que há mútuas agressões: a cidade impede o indivíduo de se realizar (apropriar), e o indivíduo coopera para que as condições não sejam criadas. Nessa relação, não é possível perceber quem desferiu o primeiro “golpe”.

Nesse contexto de inadequação mútua entre o indivíduo e o mundo, a alienação do mundo e de si mesmo não se diferenciam:

Em Marx (como também em Arendt), a alienação *de si* está inseparavelmente ligada à alienação do mundo concreto e social; é justamente da impossibilidade de se apropriar do “mundo” como resultado da própria atividade que é feita a alienação. Alienação do mundo significa, portanto, alienação de si próprio e vice-versa, o sujeito é alienado “de si” porque está alienado do mundo – e é exatamente essa conexão que torna o conceito interessante.² (JAECCI 2005: 13-4)

¹ „[...] ihre Ursache in sozialen Verhältnissen, die die notwendigen Bedingungen für solche Aneignungen nicht erfüllen.“

² „Bei Marx ist (wie bei Arendt auch) die Entfremdung *von sich* mit der Entfremdung von der dinglichen und sozialen Welt untrennbar verbunden; es ist gerade die Unmöglichkeit, sich die ‚Welt‘ als Resultat der eigenen Tätigkeit anzueignen, die Entfremdung ausmacht. Weltentfremdung bedeutet also Selbstentfremdung und umgekehrt, das Subjekt ist ‚von sich‘ entfremdet, weil es von der Welt entfremdet ist – und es ist genau dieser Zusammenhang, der den Begriff interessant macht.“

Essa indiferenciação entre a alienação em relação “a si” e “ao mundo” está na base da situação de Franz Biberkopf: ele está deslocado como ex-presidiário naquela sociedade, mas não é pura e simplesmente uma vítima do cenário. Com sua postura egocêntrica, covarde e violenta, ele também atua no mundo de maneira alienante. A responsabilidade de Biberkopf para sua própria condição será abordada neste capítulo em subitem próprio, ao analisarmos sua posição de “conquistador” (*Eroberer*).

O cenário transitório da grande cidade, sobre o qual já discorreremos no capítulo III desta tese, também é um dificultador da apropriação das personalidades pelos indivíduos. Ele se reflete nas relações entre as pessoas. Ao se referir à Berlim da época da ação de *Berlin Alexanderplatz*, Celeste Sousa aponta o seguinte: “Neste espaço berlinense impera a impessoalidade, a estranheza entre as partes” (SOUSA 1995: 523). Como ator nos acontecimentos da obra, a Metrópole constitui um ambiente no qual a única possibilidade é de estranheza nas relações.

Franz Biberkopf é um desses berlinenses envolvidos pelo turbilhão de transformações que envolviam a fundação de uma urbanidade. Tanto no romance de Döblin como no filme de Fassbinder, o que se vê é um sujeito perdido na cidade, buscando um espaço para si. Em algumas passagens, é como se Biberkopf estivesse “tateando” aquele ambiente, a cidade, tentando redescobri-lo após ter passado quatro anos na prisão – alienado, portanto, desse mundo e tendo deixado de participar de quatro anos de mudanças. Entre os muros da prisão, ele não tinha contato nem conhecimento dessas transformações.

Uma vez libertado, o estranhamento se manifesta na vida desse homem de maneira implacável; na vida desse homem que, uma vez fora da prisão, coloca para si, como meta de vida, “manter-se decente”. Assim como acontece com o desenvolvimento de sua personalidade, da mesma forma não há chance de a promessa ser levada a cabo. A Metrópole se apresenta como um microcosmo daquele novo mundo que se urbanizava, um ambiente empobrecido, no que se refere às relações, e que não se oferecia como lar.

Para pensar questões desse indivíduo em seu contexto histórico e social, abordaremos, no próximo subitem, questões intersubjetivas, isto é, as experiências do sujeito em contato com outros e a fluidez das fronteiras entre eles.

1.1. Experiências fronteiriças

Abordar questões de estranheza e identificação e suas inter-relações envolve lidar também com a noção de fronteira entre os conceitos, nos moldes do que já introduzimos no capítulo II.

Como vimos aqui, há uma relação simultânea de propriedade e estranheza entre o sujeito e a sociedade – considerando a metrópole um microcosmo social –, relação essa em que, segundo nossa análise, torna-se difícil até mesmo distinguir a fronteira entre sujeito e mundo como entidades isoladas. Há um paralelo entre essa relação e a determinação da diferença entre próprio e estranho, tomando como base teorias que relativizam essa diferença.

Bernhard Waldenfels, trabalhando com os conceitos no campo da fenomenologia, é um dos teóricos que colocam em discussão as fronteiras entre “próprio” e “estranho”. Para ele, “Tais experiências, nas quais o Próprio é confrontado com o Estranho, são fronteiriças por excelência e [...] também de duplicidade”³ (WALDENFELS 2006: 26). Nessa experiência fronteiriça, o estranho, ao contrário do que se poderia esperar, não é o completamente diferente, e sim aquilo com o que se mantém certa familiaridade: “O estranho não é incomparável porque é completamente diferente, e sim porque a reivindicação do estranho se furta a toda comparação e compensação”⁴ (WALDENFELS 1999: 13). A estranheza não reside, portanto, na total falta de conciliação. Ela não ocorre no domínio do outro, em um ente totalmente alheio ao sujeito, e sim em uma espécie de duplicação:

O Eu é um Outro porque a estranheza começa na própria casa. A referência ao estranho na autorreferência explícita que ninguém é simplesmente o que ele ou ela é; ela desencadeia uma corrente de autoduplicações, que, em Husserl e Merleau-Ponty, assim como em Foucault e Luhmann emergem sob diferentes condições. Essas duplicações não se confundem com espelhamentos de uma autoconsciência reflexiva, que é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, e elas também não têm nada a ver com uma dialética intersubjetiva do reconhecimento, dentro da qual um sujeito se reencontra em outro sujeito.⁵ (WALDENFELS 2006: 28-9)

Waldenfels fala de duplicações, porém negando os espelhamentos e a dialética intersubjetiva. Isso porque o que ele chama de “momentos de estranheza” e “privação de si” (2006: 29) ocorrem dentro das fronteiras do próprio sujeito e da ordem em questão, e não fora delas. O estranho não estaria, dessa forma, para fora do sujeito, e sim dentro dele. A seguinte

³ „Solche Erfahrungen, in denen Eigenes mit Fremdem konfrontiert wird, sind grenzgängerisch par excellence und [...] auch doppelgängerisch.“

⁴ „Fremdes ist nicht deshalb unvergleichlich, weil es ganz anders ist, sondern weil der Anspruch des Fremden sich jedem Vergleich und Ausgleich entzieht.“

⁵ „Das Ich ist ein Anderer, weil die Fremdheit im eigenen Hause beginnt. Der Fremdbezug im Selbstbezug erklärt, daß niemand einfach ist, was er oder sie ist; er löst jene Kette von Selbstverdoppelungen aus, die bei Husserl und Merleau-Ponty wie bei Foucault und Luhmann unter wechselnden Voraussetzungen auftauchen. Diese Verdoppelungen sind nicht zu verwechseln mit Spiegelungen eines reflexiven Selbstbewußtseins, das Subjekt und Objekt zugleich ist, und sie haben auch nichts zu tun mit einer intersubjektiven Dialektik der Anerkennung, innerhalb derer ein Subjekt sich im anderen Subjekt wiederfindet.“

formulação condensa esse pensamento: “Não há mundo em que nós estejamos completamente em casa, e não há sujeito que seja senhor na própria casa”⁶ (WALDENFELS 1999: 11).

Biberkopf está inserido na sociedade de Berlim no final da década de 1920 de uma maneira que seria bem descrita pelas seguintes definições:

O conceito “alienação” remete a todo um pacote de motivos ligados entre si. Alienação significa indiferença e discórdia, impotência e falta de laços diante de si próprio e de um mundo experimentado como indiferente e estranho. Alienação é a incapacidade de estabelecer relação com outras pessoas, coisas, instituições sociais e com isso também – de acordo com uma intuição fundamental do tema da alienação – consigo próprio. Um mundo alienado se apresenta ao indivíduo como desprovido de sentido e significado, imobilizado ou empobrecido, como um mundo que não é “o seu”, no qual ele não está “em casa” ou sobre o qual não pode exercer nenhuma influência. O sujeito alienado se torna ele mesmo em um estranho, ele não se percebe mais como “sujeito ativamente atuante”, e sim como “objeto passivo” (Israel 1985), entregue a forças que ele não conhece. “Sempre que indivíduos não conseguem se reencontrar em suas próprias ações” (Habermas 1991: 48) ou não conseguimos ser “senhores sobre a força que somos nós mesmos” (Heidegger), pode-se falar de alienação. O alienado é, de acordo com o antigo Alasdair McIntyre, “a stranger in the world that he himself has made” (McIntyre 1953: 23).⁷ (JAEGGI 2005: 20)

A condição de Biberkopf se enquadra em diversas das conceituações presentes no trecho citado da obra de Jaeggi. Vemos no personagem, de fato, um misto de indiferença, discórdia e impotência diante da vida e, como consequência, de si próprio. Há também a incapacidade de estabelecer relações não prejudicadas com outras pessoas e com as instituições – uma exceção parece ser a cadeia, na qual ele se sente “em casa”. Nesse contexto, Biberkopf perambula pela cidade como um estranho, sem conseguir atuar. Por fim, o personagem se apresenta mesmo como “um estranho no mundo que ele mesmo criou”, levando-se em conta a responsabilidade que ele possui sobre a própria condição.

⁶ “Es gibt keine Welt, in der wir je völlig zu Hause sind, und es gibt kein Subjekt, das je Herr im eigenen Hause wäre.”

⁷ „Der Begriff ‚Entfremdung‘ verweist auf ein ganzes Bündel miteinander verbundener Motive. Entfremdung bedeutet Indifferenz und Entzweiung, Machtlosigkeit und Beziehungslosigkeit sich selbst und einer als gleichgültig und fremd erfahrenen Welt gegenüber. Entfremdung ist das Unvermögen, sich zu anderen Menschen, zu Dingen, zu gesellschaftlichen Institutionen und damit auch – so eine Grundintuition des Entfremdungsmotivs – zu sich selbst in Beziehung zu setzen. Eine entfremdete Welt präsentiert sich dem Individuum als sinn- und bedeutungslos, erstarrt oder verarmt, als eine Welt, die nicht ‚die seine‘ ist, in der es nicht ‚zu Hause‘ ist oder auf die es keinen Einfluss nehmen kann. Das entfremdete Subjekt wird sich selbst zum Fremden, es erfährt sich nicht mehr als ‚aktiv wirksames Subjekt‘, sondern als ‚passives Objekt‘ (Israel 1985), das Mächten ausgeliefert ist, die es nicht kennt. ‚Wo immer Individuen sich in ihren eigenen Handlungen nicht wiederfinden‘ (Habermas 1991: 48) oder wir nicht ‚Herr über die Macht, die wir selber sind‘ sein können (Heidegger), kann man von Entfremdung sprechen. Der Entfremdete ist, so der frühe Alasdair MacIntyre, ‚a stranger in the world that he himself has made‘ (MacIntyre 1953: 23).“

Dessa perspectiva, a *Entfremdung* é um conceito cuja aplicação pressupõe a flexibilização das fronteiras entre o próprio e o alheio (outro). Não há divisão clara entre a alienação do sujeito em relação ao outro e em relação a si mesmo. Quando se fala de *Entfremdung*, mesmo tomando como objeto de análise um sujeito, o assunto é a experiência fronteiriça, já que o fenômeno se manifesta nos limites entre o que é familiar e o que é estranho, limites esses muito difíceis de identificar.

2. Os golpes

Quando foi libertado da prisão, Franz Biberkopf fez uma promessa: “manter-se decente”. Ele, porém, é impedido de cumprir essa promessa em razão das circunstâncias que encontra na cidade após ter cumprido sua pena.

Alguns acontecimentos têm um peso maior na impossibilidade de o personagem realizar seu intento. Esses acontecimentos são chamados de “golpes”. Ao longo do enredo do romance,⁸ são três os golpes sofridos por Biberkopf:

1) Lüders, tio de Lina – a “gorducha”, companheira de ocasião de Biberkopf –, invade a casa de uma viúva que, no dia anterior, havia demonstrado simpatia por Franz e de quem este pretendia obter vantagens. Dessa forma, Lüders põe a perder as intenções de Franz (Terceiro Livro).

2) Ao participar de um furto com o bando de Pums, Franz é atirado do carro de fuga em movimento por Reinhold, seu antagonista. O carro que vinha atrás o atropela, e o incidente provoca a amputação de seu braço direito (Quinto Livro).

3) Atraída para uma emboscada na floresta, Mieze, a derradeira namorada de Franz – com quem ele faz a última tentativa de se ajustar na vida –, é violentada e morta por Reinhold (Sétimo Livro).

Vejamos nos subitens a seguir a análise de cada um desses golpes.

2.1. Primeiro golpe: Lüders e a viúva

Na série de TV de Fassbinder, os golpes são representados com o uso de um recurso do qual o romance também é rico: a exemplaridade por meio da montagem de textos bíblicos, seja de forma visual ou sonora. O mais comum na série é o emprego dos textos bíblicos pela voz do narrador, que surge na cena com função, muitas vezes, metafórica em relação à ação.

⁸ Na série de TV, os golpes são os mesmos, com mudanças apenas na cronologia dos fatos. Essas diferenças, porém, são irrelevantes para nossa análise.

Esse fato pode ser ilustrado a partir de uma passagem do Episódio 3, envolvendo Otto Lüders, o tio de Lina, a namorada de Biberkopf, e uma viúva (primeiro golpe). Certo dia, Franz visita a casa de uma viúva na tentativa de lhe vender cadarços – seu novo negócio, junto com Lüders. A mulher demonstra simpatia por Franz e o convida para tomar café. Dentro do apartamento, vê-se, em um quadro de seu falecido marido na parede, que Franz é idêntico a ele, o que explicaria a atração quase imediata da mulher (cf. Figura 19). A cena do apartamento termina com a sugestão de envolvimento sexual entre os dois (cf. Figura 20). Ao deixar o apartamento da viúva, Franz vai até o bar de costume para se encontrar com Lüders e fazer um balanço do dia de trabalho. Lá ele exhibe ao seu colega, de forma ingênua, 20 marcos que teria recebido honestamente da mulher. De forma imediata, o dinheiro desperta a inveja de Lüders, que custa a compreender o que acontecera ali, conforme sugere o enquadramento, com a câmera posicionada abaixo da mesa do bar, “à espreita” do personagem, focalizando sua expressão estupefata e cheia de cobiça (cf. Figura 21). Franz conta a ele toda a história e deixa claro que pretende continuar a tirar vantagens da benevolência da viúva. No dia seguinte, porém, Lüders se antecipa a Franz e vai até o apartamento da mulher. Ele se apresenta como amigo de Franz e força a entrada, iniciando uma espécie de extorsão. Termina conseguindo dinheiro da mulher e arruinando, assim, os planos de Biberkopf com a viúva. Ao final dessa cena, surge a voz em *off* do narrador pronunciando uma breve paráfrase dos capítulos 2 e 3 do livro do Gênesis:

Era o maravilhoso Paraíso. As águas pululavam de peixes, árvores brotavam do solo, os animais brincavam, animais terrestres, aquáticos e pássaros.

Então ouviu-se farfalhar em uma árvore. Uma serpente, serpente, serpente esticou a cabeça, uma serpente vivia no Paraíso e ela era mais ardilosa que todos os animais do campo, e começou a falar, a falar para Adão e Eva.⁹ (FASSBINDER; BAER 1980: 94)

A referência do narrador é à “desobediência do primeiro casal”, que, levado por uma serpente a contrariar uma ordem de Deus, foi condenado à expulsão do Paraíso. A serpente surge como uma figura ardilosa que, por meio do convencimento, levou o casal a pecar.

⁹ „Es war das wunderbare Paradies. Die Wasser wimmelten von Fischen, aus dem Boden sprossen Bäume, die Tiere spielten, Landtiere, Seetiere und Vögel.“

„Da raschelte es in einem Baum. Eine Schlange, Schlange, Schlange streckte den Kopf vor, eine Schlange lebte im Paradiese und die war listiger als alle Tiere des Feldes, und fing an zu sprechen, zu Adam und Eva zu sprechen.“

Portanto, a montagem dessa fala do narrador na cena em que Lüders trai os objetivos de Biberkopf aponta para uma função metafórica do texto: na cena em questão, a serpente corresponde ao próprio Lüders, cuja atitude mesquinha é o “primeiro golpe” sofrido pelo protagonista e terá como consequência a suspensão de sua promessa de se manter decente. A função metafórica desse tipo de texto mostra que seu uso vai além da função exemplar – abordaremos, ainda neste capítulo, o tema da exemplaridade dos textos bíblicos.

No mesmo episódio, no abrigo em que Franz se recolheu após descobrir a traição sofrida no caso da viúva, há uma cena que, levando-se em conta o uso dos textos bíblicos, pode ser considerada uma espécie de batismo simbólico: ao ser encontrado por Lüders – que, obrigado por Meck e Lina, buscava-o em busca de perdão –, Biberkopf atira água sobre o corpo de seu traidor (cf. Figura 22). Com esse gesto, ele parece se autopurificar, já que essa sua atitude substituiu outra que, dado seu histórico, certamente seria violenta ou, de qualquer forma, condenável: ele agrediria Otto Lüders fisicamente. Franz Biberkopf, dessa forma, abdica da violência, contrariando sua própria personalidade e quebrando expectativas.

2.2. Segundo golpe: a amputação

Franz Biberkopf percebe o golpe aplicado por Lüders como uma espécie de amputação. Isso é dito em uma cena do Terceiro Livro do romance, quando, ao entrar no mesmo bar que Franz, já depois do caso com a viúva, Lüders o evita. Por meio do discurso indireto-livre, temos acesso ao seguinte pensamento de Biberkopf: “Amputaram-me as pernas. [...] Não consigo levantar. Lüders somente corre, ele tem pernas, por isso consegue correr. Que sujeito, nem se imagina” (p. 124). Na situação ruim em que já se encontra a essa altura, sem conseguir espaço na sociedade como ex-presidiário, Franz sente que, com o golpe recebido, haviam lhe retirado as pernas, ou seja, a possibilidade de se reerguer.

Até esse ponto, Franz não podia saber que logo sofreria uma amputação de fato, física, não mais metafórica. Tudo começa quando, sem perceber, Franz aceita participar dos negócios escusos de Pums. Ele foi convencido de que o novo patrão era um empresário do ramo de frutas, e viu ali uma oportunidade de se recolocar na sociedade. Porém, já durante um dos trabalhos, percebe que, na verdade, Pums era chefe de um bando de ladrões. Obrigado a participar como guarda em um furto, ao perceber o que estava acontecendo, Franz já se imagina novamente na prisão.

Durante a fuga após esse furto, Reinhold, personagem que rivalizaria com Franz por todo o enredo, atira-o do carro de fuga em movimento. Enquanto Franz ainda está deitado na

rua, outro carro passa por cima de seu braço direito, que acaba sendo amputado. Todos pensam que Franz está morto, mas ele sobrevive.

Em razão da importância desse episódio nos rumos tomados pela vida de Biberkopf, ele será tema de discussão em item próprio, ainda neste capítulo. Nessa discussão, a abordagem será no sentido de que a amputação do braço direito do personagem é um ponto de virada (*Wendepunkt*) em sua trajetória.

2.3. Terceiro golpe: o assassinato de Mieke

A última e mais importante namorada de Franz Biberkopf após a morte de Ida se chama Emilie Parsunke, mas foi rebatizada por ele, passando a se chamar Marie e, depois, pelo diminutivo: Mieke. Menor de idade à época, ela surge na vida de Franz por intermédio de sua benfeitora Eva, que os apresentou (Sexto Livro do romance, Episódio 8 da série). Franz se encanta por ela imediatamente:

Mas a garota é de fato um pitêu, uma beleza, nota dez, uma coisa dessas ainda não constava em sua caderneta de endereços. É uma figurinha pequena, parece uma colegial com seu vestidinho branco e leve, braços de fora, seus gestos são suaves, lentos, imperceptivelmente chega logo perto dele. Está lá há apenas meia hora e ele não pode mais imaginar aquela malandrinha longe de seu quarto. (p. 293)

Na adaptação televisiva, Mieke aparece pela primeira vez igualmente como uma figura que remete à pureza, à inocência, com suas roupas claras e corpo frágil compondo uma figura que busca proteção (cf. Figura 23). Otto Keller aponta para a associação de Mieke a uma figura clara, enxergando também uma contraposição com a outra mulher “dignificada” por Franz: Mieke é uma figura relacionada com a luz e a claridade; Eva, com a escuridão (cf. KELLER 1990: 77).

De fato, tanto no romance como na série, Mieke sempre aparece com roupas claras e associada à luz, como nesta frase dita por Franz ao conhecê-la: “É como o nascer do sol”.¹⁰ Keller vê nesse recurso um conteúdo metafórico ligado à claridade e à luz: Mieke, a redentora de Franz, está sempre vestida de branco (cf. KELLER 1990: 130). Até mesmo o quarto de Franz, sempre tão escuro, com a presença de Mieke passa a contar com uma paleta de cores mais clara na série de TV (cf. Figura 24).

¹⁰ “Es ist, wie wenn die Sonne aufgeht.”

Logo no primeiro contato entre os dois, ela demonstra sua devoção a Franz, ajoelhando-se e beijando-lhe a mão. Mieke passa a viver com Franz, e a importância dessa personagem na vida do protagonista está expressa no título do capítulo do romance em que ela é introduzida: “Também entra em cena uma garota, Franz Biberkopf está completo outra vez” (p. 292). A incompletude do sujeito alienado parece se resolver com essa sentença, ainda que o desfecho não tenha sido esse.

A entrada dessa garota na vida de Franz parece ter colocado o personagem no rumo certo, o que vemos no seguinte trecho do romance:

A que altura está agora nosso Franz Biberkopf! Como ele vai bem, como tudo se arranjou! Estava já perto da morte, como se reergueu! Que criatura satisfeita é agora, pois nada lhe falta, desde comida até bebida ou roupa. Tem uma garota que o faz feliz, tem dinheiro, mais do que gasta, já saldou toda a dívida com Herbert, este, Emil, Eva, são seus amigos, querem-lhe bem. Por dias inteiros, fica à toa na casa de Herbert e Eva, espera por Mieke, passeia até o Lago Müggel, onde pratica o remo junto com outros dois: pois Franz fica a cada dia mais ágil e forte do braço esquerdo. Vez por outra, ronda pela Münzstrasse, à escuta junto à Casa de Penhores. (p. 303)

Porém, mais uma vez uma tentativa de se reerguer, de se apropriar de si, tem como resposta um “golpe”. Envaidecido em razão da mulher que tinha a seu lado, Franz quer exibi-la a todos, sobretudo a Reinhold, seu rival, com quem tem uma relação ambígua. A felicidade de Franz com a nova namorada desperta a inveja e a cobiça de Reinhold, que coloca para si o objetivo de roubar-lhe Mieke.

Mieke, até então mostrada como uma figura pura e ingênua, revela-se, no desenvolvimento da trama, como uma mulher ardilosa. Sem compreender a relação de Franz com Pums e a causa da amputação de seu braço direito, ela planeja se aproximar dos homens do bando – principalmente de Reinhold – para obter informações, sempre com a intenção de ajudar seu companheiro. Essa nobre estratégia, porém, terá como fim a ruína da garota.

No filme, a sagacidade de Mieke ao tentar ajudar Franz arrancando informações de Reinhold só se mostra aos poucos, diferentemente do que ocorre no romance, em que ela tem tudo planejado. Senão vejamos: “Terremoto, raios, fumaçada, tudo acabado, mas é bom ter encontrado o tipo, vou espremê-lo a respeito de tudo o que houve com Pums, e o que Franz anda fazendo, com um tipo desses basta um pouco de lábia; deixar que esperneie, então dá certo” (p. 390). Vemos que, ao contrário das primeiras impressões, Mieke está longe de ser uma garota ingênua. Em uma cena do Episódio 12 da série, ela aparece diante do espelho, em um plano que parece indicar que se trata de uma figura ambígua, tanto pura como ardilosa (cf.

Figura 25). Christian Thomsen afirma que o espelho era o símbolo preferido de Fassbinder, sempre a denotar a ambivalência dos personagens, duplicando-os (cf. THOMSEN 1989: 7).

Em um encontro com Reinhold na floresta em que ela costumava se divertir com Franz, Mieze finge gentileza, sempre no intuito de saber mais sobre a vida de Franz. A certo ponto, Reinhold percebe o objetivo de Mieze. Ela é então violentada, morta e enterrada na floresta.

Desesperado com o desaparecimento de Mieze – ele ainda não sabe de sua morte –, Franz retorna ao estado de espírito anterior ao dia em que a conheceu. Esse estado é representado por seu quarto, que volta a ser caótico e escuro (cf. Figura 26).

A postura de Mieze em relação à situação de Franz a coloca em uma posição superior à do herói no que diz respeito à atitude diante da vida. Enquanto Biberkopf se vitimiza cada vez mais, Mieze toma a frente dos acontecimentos para protegê-lo e defendê-lo. Para Otto Keller, Mieze é colocada na série das figuras bíblicas Jó – Isaque – Esther. Mieze é uma espécie de redentora, e seu ato de sacrifício toma o primeiro plano, enquanto Biberkopf se torna cada vez mais queixoso. Trata-se de uma crítica ao herói (cf. KELLER 1990: 97-8).

Também em relação à morte, outro importante ator da ação, a postura da garota seria oposta à de Franz: a atitude corajosa de Mieze se contrapõe ao medo que este sente da morte (cf. KELLER 1990: 99).

Ainda de acordo com Keller, Mieze emerge de sua condição de mulher, cuja posição no romance é sempre rebaixada – todas as mulheres são tratadas como objetos –, e assume posição de destaque:

No sétimo livro, a princípio Reinhold e Franz confrontam-se novamente, porém logo Mieze, inferiorizada como objeto por Franz e Reinhold, intervém em uma ação autônoma, torna-se o ator central de um programa narrativo próprio, heroína, que aspira seu próprio objetivo de maneira consequente e, ainda que com a perda de sua vida, alcança-o.¹¹ (KELLER 1990: 82)

A figura frágil e inferiorizada de Mieze é quem surge em meio ao conflito dos homens e se posiciona de maneira corajosa, à custa de sua própria vida. Mieze se coloca, dessa forma, como uma personagem segura de si e de sua personalidade, oposta ao alienado Biberkopf.

¹¹ „Im siebten Buch stehen zunächst wieder Reinhold und Franz einander gegenüber, doch tritt dann bald die von Franz und Reinhold zum Objekt erniedrigte Mieze in eine selbständige Aktion ein, wird sie zum zentralen Akteur eines eigenen narrativen Programmes, zur Heldin, die ihr eigenes Ziel konsequent anstrebt und dieses, wenn auch mit dem Verlust ihres Lebens, doch erreicht.“

O ato de Mieke se diferencia, ainda, do sacrifício dos animais, mostrado nas referências ao matadouro. No caso dela, não se trata de um destino aceito como irreversível; ela assume, na verdade, uma atitude de desprendimento para ajudar seu companheiro (cf. KELLER 1990: 91). Não se pode esperar uma atitude parecida de Franz, que se mostra uma figura egocêntrica.

Do ponto de vista da responsabilidade dos outros atores envolvidos, sobretudo o entorno (cidade), na condição de Biberkopf, cada um desses acontecimentos abala a possibilidade de o personagem cumprir a promessa de se manter decente. Eles são as principais demonstrações da força violenta do ambiente histórico sobre o protagonista de *Berlin Alexanderplatz*.

Por outro lado, do ponto de vista da postura do personagem, vemos que até mesmo sua intenção de “se manter decente” é altamente discutível e contraditória; basta notar suas intenções nada honestas com relação à viúva, antes de receber o primeiro golpe. Na verdade, seus planos eram tão espúrios quanto os de Lüders, Pums e Reinhold, a diferença é que estes saem vitoriosos em seus planos. Franz, na verdade, busca se manter decente lançando mão de meios indecentes. No episódio da amputação, por exemplo, ainda que ludibriado, o fato aconteceu quando ele estava cometendo um crime.

E quanto a seu relacionamento com Mieke, ressalte-se que, ainda que demonstrasse amor pela garota, Franz a explorava, fazendo as vezes de seu cafetão. Além disso, seu comportamento foi decisivo para a morte de Mieke.

Portanto, ainda que se coloque constantemente na posição de vítima, Franz Biberkopf é corresponsável, em grande parte, por sua condição alienada. Esse aspecto será analisado no próximo tópico.

3. Franz Biberkopf vítima e perpetrador

Ao abordarmos os três principais golpes sofridos por Franz Biberkopf, além do caráter hostil do ambiente em que ele vive, ficou evidente também a responsabilidade do próprio personagem nos fatos que o acometem. Essa responsabilidade será discutida neste subitem a partir de dois pontos de vista, ambos relacionados à postura de Biberkopf diante da vida: 1) sua vitimização, com relativização da própria culpa; e 2) sua postura de conquistador da cidade de Berlim.

Por meio desses dois aspectos de sua responsabilidade, procuramos demonstrar que o protagonista de *Berlin Alexanderplatz* assume, durante quase todo o enredo, uma postura egocêntrica e arrogante em relação à cidade, aos outros e à própria situação.

3.1. Posição de vítima: relativização

Em diversas passagens de *Berlin Alexanderplatz*, Franz Biberkopf relativiza sua responsabilidade sobre os próprios atos, colocando-se na posição de vítima dos acontecimentos. Distorcendo a realidade por meio da manipulação do discurso, em uma atitude egocêntrica que lhe é característica, Biberkopf não consegue enxergar a própria culpa em fatos decorrentes exclusivamente de seus próprios atos. Abordaremos aqui alguns exemplos dessa relativização discursiva.

O primeiro grande acontecimento da vida de Franz Biberkopf – narrado em retrospectiva, já que o presente narrativo se inicia em sua libertação da prisão – é o assassinato de Ida, sua companheira, cometido por ele. Franz explorava sua namorada, atuando como seu cafetão. Em uma discussão com a garota, tomado de fúria por ciúmes – uma das contradições da personalidade do personagem, já que Ida trabalhava para ele como prostituta –, Biberkopf a espanca e desfere um golpe fatal com um utensílio doméstico. Porém, mesmo depois de cumprida a pena por essa morte, ele não assume sua responsabilidade diante do ato criminoso. A todo momento, relativiza a própria culpa sobre a morte de Ida. É o que vemos, por exemplo, no seguinte diálogo com Karl, marido da irmã de Ida, Minna, quando Franz vai até a casa do casal:

“O que você ainda está fazendo aí? Não somos seus parentes, Franz, nem nada, nada mesmo. E agora que está fora da cadeia, você tem de ver sozinho o que vai fazer”. “Eu não pedi esmolas para você”. “Não, e Minna não esqueceu a Ida, irmã é irmã, e para nós você ainda é o que sempre foi. Você está liquidado.” “Eu não espanquei a Ida até a morte. Pode acontecer com qualquer um que lhe escorregue a mão quando se está com raiva.” (p. 180)

Franz continua se defendendo, negando que tenha causado a morte de Ida. Ele relativiza a importância dos golpes desferidos em sua namorada para o resultado fatal. Essa é também uma maneira de objetificar e rebaixar a figura da mulher: recusando-se a reconhecer a gravidade de seu ato, da mesma forma ele demonstra não dar nenhum valor à vida de sua companheira.

Essa postura é característica de Biberkopf, e a negação de sua culpa é recorrente na obra. Em uma passagem do romance, quando está prestes a visitar Minna pela primeira vez –

ocasião em que acaba por violentá-la –, ele chega a inverter os papéis, responsabilizando Ida por sua prisão:

De quem é a culpa de tudo isso? A Ida, sempre. Quem mais? Naquela ocasião, quebrei as costelas daquela safada, por isso fui parar no xadrez. Agora ela teve o que queria, a peste está morta e agora aqui estou eu. E sai choramingando e correndo pelas ruas no frio. Para onde? (p. 38-9)

Além de não se ver responsável pela própria situação, Franz transfere a culpa para sua vítima. No trecho citado, a voz do narrador indica, ainda, como essa forma de pensar faz parte da retórica de autovitimização do personagem, que, incapaz de elaborar a própria culpa, choraminga pelas ruas.

Hans-Peter Bayerdörfer menciona a dupla medida de Franz na avaliação do peso de seus atos: “O parâmetro duplo no julgamento das ações próprias e alheias, e, com isso, a cegueira quanto à própria culpa, impede o reconhecimento do próximo”¹² (BAYERDÖRFER in PRANGEL 1975: 157). Para o teórico, Franz usa dois pesos e duas medidas para tratar seus próprios atos e os atos alheios, o que gera reflexos na percepção que ele tem das outras pessoas: os outros existem apenas para que ele consiga satisfazer os próprios desejos. Nesse contexto, a exasperação de Franz diante do golpe aplicado por Lüders é desproporcional levando-se em conta, por exemplo, a violência e a culpa que ele próprio tem na morte de Ida.

Como Biberkopf é incapaz de assumir sua parcela de responsabilidade nos “golpes” que recebe, os culpados acabam sendo sempre os outros. Dessa forma: “Lüders se torna a serpente [referência à serpente bíblica, que leva Adão e Eva ao pecado] que arranca o utopista Franz, perseguidor da felicidade, de sua felicidade de conto de fadas”¹³ (KELLER 1990: 44). Dessa forma, a metáfora do paraíso constitui-se também como uma crítica à postura do protagonista.

Keller aponta a montagem do matadouro de animais – recurso que já exploramos no capítulo anterior – como mais uma crítica ao comportamento de Biberkopf:

Da mesma forma que os animais são conduzidos à mesa de abate, aqui Franz também se deixa conduzir por Meck ao bar. A referência homóloga entre Franz e os porcos contém ainda uma crítica evidente ao comportamento do orgulhoso conquistador Franz, já que, como ser humano,

¹² „Der doppelte Maßstab in der Beurteilung eigenen und fremden Handelns, damit die Blindheit gegenüber der eigenen Schuld, verhindert die Anerkennung des Mitmenschen.“

¹³ „Lüders wird so zur Schlange, die den Glückssucher und Utopisten Franz aus seinem Märchenglück reisst.“

ele teria, sim, a possibilidade de agir de maneira completamente diferente.¹⁴
(KELLER 1990: 63)

O crítico se refere ao episódio em que Meck apresenta Franz a Pums, chefe de um bando de ladrões. A relação de Franz com esse bando lhe custará o braço direito e, afinal, também a vida de Mieze. A responsabilidade do próprio Biberkopf residiria no fato de, diferentemente da situação dos porcos, que, sem alternativa, caminham para o abatedouro, ele, como ser humano, poderia ter feito outra escolha e não a fez em razão de sua postura arrogante. Para Keller, no Sexto Livro do romance, Franz toma conscientemente o caminho da criminalidade (cf. KELLER 1990: 70). Desse ponto de vista, como “orgulhoso conquistador”, Franz também é coautor dos golpes que recebe.

Na adaptação televisiva também há mostras desse traço vitimista característico de Franz Biberkopf. No Episódio 4, por exemplo, Franz surge, sem explicação prévia na narrativa, em um novo quarto, tão escuro e em desordem quanto o seu. O roteiro indica que se trata de um quarto sublocado (cf. FASSBINDER; BAER 1980: 110). Nesse local, ele terá contato constante com Baumann, o sublocador, e com a senhora Musbach, proprietária do pequeno estabelecimento onde Franz compra as cervejas que bebe em grandes quantidades no quarto. Após sofrer o primeiro golpe e ser encontrado na pensão, tudo indica que ele resolveu se recolher nessa nova moradia.

Ali, Franz costuma conversar com o senhor Baumann e a senhora Musbach sobre diversos assuntos. Em uma dessas conversas, ele conta a Baumann a história de Jó. Na verdade, os dois narram a história, alternando as falas de maneira parecida com a dos diálogos do livro de Jó, no Antigo Testamento. Nessa forma dramática, em meio a uma das conversas, enquanto jogam cartas, Franz pede que o curem, sem direcionar o pedido diretamente a Baumann. Da mesma forma, Baumann responde que talvez ele próprio seja Satã e que poderia curar Biberkopf por algum preço. A proposta nebulosa faz lembrar o pacto entre o homem e o Diabo, recorrente na cultura ocidental há séculos, de que são exemplos os pactos mencionados no *Fausto* de Goethe e no romance *Grande sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa. Essa fala marca uma mudança de postura de ambos os personagens, que passam a dirigir as palavras diretamente um ao outro, o que leva Franz ao desespero. A exemplaridade do texto

¹⁴ „Wie die Tiere zur Schlachtbank geführt werden, so lässt sich Franz hier von Meck zur Kneipe führen. Der homologische Bezug zwischen Franz und den Schweinen enthält dazu deutliche Kritik am Verhalten des stolzen Eroberers Franz, denn als Mensch hätte er ja durchaus die Möglichkeit, sich anders zu verhalten.“

bíblico atinge, dessa forma, o nível mais alto, com Baumann chamando Franz pelo nome de Jó. A referência, então, deixa de ser metafórica e passa a ser direta.¹⁵

O diálogo que se desenvolve a partir da mudança de atitude é o seguinte:

FRANZ: Você não quer me curar, ninguém quer me ajudar, nem Deus, nem o Diabo, nenhum anjo, nenhum homem.
 BAUMANN: E você mesmo?
 FRANZ: E o quê?
 BAUMANN: Você também não quer!
 FRANZ: O quê.
 BAUMANN: Quem pode te ajudar, se você mesmo não quer!
 FRANZ: Não, não.
 BAUMANN: Deus e o Diabo, anjos e homens, todos querem te ajudar, mas você não quer – Deus, por amor, o Diabo, para te aprisionar mais tarde, os anjos e os homens, porque são auxiliares de Deus e do Diabo, mas você não quer.
 FRANZ: Não, não.
 FRANZ: Deus e o Diabo, os anjos e os homens querem me ajudar? Ninguém quer me ajudar. Não, não.¹⁶ (FASSBINDER; BAER 1980: 121)

Mencionando as possibilidades de auxílio, Baumann aponta, de forma insistente, para a culpa do próprio Biberkopf por sua situação de desespero e desencontro – situação alienada, afinal –, relativizando, assim, a posição do protagonista como vítima de um golpe. Porém Biberkopf nega, também de forma insistente, a existência de todas aquelas possibilidades de ajuda. Sua reação de recusa ao discurso de Baumann reforça sua postura vitimista e egocêntrica, ainda que seu desespero possa indicar algum grau de consciência.

O diálogo citado está presente também no romance na forma de uma voz que fala a Jó (cf. p. 159-63). Em ambos os casos, trata-se de versões das falas de Jó com seus amigos Elifaz, Bildade, Zofar e Eliú, que ocorrem no Antigo Testamento, a respeito da provação que Deus lhe infligiu, versões essas que incluem Satanás como um possível auxiliador. No livro de Jó, seus amigos não acreditam na alegada inocência do homem condenado, ressaltando que Deus jamais cometeria uma injustiça. No pensamento deles, se Deus submeteu Jó a todas aquelas desgraças, é porque este fez por merecer. A passagem bíblica mais parecida com a versão de *Berlin Alexanderplatz* é a fala de Eliú:

¹⁵ Dada a importância da referência à figura de Jó no contexto da postura vitimista de Franz Biberkopf, ela será analisada em subitem específico a seguir.

¹⁶ „FRANZ: Du willst nicht heilen, keiner will mir helfen, nicht Gott, nicht Satan, kein Engel, kein Mensch. BAUMANN: Und du selbst? FRANZ: Was ist mit mir? BAUMANN: Du willst ja nicht! FRANZ: Was. BAUMANN: Wer kann dir helfen, wo du selber nicht willst! FRANZ: Nein, nein. BAUMANN: Gott und der Satan, Engel und Menschen, alle wollen dir helfen, aber du willst nicht – Gott aus Liebe, der Satan, um dich später zu fassen, die Engel und die Menschen, weil sie Gehilfen Gottes und des Satans sind, aber du willst nicht. FRANZ: Nein, nein. FRANZ: Gott und Satan, die Engel und die Menschen wollen mir helfen? Niemand will mir helfen. Nein, nein.“

Você resolveu parar de praticar o mal? **31** “Jó, será que você já reconheceu diante de Deus que você sofreu por causa dos seus pecados e que prometeu que não vai pecar mais? **32** Será que você pediu a Deus que lhe mostrasse as suas faltas e resolveu parar de praticar o mal? **33** Se você não aceita o que Deus faz, como espera que ele faça o que você quer? Você é quem precisa responder, e não eu; diga-nos o que está pensando. **34** As pessoas sábias e sensatas que me estão escutando certamente dirão assim: **35** ‘Jó não sabe o que está falando; o que ele diz não faz sentido. **36** É só examinar bem as suas palavras, e a gente vê que ele responde como um perverso. **37** Jó é pecador, um pecador rebelde. Na nossa presença, zomba de Deus e não para de falar contra ele’.” (Jó 34:31-37)

As cobranças feitas pelos amigos de Jó a ele são equivalentes aos questionamentos que Baumann faz a Biberkopf. O teor é o mesmo em ambos os casos. O que se pergunta é: o que você mesmo faz por sua salvação? Por meio de uma espécie de paráfrase do texto bíblico, traça-se um paralelo entre as figuras de Jó e Franz Biberkopf, paralelo este que passaremos a discutir a seguir.

3.1.1. Exemplaridade: Franz Biberkopf e Jó

O romance *Berlin Alexanderplatz* é permeado de referências a Jó como paralelo a seu protagonista, e essas referências, por sua importância, foram transpostas à adaptação feita por Fassbinder. Veremos neste tópico que o ponto de contato entre os dois personagens é o sofrimento imposto a ambos. Com apoio em nossa análise e na fortuna crítica, por outro lado, propomos também a problematização dessa comparação, levando em conta, sobretudo, o que já explanamos a respeito da personalidade de Franz Biberkopf.

Em primeiro lugar, é importante destacar o papel que os textos bíblicos desempenham no romance e no filme. Para Celeste Sousa, como textos pertencentes à tradição religiosa, eles conferem caráter exemplar ao fato narrado, conforme vemos a seguir:

As citações bíblicas alimentam a exemplaridade dos acontecimentos, pois estas, ao contrário das canções e poesias, abrem um novo espaço, ultrapassam o plano do cotidiano. A história de Biberkopf atinge, desta forma, as raias da exemplaridade, ao ser intertextualizada em meio a citações do livro de Jó, do livro de Jeremias, do sacrifício de Isaac, do paraíso, da prostituta Babilônia e outros trechos apocalípticos. (SOUSA 1995: 520)

A exemplaridade bíblica, portanto, inserida na ação narrativa por montagem, ajuda a representar o que se abate sobre Biberkopf. Um exemplo disso é a seguinte passagem do

romance, em que o narrador se dirige ao protagonista: “Você não perdeu tanto quanto Jó de Hus, Franz Biberkopf, as coisas recaem lentamente sobre você. [...] Você não perderá riqueza, Franz, você mesmo será queimado até o fundo da alma!” (p. 436). A menção direta de uma figura bíblica e, mais que isso, a comparação dessa figura com o protagonista do romance conferem exemplaridade à obra ao inseri-la na tradição judaico-cristã. Por meio desse recurso, o autor oferece um modelo ao seu personagem, mesmo que este aja de forma contrária a ele. Esses textos oferecem lastro à narrativa – mas não necessariamente à vida de Biberkopf que, mesmo com isso, não ganha individualidade.

Essa referência encontra forte ressonância na fortuna crítica do romance *Berlin Alexanderplatz*. É bastante recorrente a comparação de Franz Biberkopf com a figura de Jó, com referência às agruras a que ambas as figuras são submetidas. Peter Bekes, por exemplo, considera que a relação entre Jó e Biberkopf vai além da superficialidade de observá-los como dois sofrendores: “O imbricamento do tema de Jó com a história de paraíso e pecado original elaborada por Döblin nos dá um primeiro indício da afinidade intrínseca de ambos os personagens”¹⁷ (BEKES 1995: 86). Porém Bekes não deixa de apontar também diferenças importantes entre eles:

O Jó bíblico é [...] rico, respeitado e pio, vive em relações sociais organizadas sem máculas morais, sem qualquer tipo de estigma social. Biberkopf é completamente diferente: ele é um pobre zé-ninguém, um “lumpemproletário”, embora seja bondoso, mas quando se irrita tende a atos de violência. Além disso, tem maus antecedentes.¹⁸ (BEKES 1995: 86)

Bekes problematiza a comparação, ressaltando que, embora o sofrimento as aproxime, trata-se de duas figuras diametralmente opostas em sua personalidade e comportamento.

No contexto do sofrimento, outro aspecto que liga Biberkopf a Jó é a lamentação. Como reação humana natural a atribulações impostas de forma injusta, Jó questiona Deus, revolta-se contra Ele e até mesmo duvida de Sua existência, em uma situação de extrema desesperança. Afinal, tudo lhe foi tirado. Ele perdeu toda a sua riqueza, seus criados, seus filhos, teve seu corpo coberto de chagas e foi condenado pelos próprios amigos. Tudo aconteceu sem que ele tenha se desviado do “caminho correto”, sem que tenha pecado. Mesmo assim, mantém sua fidelidade a Deus. O que faz, quando as chagas já tomaram todo o

¹⁷ „Ein erster Hinweis auf die innere Verwandtschaft beider Figuren gibt uns die Verzahnung des Hiobthemas mit der von Döblin bearbeiteten Paradies- und Sündenfallgeschichte.“

¹⁸ „Der biblische Hiob ist [...] reich, angesehen und fromm, lebt in geordneten gesellschaftlichen Verhältnissen ohne moralischen Makel, ohne jegliches soziales Stigma. Ganz anders Biberkopf: er ist ein armer Schlucker, ein ‚Lumpenproletarier‘, ist zwar gutmütig, neigt aber, wenn er gereizt wird, zu Gewalttätigkeiten. Zudem ist er vorbelastet.“

seu corpo, é questionar: “Ó Deus, por que me deixaste nascer? Eu deveria ter morrido antes mesmo que alguém me visse” (Jó, 10, 18).

Franz Biberkopf, por outro lado, em sua busca por se recolocar na sociedade como ex-presidiário, também passa por muitas agruras, apesar de, diferentemente de Jó, não ter muito o que perder e não contar com a virtude de Jó. Vemos na Bíblia que Deus fala sobre Jó: “No mundo inteiro não há ninguém tão bom e honesto como ele. Ele me teme e procura não fazer nada que seja errado” (2005: 507). Biberkopf também procura se manter decente, mas não consegue, é impedido pelo ambiente que o cerca e também por suas próprias atitudes. Jó passa por uma espécie de teste imposto por Satanás, com o consentimento de Deus. Já Biberkopf sofre com um “algo” que se impõe sobre sua vida.

Com tanto sofrimento, Jó amaldiçoa o dia em que nasceu. Em *Berlin Alexanderplatz*, o equivalente disso é o fato de Biberkopf, que está passando por diversos sofrimentos na cidade de Berlim – como a amputação de um de seus braços –, lamentar sua própria libertação e desejar voltar para a cadeia.

Vemos, portanto, que tanto a Jó como a Biberkopf são impostos sofrimentos que partem de forças supremas que os ultrapassam, que estão além de sua compreensão e de suas capacidades: Deus é quem permite o sofrimento de Jó, enquanto Franz é assolado por um “algo”; algo indefinível, mas que “parece com um destino” (p. 9). No decorrer do enredo, sabemos que esse algo é a disputa entre a Prostituta Babilônia e a morte pelo destino do personagem. O destino é usado aqui com todo o seu *status* inegociável, inexorável e irrevogável.

A diferença fundamental é que o lamento de Jó parece justo, enquanto o de Biberkopf, que é corresponsável pela própria situação, apenas vitimismo de um sujeito que se sente injustiçado pela vida.

3.2. Franz Biberkopf conquistador (*Eroberer*)

De acordo com o estudo de Otto Keller, cada um dos “golpes” sofridos por Franz Biberkopf – os quais já descrevemos no subitem 2 deste capítulo – é desferido como reação às sucessivas tentativas, por parte desse personagem, de “conquistar” a cidade de Berlim. Ele chega a tal conclusão a partir de um dos capítulos do Sexto Livro do romance, cujo título é “Terceira conquista de Berlim”, que se inicia da seguinte forma:

Terceira conquista de Berlim

Assim, pela terceira vez, Franz Biberkopf voltou a Berlim. Da primeira vez, os telhados queriam escorregar, os judeus vieram, ele foi salvo. Da segunda vez, Lüders o traiu, ele bebeu até sair do enroscado. Agora, da terceira vez, o braço lhe foi arrancado, mas ele anda com vigor pela cidade. Coragem tem o homem, coragem dobrada e triplicada. (p. 272-3)

Não há, no romance, capítulos correspondentes à primeira e à segunda conquistas, mas, de acordo com Keller, é possível inferi-las a partir dos dois primeiros golpes. De qualquer maneira, a cada golpe corresponde uma nova tentativa posterior de se reerguer. Após cada um dos dois primeiros, Franz empreende uma nova tentativa de “conquista de Berlim”. Essa interpretação é confirmada pelo trecho do romance acima citado.

O mesmo trecho, que se passa logo após o segundo golpe – amputação do braço –, resume a sucessão de fatos que teriam inviabilizado o projeto de Biberkopf de se manter decente – faltando ainda o golpe final: o assassinato de Mieze. Ali Franz percebe que não tem nenhuma chance de se enquadrar em uma vida burguesa honesta. Dali em diante, ele se conforma em viver uma vida de contravenções, agora como um “aleijado”, como ele se autodenomina – índice de sua postura vitimista. Nesse contexto, ele volta a ser cafetão, desta vez, de Mieze, personagem que surge no romance justamente no Sexto Livro. É dessa forma que ele tentará, pela terceira vez, “conquistar Berlim”.

Otto Keller descreve da seguinte forma as buscas de conquista e os correspondentes golpes:

Por três vezes, Biberkopf parte para conquistar Berlim, e por três vezes ele recebe um golpe: o primeiro lhe tira uma vantagem material que teria junto a uma viúva rica, o segundo o torna inválido, e o terceiro lhe tira Mieze, a única pessoa que o ama de fato.¹⁹ (KELLER 1990: 24)

Portanto, esse estudioso da obra de Döblin também aborda os golpes, porém a partir de uma inversão da perspectiva: para ele, mais significativas são as tentativas de conquista da cidade pelo protagonista. Esse ponto de vista dá suporte à tese da corresponsabilidade de Biberkopf pelos infortúnios aos quais ele é submetido. Destacando as atitudes danosas do personagem, sem ignorar, porém, os golpes, Keller evidencia a lamentação vitimista de Franz.

¹⁹ „Biberkopf zieht dreimal aus, um Berlin zu erobern, und dreimal erhält er einen Schlag: der erste bringt ihn um einen materiellen Vorteil bei einer reichen Witwe, der zweite macht ihn zum Invaliden, und der dritte entreißt ihm Mieze, den einzigen Menschen, der ihn wirklich liebt.“

Como base de sua argumentação, de acordo com a ordem que começa com uma tentativa de conquista seguida de golpe, Keller detalha ainda mais a divisão dos golpes pelos Livros do romance, propondo agrupamentos das partes da obra:

O primeiro conjunto é formado pelos primeiros três Livros com a primeira conquista (Livro 1), proveito dessa conquista (Livro 2) e primeiro golpe (Livro 3). Os Livros quatro e cinco repetem essa sequência uma primeira, e os Livros seis e sete, uma segunda vez. Os últimos dois Livros, em contrapartida, tornam-se a ampla liquidação e a sanção do procedimento trifásico.²⁰ (KELLER 1990: 24-5)

O termo “conquista” é utilizado por Keller no sentido de invasão ou ocupação de um território, a exemplo do que se usa na historiografia em relação a figuras tiranas que adentram terras estrangeiras. O primeiro capítulo do Segundo Livro do romance, por exemplo, se chama “Franz Biberkopf betritt Berlin” – “Franz Biberkopf adentra Berlim”, em tradução nossa – (DÖBLIN 2008: 51).²¹ Em uma transposição do ponto de vista de Otto Keller, o título sugere a imagem de uma figura em marcha para conquistar a cidade. Dentro da linha de pensamento desse autor, o egoísmo de Biberkopf se manifesta como a ânsia de conquista da cidade de Berlim.

A atração de Franz por esse tipo de figura é mostrada na cena do Primeiro Livro do romance em que ele invade a casa de Minna. Uma pintura militar pendurada na parede da sala chama muito a sua atenção:

Então esta é a sala, o sofá estofado, o imperador pendurado na parede, um francês de calças vermelhas estende-lhe a espada, eu me rendo. [...] Eu me rendi, o imperador estende a espada, o imperador precisa devolver-lhe a espada, é assim que o mundo caminha. (p. 39)

No filme, Episódio 1, o foco na pintura (cf. Figura 27) também mostra Franz impressionado com a representação militar. Na mesma cena, ao estuprar Minna, antes de bradar “Franz Biberkopf está de volta!”, ele entoia uma canção militar, como demonstração de que, por meio da nova conquista, havia renascido.

²⁰ „Die erste Gruppe ergeben die ersten drei Bücher mit erster Eroberung (Buch 1), Genuss dieser Eroberung (Buch 2) und erstem Schlag (Buch 3). Die Bücher vier und fünf wiederholen diesen Ablauf ein erstes und die Bücher sechs und sieben ein zweites Mal. Die letzten beiden Bücher hingegen werden zur umfassenden Liquidation und Sanktion des dreiphasigen Vorganges.“

²¹ Neste ponto, optamos por usar nossa tradução por considerarmos que ela expressa melhor o tom de conquista. A tradução de Irene Aron, que usamos na maioria das citações do romance, é “Franz Biberkopf entra em Berlim” (p. 51).

Keller procura mostrar que, a despeito da lamentação de Franz como uma vítima de seu entorno, sua postura de conquistador é a principal causadora de seus infortúnios. Para o crítico, há três meios pelos quais Biberkopf tenta conquistar Berlim: o canto de guerra, o álcool e o sexo violento. Todos eles representam apenas vitórias aparentes, sem resultado significativo sobre sua condição (cf. KELLER 1990: 27-8). Ainda discutiremos, neste capítulo, a violência em sua conduta.

Assim como apontamos quanto à relativização da culpa de Biberkopf, os textos exemplares são empregados também para compor a postura de conquistador. Alguns momentos do enredo são ilustrados com passagens do Antigo Testamento. É o caso do já mencionado início do Segundo Livro. Àquela altura, Biberkopf já havia passado por alguns acontecimentos fora da prisão – a conversa com os judeus, a frustrante constatação de impotência sexual com uma prostituta, o “renascimento” ao estuprar Minna e a proibição estatal de permanecer em Berlim e arredores. Porém, a despeito de todos esses fatos terem se dado em Berlim, o primeiro capítulo desse Livro se chama, como vimos, “Franz Biberkopf adentra Berlim” (DÖBLIN 2008: 51 – tradução nossa). Mas por que, se nesse ponto da ação o personagem já deixara a prisão e “adentrara” a cidade havia algum tempo? A resposta a essa questão parece estar na seguinte paráfrase bíblica, que antecede o mencionado capítulo:

Certa feita, viveram no paraíso duas pessoas, Adão e Eva. Haviam sido colocadas ali pelo Senhor que também criara animais e plantas e o céu e a terra. E o paraíso era o esplêndido Jardim do Éden. Flores e árvores cresciam aqui, os animais brincavam, ninguém atormentava ninguém. O sol nascia e se punha, a lua fazia o mesmo, era essa a única alegria durante todo o dia no paraíso. (p. 51)

Trata-se de uma versão modificada do texto sobre a criação e vida do “primeiro casal”, no livro Gênesis, o primeiro do Antigo Testamento, que descreve o ato da criação do mundo por Deus. A presença da paráfrase do Gênesis, conhecido como “o livro do princípio”, nesse ponto do romance sinaliza um início – ou reinício – também para Franz Biberkopf, como se tudo se iniciasse de fato ali, após ele ter feito a promessa de se manter decente. O texto bíblico tem a função de reforçar mais uma tentativa de conquista do personagem.

A exemplaridade também é usada como contraponto à personalidade de Biberkopf. Citando personagens bíblicos, o judeu Nachum tenta mostrar àquele sujeito que choraminga no chão que ele, Franz Biberkopf, não é o centro do mundo. Trata-se de um discurso em favor de uma atitude de humildade, oposta ao comportamento de Franz até então:

“Não se deve dar tanta importância a si mesmo. É preciso ouvir os outros. Quem diz que o cavaleiro é tão importante? Deus bem que não deixa ninguém escapar assim de sua mão, mas há outras pessoas por aí. O cavaleiro não leu o que Noé colocou em sua arca, em seu navio, quando veio o grande dilúvio? Um casal de cada. Deus não esqueceu nenhum deles. Nem mesmo os piolhos da cabeça ele esqueceu. Todos lhe eram caros e preciosos”. (p. 21)

Franz nunca dera ouvidos a esse tipo de consideração, e o mesmo acontece nesse ponto do enredo: ele interpreta as palavras do judeu da forma como lhe parece conveniente. Sua atitude egocêntrica e prepotente se manterá até que ele esteja liquidado.

Otto Keller problematiza também a posição de conquistador de Biberkopf, apontando que o narrador a questiona:

A fuga de Franz para os átrios das casas e pátios internos, assim como o canto de canções de batalha e o ato de beber conhaque tornam-se formas de se esquivar, de se esconder. Na verdade, ser forte como um conquistador é, em si, algo diferente de se esconder em pátios internos.²² (KELLER 1990: 28)

Ao mostrar Franz entrando em prédios desconhecidos para se esconder, o narrador mostra uma figura covarde e frágil, oposta ao que se espera de um conquistador.

A narrativa exemplar que Nachum faz de um antepassado de seu povo, Stefan Zannowich, também dá um exemplo de que a atitude de Biberkopf não condiz com seus objetivos. Sobre Zannowich, diz o judeu: “E veja, ele tinha tão pouco medo do mundo: os grandes homens, os mais violentos que havia, os mais terríveis, eram seus amigos [...]” (p. 26). Mesmo Zannowich, mostrado como um trapaceiro, agia de forma mais adequada a um conquistador que Biberkopf. Podemos ver Zannowich, então, como um contraponto à figura do protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, caracterizado como um sujeito que se esconde e se esquia do mundo.

Após o terceiro golpe – o assassinato de Mieze –, porém, há uma mudança de postura por parte do protagonista: ele deixa de assumir a postura do conquistador e passa por um renascimento simbólico, passando a se chamar Franz Karl Biberkopf (Nono Livro). De acordo com Hans-Peter Bayerdörfer (cf. 1975: 157), a última parte do romance representa uma virada no comportamento do personagem, que abandona a postura egocêntrica e assume uma posição

²² „Franzens Flucht in die Hausflure und Hinterhöfe wie auch das Singen von Kampfliedern und das Kognaktrinken werden zu Formen des Ausweichens, Sichversteckens. Stark sein als Eroberer ist zwar an sich etwas anderes als sich in Hinterhöfen verstecken.“

mais solidária em relação aos seus conviventes. A partir daí, tem início sua quarta e última tentativa de conquista de Berlim: “uma nova vida como porteiro auxiliar na metrópole” (KELLER 1990: 112).

De acordo com a análise discursiva do romance feita por Otto Keller, essa nova postura estaria representada pela montagem da sentença “deixar aproximar”, no Nono Livro: “A montagem ‘deixar aproximar’ pode ser lida por meio da correlação e da sequência como um ‘abrir-se ao mundo’, como chamado a aceitá-lo dentro de si, decifrá-lo e integrar-se nele”²³ (KELLER 1990: 121). O “novo” Biberkopf, o Franz Karl Biberkopf, se caracterizaria, portanto, por uma tentativa de não ser mais um sujeito alienado, tentativa essa empreendida por meio da integração a seu entorno.

3.2.1. A postura egocêntrica de Franz Biberkopf

A ânsia de Franz Biberkopf por conquista, que vimos apontada no trabalho de Otto Keller, leva o personagem a assumir diante do mundo uma postura egocêntrica e arrogante. É assim que, mesmo em suas relações afetivas, ele não é capaz de dar atenção aos sentimentos das outras pessoas, concentrando-se exclusivamente nos próprios interesses.

No caso de sua relação com Mieke, “a única pessoa que o amou de fato” (cf. Keller 1990: 24), o egoísmo de Franz, que, em muitas passagens, se manifesta como egocentrismo, é bastante evidente. No Episódio 11 da série de TV, por exemplo, Biberkopf já explora, àquela altura, o trabalho de Mieke na posição de seu cafetão. Mesmo assumindo essa condição, de maneira arrogante, ele não aceita o fato de ser sustentado pela mulher: ele oferece dinheiro a Mieke – dinheiro este ganho no trabalho escuso para Pums, que ele voltara a fazer –, mas ela o recusa, diz para ele dá-lo aos pobres. Aqui ele tenta ser o provedor da mulher, mesmo em uma situação claramente inversa, em uma relação na qual é sustentado pelo trabalho da mulher. Diante da recusa, ele se sente ferido em seu orgulho de conquistador.

O egocentrismo de Franz acabou por fazer dele o corresponsável pela morte de Mieke: sua postura o levou a exibir a namorada no “covil dos ladrões”, como ele mesmo chama o bar em que se encontra com o bando de Pums – Reinhold incluído.

A mesma postura o impossibilita de descobrir o assassinato de Mieke. No Oitavo Livro do romance, a vergonha da possibilidade de ter sido traído e abandonado pela companheira impede Franz de investigar seu desaparecimento (cf. KELLER 1990: 94). Mais

²³ „Die Montage ‚Herankommen lassen‘ lässt sich durch die Korrelierung und Folge als ein ‚sich gegen die Welt öffnen‘ lesen, als Aufforderung, sie in sich aufzunehmen, sich mit ihr auseinanderzusetzen und sich in sie zu integrieren.“

uma vez, ele pensa exclusivamente em si. No Episódio 13 da série, ao ver no jornal a notícia de que encontraram o corpo de Mieze dentro de uma caixa de madeira na floresta, Franz parece não entender. Passado esse momento de incompreensão, solta uma gargalhada. Eva, que lhe trouxera a notícia, pergunta-lhe o motivo da risada e ele responde que ri porque aquilo significava que Mieze não o havia abandonado. Ou seja, em seu pensamento, é melhor que Mieze tenha morrido do que o traído.

A posterior tomada de consciência de que tinha perdido Mieze para sempre também não serviu para mudar sua postura de forma imediata: “Mas esse terceiro golpe, a princípio, de forma parecida com os dois anteriores, tem o efeito da mera reação de uma autocomiseração”²⁴ (KELLER 1990: 94). A essa altura, Franz ainda não está pronto para abandonar seu egoísmo.

No que diz respeito à atitude de Franz quanto à sociedade como um todo, Otto Keller aponta como exemplos os discursos em favor dos trabalhadores. O romance conta com alguns desses discursos, e há um exemplo disso no Segundo Livro, quando Biberkopf fica fascinado com o discurso do líder de uma associação manufatureira. Pela personalidade do personagem e por seu comportamento posterior, fica claro que a fascinação se direciona unicamente ao discurso, à retórica do orador, e não ao conteúdo ou a uma possível convicção sua. Segundo Keller, contraposta ao pensamento de solidariedade do proletariado, a atitude de Franz aparece como egocêntrica, o que se faz manifestar também na sua falta de responsabilidade social (cf. KELLER 1990: 72-3).

3.2.2. A postura violenta de Franz Biberkopf

O desejo de conquista de Franz Biberkopf e a responsabilidade própria por sua condição, que discutimos neste item, têm seu ápice na conduta violenta do personagem.

A violência de Biberkopf se manifesta, sobretudo, na sua postura em relação às mulheres de seu convívio. Como objetos inferiorizados de sua posição de conquistador, as mulheres servem para marcar a atitude violenta do protagonista em relação ao mundo, como vimos nos casos de Ida e Minna. A atitude violenta constitui sua própria definição como ser.

Após a vergonhosa demonstração de impotência sexual com uma prostituta, Franz vai à casa de Minna e a violenta. Terminado o ato, ele comemora uma espécie de renascimento: a sentença “Franz Biberkopf está de volta” marca uma reviravolta, a renovação da atitude de

²⁴ „Doch bewirkt dieser dritte Schlag zunächst ähnlich wie die beiden früheren bloss die Reaktion einer Selbstmitleidung.“

conquistador. Otto Keller vê nessa atitude mais uma das facetas da postura de conquistador: “A recuperação da potência sexual é, assim, para Franz, uma conquista bem-sucedida, uma entrada em um tipo de condição de felicidade em ‘volúpia’ e ‘bem-aventurança’”²⁵ (KELLER 1990: 29).

Mesmo quando o ato não se consuma, percebe-se a violência de seu pensamento no discurso indireto livre. Um exemplo disso é quando ele retorna à casa da viúva – a do primeiro golpe –, crente de que será novamente bem recebido. Diante da recusa da mulher, pensa o seguinte: “Caramba, peste, se você soubesse quem sou, o que uma de vocês já levou de mim, aí você não iria fazer isso. Bem, vamos cuidar disso. A gente deveria pegar um machado e acabar com a porta. Enfia silenciosamente o bilhete debaixo da porta” (p. 123). Franz se refere ao risco que a viúva correu, tendo em vista o fato de ele ter matado sua companheira Ida.

Além das demonstrações diretas de violência, há também referências simbólicas. No Episódio 13 da série de TV, por exemplo, vemos simbolizados a culpa e o caráter violento de Franz na cena com um pássaro, já após a morte de Mieke. Nessa cena, o discurso da “Morte ceifeira” (*Schnitter Tod*) está na voz de Franz. No meio do discurso, ele pega um passarinho da gaiola e o aperta até que morra, diante de Eva e da senhora Bast, que choram de pavor (cf. Figura 28). Esse pássaro, presente de Mieke para Franz, aparece em algumas passagens como uma representação da própria Mieke. Sendo assim, esse ato de Franz surge como uma confirmação simbólica de sua corresponsabilidade pela morte violenta de Mieke. Biberkopf é culpado pela morte de Mieke – afinal, como vimos, vaidoso, não resistiu a apresentar Mieke a Reinhold e aos outros ladrões²⁶ –, assim como pela morte do passarinho, que representa Mieke. Para Klaus Biesenbach: “Biberkopf mata na gaiola o pássaro que sua amada havia lhe dado e, com isso, mata metaforicamente Mieke e, em última análise, como analogia, a si mesmo” (BIESENBACH *apud* FASSBINDER 2007: 41).²⁷

A atitude de violência com o pássaro confirma também a interpretação de Biesenbach sobre o comportamento do protagonista, expressa pela sentença: “Cada homem mata aquilo

²⁵ „Die Wiedergewinnung der sexuellen Potenz ist daher für Franz eine geglückte Eroberung, ein Eintritt in eine Art Glückszustand in ‚Wonne‘ und ‚Seligkeit‘.“

²⁶ Essa hipótese é discutível: se Franz não tivesse apresentado sua mulher a Reinhold, a morte dela teria mesmo sido evitada? Afinal, Reinhold já tivera contato com Mieke e esta estava obcecada por retirar de Reinhold informações sobre a vida de seu companheiro. Uma resposta possível é que sim, Franz é culpado por não ter alertado Mieke do perigo que Reinhold representava, sendo este, inclusive, o responsável por Franz ter tido de amputar o braço direito. Mieke não sabia de nada disso, estava entregue ao “covil dos ladrões”. Além disso, Franz a fizera acreditar que Reinhold era um bom amigo.

²⁷ „Biberkopf tötet den Vogel im Käfig, den seine Geliebte Mieke ihm gebracht hat, damit tötet er bildlich Mieke und in letzter Konsequenz als Analogie sich selbst.“

que ama”²⁸ (BIESENBACH *apud* FASSBINDER 2007: 34). Os principais alvos da violência de Franz são, portanto, as pessoas que ele ama.

Depois desse ato terrível, Franz parece estranhar a si mesmo, não reconhecendo o que acabara de fazer como um ato seu. Ele segue não reconhecendo a própria culpa pelo destino de Mieke, demonstrando, mais uma vez, seu egocentrismo.

Neste item, procuramos demonstrar os aspectos da corresponsabilidade de Biberkopf pela própria condição. Pode-se dizer, feita essa análise, que, assim como a sociedade em que vive, Biberkopf também não cria as condições necessárias para a apropriação de sua personalidade, e consequentemente, de uma vida não alienada; muito pelo contrário, sua postura egocêntrica contribui, em grande medida, para impossibilitá-la. A relação violenta do personagem com os outros atores é mútua, e a alienação resultante dela é tanto própria – do personagem consigo mesmo – como também em relação ao mundo concreto e social.

A análise que propusemos aqui, junto da que fizemos dos atores em conflito no capítulo anterior, compõe a base do estudo da situação de Franz Biberkopf como uma subjetividade alienada. A compreensão da *Entfremdung* nas teorias sociais e filosóficas das últimas décadas abrange esse aspecto. Essa perspectiva está representada na obra de Rahel Jaeggi, como na passagem a seguir:

É que alienamo-nos sempre de algo que nos é, *ao mesmo tempo, próprio e estranho*. Envolvidos em relações alienadas, parecemos sempre, de uma maneira complicada, ao mesmo tempo vítimas e perpetradores. Instituições sociais que se colocam diante de nós de forma estarrecedora e estranha são, ao mesmo tempo, criadas por nós.²⁹ (JAECCI 2005: 42)

Ou seja, conforme vimos nas diferentes definições de *Entfremdung*, sujeito e mundo estão intrinsecamente ligados entre si em uma estrutura maior e são entes atuantes dentro dessa estrutura. Portanto, o sujeito não é unicamente vítima da estrutura ou da sociedade em que vive, e sim vítima e também autor, já que contribui para a criação e manutenção das instituições que o oprimem e lhe retiram – ou impossibilitam – a autonomia. O não reconhecimento dessa corresponsabilidade redundaria, no caso de Biberkopf, em mero vitimismo. Como vimos, a atitude arrogante de Biberkopf é um dos principais elementos

²⁸ “Each man kills the thing he loves.”

²⁹ „Entfremdet nämlich sind wir immer von etwas, das uns *zugleich eigen und fremd* ist. In entfremdete Verhältnisse involviert, scheinen wir auf komplizierte Weise immer zugleich Opfer und Täter zu sein. [...] Soziale Institutionen, die uns erstarrt und fremd gegenüberstehen, sind gleichzeitig von uns geschaffen.“

causadores de *Entfremdung* em sua trajetória. Seu comportamento é autoalienante, ainda que as condições de seu entorno não possam ser ignoradas em nosso estudo como componentes da alienação.

4. Atores da *Entfremdung*: a Prostituta Babilônia e a morte

Do ponto de vista deste trabalho, os dois principais atores antagonistas de Franz Biberkopf em *Berlin Alexanderplatz* – além dos estudados no capítulo anterior – são a Prostituta Babilônia e a morte. O antagonismo exercido por essas entidades no romance e na adaptação fílmica são de ordem distinta do exercido, por exemplo, pelo personagem Reinhold. Ainda que haja uma espécie de opressão por parte deste em relação a Franz, ambos se encontram em posições parecidas: os dois são figuras marginais da paisagem berlinense e se igualam nessa condição. Quanto à Prostituta Babilônia e à morte, por outro lado, trata-se de entes sancionadores, que disputam entre si o controle sobre a vida do sujeito. A posição delas em relação a Franz não é, de maneira nenhuma, isonômica. Otto Keller afirma o seguinte sobre essa disputa: “Ambos os atores estão em uma relação de oposição, e, além disso, o objetivo da morte é claro: ela quer tirar a Prostituta de campo, e por isso encena a seguinte dança da morte”³⁰ (KELLER 1990: 125). A importância dessas duas entidades na obra reside na disputa pelo destino de Franz Biberkopf, e é sobre ela que discutiremos a seguir.

4.1. A Prostituta Babilônia (*Die Hure Babylon*)

A entidade que estudaremos neste subitem está no contexto dos textos exemplares da tradição judaico-cristã. Trata-se de uma figura feminina do livro Apocalipse (Capítulo 17), do Novo Testamento. É descrita da seguinte maneira na Bíblia:

4 Achava-se a mulher vestida de púrpura e de escarlata, adornada de ouro, de pedras preciosas e de pérolas, tendo na mão um cálice de ouro transbordante de abominações e com as imundícias de sua prostituição.

5 Na sua frente, achava-se escrito um nome, um mistério: BABILÔNIA, A GRANDE, A MÃE DAS MERETRIZES E DAS ABOMINAÇÕES DA TERRA. (APOCALIPSE 17: 4-5)

Ainda de acordo com o Apocalipse, Babilônia é “com quem se prostituíram os reis da terra; e, com o vinho de sua devassidão, foi que se embebedaram os que habitam na terra” (17: 2).

³⁰ „Die beiden Aktoren stehen dabei in einem Gegnerschaftsverhältnis, und auch das Ziel des Todes ist klar: er will die Hure aus dem Felde schlagen und inszeniert deshalb den folgenden Totentanz.“

Como último item de sua descrição, diz-se ainda que a tal mulher “é a grande cidade que domina sobre os reis da terra” (17: 18).

No capítulo anterior, vimos o papel da grande cidade como antagonista do personagem Franz Biberkopf. A Prostituta Babilônia, tanto nas Escrituras como em *Berlin Alexanderplatz*, é a representação da cidade, um ator que rivaliza com o protagonista e disputa com a morte seu destino. Babilônia é Berlim. Ambas têm como destino a queda, causada pela prostituição com os reis da terra. No caso de Berlim, sua queda está representada no *métier* criminal e suas figuras marginalizadas mostradas na obra.

Otto Keller interpreta a referência à Prostituta Babilônia no contexto do romance de Döblin da seguinte forma: “Como força do abismo, como assassina e bebedora do sangue de todos os santos, ela se torna força contrária à vida, ameaçadora de toda comunidade dos homens, de todo desenvolvimento de um ser seguro e pacífico”³¹ (KELLER 1990: 81). Como oponente do sujeito – Franz Biberkopf –, a meretriz se contrapõe à vida e ao espírito de comunidade existente entre os seres humanos. Considerando que a alienação pode ser definida como um déficit justamente nas relações entre os sujeitos, a interpretação de Keller coloca a Prostituta Babilônia como um agente direto da alienação. Ainda segundo esse teórico, Babilônia é a “mãe de toda abominação sobre a Terra”³² (KELLER 1990: 81).

Da mesma forma, ela é responsável também por outro aspecto que já estudamos neste capítulo: ela não apenas possibilita, mas distribui os papéis de conquistador – e não apenas a Biberkopf. Dessa forma: “A meretriz espelha, como a morte, uma posição delegante, que é relevante para Franz e Reinhold e para os inúmeros conquistadores”³³ (KELLER 1990: 81). Assim como Franz e Reinhold, Berlim é associada à soberba e ao pecado em *Berlin Alexanderplatz*, ao ser equiparada a Roma, Babilônia e Nínive bíblicas. Para Sabina Becker, “no romance de Döblin, elas simbolizam a força destrutiva da Modernidade civilizatória”³⁴ (BECKER 2016: 115).

Vemos que, ao discutir o papel da Prostituta Babilônia, retomamos também outros assuntos já abordados neste capítulo e no anterior: a postura de conquista e o aspecto destrutivo da cidade, por exemplo. Na interpretação de Sabina Becker, vemos a retomada de

³¹ „Als Macht des Abgrundes, als Töterin und Trinkerin des Blutes aller Heiligen wird sie zur Gegenmacht des Lebens, zur Bedroherin jeder Gemeinschaft der Menschen, jeder Entfaltung eines gesicherten und friedlichen Daseins.“

³² „So ist die Hure Babylon die ‚Mutter aller Greuel auf Erden.‘“

³³ „Die Hure spiegelt wie der Tod eine auftraggebende Position, die für Franz und Reinhold und die unzähligen Eroberer relevant ist.“

³⁴ „In Döblins Roman versinnbildlichen sie die destruktive Kraft der zivilisatorischen Moderne.“

outros aspectos do comportamento de Biberkopf: sua inclinação à violência e o rebaixamento da mulher. Vejamos:

Sua [de Franz] afinidade com a guerra e a violência determina também sua relação com as mulheres – e, com isso, a representação das mulheres como um todo no romance: ele é o ativo, as mulheres, na maior parte das vezes, são concebidas como passivas, elas ou são mantidas ou são, com exceção da senhoria de Biberkopf, prostitutas.³⁵ (BECKER 2016: 114)

Exceção feita ao ato de solidariedade e coragem de Mieze – que já abordamos aqui – e à senhora Bast, portanto, todas as figuras femininas são associadas à passividade, e a representação da cidade de Berlim – que, como vimos, é um dos atores em conflito – como uma prostituta faz parte da mesma concepção.

4.2. A morte ceifeira (*Der Schnitter Tod*)

No nono e último livro do romance *Berlin Alexanderplatz*, a morte se revela como o “algo” que se abate sobre a vida de Franz Biberkopf, anunciado já no Primeiro Livro. A abertura da última parte do romance é reveladora nesse sentido:

E agora a caminhada terrena de Franz Biberkopf está no fim. Já é tempo que seja destruído. Cai nas mãos do poder obscuro que se chama morte e que lhe parece apropriado como domicílio. Descobre, porém, o que ela pensa dele de uma maneira inesperada e que supera tudo o que o atingiu até agora.

Ela lhe fala sem rodeios. Esclarece-lhe sobre seus erros, sua soberba e sua ignorância. E isso faz desabar o velho Franz Biberkopf, está encerrada sua existência.

O homem está acabado. Apresenta-se ainda um outro Biberkopf que não chega aos pés do antigo e do qual se espera que venha a se sair melhor. (p. 471)

Além de declarar o fim da caminhada de Biberkopf, essa abertura mostra também que a morte acompanhava e controlava sua vida desde o princípio.

Otto Keller observa o mesmo, apontando, ainda para a função da morte no desenvolvimento da vida de Franz: “Somente do nono livro resulta de forma totalmente clara

³⁵ „Seine Affinität zu Krieg und Gewalt bestimmt auch sein Verhältnis zu Frauen – und damit die Frauengestalten des Romans insgesamt: Er ist der Aktive, Frauen werden zumeist passive geschildert, entweder sie lassen sich aushalten, oder sie sind, bis auf Biberkopfs Wirtin, Prostituierte.“

que a morte está sempre presente no entorno de Franz, já nos primeiros livros, como uma criticadora, mas também como sua delegante”³⁶ (KELLER 1990: 101).

A morte é o ator dominante do Nono Livro: “Esse ator, presente já nos primeiros capítulos do romance como anônimo, sempre presente como acompanhante de Biberkopf em todos os livros anteriores, assume agora, por assim dizer, a direção”³⁷ (KELLER 1990: 112). Nessa função, ainda segundo Keller, desde o início, a morte está estreitamente associada com o narrador, cuja função de coordenar a ação já abordamos no capítulo anterior.

Como regente, a morte atinge seu objetivo e decide o destino de Biberkopf, em oposição à Prostituta Babilônia. O confronto entre as duas é descrito por Elcio Cornelsen: “Os poderosos da tempestade (‘Sturmgewaltige’), agentes da parte da morte, querem enfraquecer Franz, enquanto a Babilônia prostituta quer mantê-lo firme em sua postura de resistir e de ambicionar” (CORNELSEN 1995: 202). Como agente da perversão, a meretriz tenta fazer com que Franz se mantenha em postura de conquistador. A morte, porém, é quem sai vencedora.

De acordo com Cornelsen, a morte ressignifica um dos elementos da postura de conquistador de Biberkopf: a marcha. No último livro do romance, seu sentido ultrapassa o da filiação do protagonista aos símbolos militares: “Marchar transcende o sentido ligado ao contexto militar para ganhar sentido mais amplo, em que se marcha sob o compasso da morte. Quando a morte luta com a Babilônia prostituta no campo de batalha, ela toca o seu tambor e canta suas canções” (CORNELSEN 1995: 193). A morte faz da marcha um de seus símbolos.

A tendência de Franz de se esconder também está relacionada à morte. Até o Oitavo Livro – no último livro do romance há uma mudança –, o principal motivo de ele ter medo de enfrentar a cidade, esconder-se nos pátios internos e ter vontade de retornar à prisão é o medo de morrer. Para Otto Keller, porém, essa não é uma questão exclusiva dele: trata-se de um problema comum aos moradores de grandes cidades, o que iguala o personagem aos cidadãos metropolitanos de sua época (cf. KELLER 1990: 131).

Georg Simmel fala de algo parecido ao abordar o que chama de “vida espiritual” (*Geistesleben*) nas grandes cidades. Segundo ele, a grande cidade impõe uma multiplicidade de estímulos que ultrapassa a capacidade do sujeito de responder a eles. Como mecanismo de defesa, o cidadão dessas cidades desenvolve uma espécie de reserva, que evoluiria para a indiferença e a atitude *blasé*. Para Simmel, em todos os contextos, desde o século XVIII, a

³⁶ „Erst vom neunten Buch aus ergibt sich dabei völlig eindeutig, dass der Tod schon in den ersten Büchern immer in der Umgebung von Franz anwesend ist als ein Kritiker, aber auch sein Auftraggeber.“

³⁷ „Dieser Aktor, schon als Anonymus in den ersten Kapiteln des Romans anwesend, als Begleiter Biberkopfs in allen vorherigen Büchern immer da, übernimmt jetzt gewissermassen die Regie.“

discussão acerca do sujeito na vida moderna tem um motivo fundamental: a resistência do sujeito a ser consumido e nivelado em um mecanismo técnico-social (cf. SIMMEL 1995: 116). Essa reserva pode ser interpretada como uma forma de se esconder, se não do mundo, pelo menos do poder soberano imposto por uma metrópole como Berlim.

Como vencedora, por outro lado, a morte é também um agente para a reelaboração de Biberkopf como sujeito e como ser social. É por meio dela que é possível o “renascimento” de Franz como Franz Karl Biberkopf, mais aberto ao seu entorno que o antecessor. Essa é a grande mudança trazida pelo Nono Livro do romance.

É possível observar esse papel renovador da morte também a partir do tema da autopiedade e vitimização de Franz. Afinal, para que fosse possível o renascimento do personagem como um sujeito diferente, Biberkopf teve de ser entregue à morte em sacrifício. De acordo com Bayerdörfer, nesse contexto, há dois tipos de sacrifício:

O falso sacrifício, o abate, restringe sua função à dimensão subumana, isto é, a mera destruição do físico, que cria espaço para nova vida orgânica; o autêntico sacrifício, por outro lado, cria renovação na dimensão humano-social, quando o encontro com a morte abre um novo horizonte de possibilidades do ser.³⁸ (BAYERDÖRFER in PRANGEL 1975: 160-1)

O significado do último sacrifício de Franz ultrapassa o do matadouro de animais porque não é físico: é o “autêntico sacrifício”, o que proporciona a renovação do ser.

Citando A. Schöne, Bayerdörfer acrescenta, ainda, que a vida e a morte proporcionaram aprendizados diferentes a Franz: “A citação de Jeremias – ‘Maldito o homem que confia nos homens’ [...] – e o conselho da morte – ‘Devemos nos acostumar a ouvir os outros’ [...] – estão em contradição indelével entre si”³⁹ (BAYERDÖRFER in PRANGEL 1975: 154). A primeira citação é representativa de Franz, e a segunda, de Franz Karl. Ou seja, a vida ensinou Franz a ser egocêntrico, o que só foi corrigido pela morte.

5. Aspectos da *Entfremdung* aplicados a Franz Biberkopf

Até este ponto do trabalho, analisamos o romance *Berlin Alexanderplatz* e sua adaptação televisiva com vistas aos aspectos que caracterizam um ambiente propício a uma

³⁸ „Das falsche Opfer, die Schlachtung, beschränkt seine Funktion auf den untermenschlichen Bereich, d. h. die bloße Vernichtung des Physischen, die Platz schafft für neues organisches Leben, das echte Opfer dagegen schafft Erneuerung im menschlich-sozialen Bereich, indem die Begegnung mit dem Tode einen neuen Horizont von Daseinsmöglichkeiten eröffnet.“

³⁹ „Das Zitat aus Jeremia – ‘Verflucht ist der Mann, der sich auf Menschen verläßt’ (S. 215) – und der Ratschlag des Todes – ‘Man muß sich gewöhnen, auf andere zu hören’ (S. 500) – stehen in unaufhebbarer Widerspruch zueinander.“

personalidade alienada, considerando como tal o protagonista da obra: Franz Biberkopf. Nesse percurso, analisamos questões relativas tanto ao contexto histórico e social em que o personagem está inserido como as implicações de seu próprio comportamento.

No capítulo II desta tese, expusemos algumas conceituações do termo *Entfremdung*, preparando a análise posterior da situação de Biberkopf como sujeito alienado na metrópole Berlim.

Neste subitem, selecionamos os aspectos do conceito de *Entfremdung* que consideramos presentes na nossa interpretação da trajetória do personagem em questão. A principal referência teórica desta discussão é a obra de Rahel Jaeggi sobre o assunto.

5.1. A *Entfremdung* dentro da ordem

Compreendida a *Entfremdung* como uma espécie de desajuste na relação do sujeito com seu entorno e consigo mesmo – que é a perspectiva adotada nesta tese –, é importante observar que ela se manifesta no contexto de uma determinada ordem. Afinal, a concepção de ordem envolve e modifica também a concepção de realidade por parte do sujeito:

A ordem desempenha um papel chave na tentativa incessante dos homens de conferir sentido e significado à realidade experimentada por eles (seja ela do tipo física, espiritual ou metafísica). Sem ordem, a realidade permaneceria caótica, não estruturada e, com isso, inexplicável e incompreensível.⁴⁰ (NAUTA in SANDKÜHLER 2010: 1.885-6)

No contato do sujeito com o mundo (realidade), a ordem é uma espécie de orientação. Em caso de ausência de uma ordem ou de sua incompreensão por parte do indivíduo, inviabiliza-se uma existência não alienada.

Tendo em consideração as conceituações apresentadas no capítulo II desta tese, propomos agora uma discussão mais específica voltada ao caso das obras analisadas. No caso de *Berlin Alexanderplatz*, dois contextos diferentes se destacam em importância na vida de Franz Biberkopf: a ordem da prisão e a ordem da metrópole.

Nos dois próximos tópicos, portanto, abordaremos o conceito de ordem nesses dois ambientes para, em seguida, expormos os aspectos da *Entfremdung* pertinentes a Franz Biberkopf.

⁴⁰ „O. spielt eine Schlüsselrolle im unaufhörlichen Versuch der Menschen, der von ihnen erfahrenen Wirklichkeit (sei sie physischer, geistiger oder metaphysischer Art) Sinn und Bedeutung zu geben. Ohne O. bliebe die Wirklichkeit chaotisch, unstrukturiert und damit unerklärlich und unbegreiflich.“

5.1.1. A ordem na prisão

Em primeiro lugar, abordaremos a ordem imperante na prisão quando do cumprimento da pena de Biberkopf. Ela é fundamentalmente distinta da que o personagem encontraria ao ser libertado, e por esse motivo é importante compreendê-la em retrospecto, tendo como ponto de vista a vida de Franz na cidade, já que a ação da obra se inicia nesse ponto.

Na prisão havia uma ordem que, apesar de muito rígida, se tornou familiar a Franz durante o cumprimento de sua pena. Por esse motivo, era algo previsível a ser seguido. Tanto é que, de volta ao convívio social, ele recorda o presídio de forma saudosa:

É uma grande sorte morar nestes muros, a gente sabe como o dia começa e como ele avança. [...] Cantar, assobiar, fazer barulho, tudo isso é proibido. Os presos têm de ficar de pé imediatamente ao sinal de levantar, arrumar o alojamento, lavar-se, pentear-se, limpar as roupas e vestir-se. Sabão é disponível em quantidade suficiente. *Bum*, um toque de sino, levantar, *bum*, cinco e meia, *bum*, seis e meia, destrancar, *bum bum*, para fora, tomar o café da manhã, horário de trabalho, hora de recreação, *bum bum bum*, almoço, rapaz, não torça a fuça, aqui não há regime de engorda, os cantores devem apresentar-se, apresentação dos cantores cinco e quarenta, anuncio-me com voz rouca, seis horas, cerrar portas, boa noite, conseguimos. Uma grande sorte morar nestes muros [...]. (p. 18)

Ainda que a prisão não seja algo que se assemelhe a um lar, a ordem distribuída ali é o que um sujeito desajustado como Franz necessita para se sentir em segurança. Em diversas passagens, ele manifesta o desejo de voltar para o presídio, como no exemplo a seguir, em que se dirige à frente do prédio: “Em direção a Tegel, pega o 41. E quando surgem os muros vermelhos, à esquerda os muros vermelhos, os pesados portões de ferro, Franz fica mais calmo. Isto faz parte de minha vida e preciso observar, observar” (p. 445). Franz busca integração no único lugar em que diz sentir-se à vontade.

É provavelmente desse tipo de ordem que ele se ressentia quando demonstra certa simpatia por discursos fascistas, expressa pela voz do narrador: “Franz agora vende jornais nacional-populistas. Não tem nada contra os judeus, mas é a favor da ordem” (p. 89). Biberkopf não é um homem de convicções políticas; ele antes se juntara aos comunistas e depois usou a suástica para vender jornais sem conhecer o programa nacional-socialista. O que o atrai no discurso é o apelo à ordem social. Segundo Otto Keller, Franz deseja a ordem apenas para fazer prosperar seus negócios (cf. KELLER 1990: 36).

A afinidade de Franz com a ordem da prisão se evidencia quando ele é libertado. A condição de ex-presidiário, uma vez atirado de volta à cidade, é semelhante à de um estranho,

de alguém alienado de sua condição. Biberkopf, quando a ação de *Berlin Alexanderplatz* se inicia, já passou por duas alienações: a prisão (privação da liberdade) e, paradoxalmente, a libertação. Passemos, então, a uma exposição da ordem que ele encontra na metrópole.

5.1.2. A ordem na metrópole

A Berlim que Franz encontra ao sair da prisão é uma grande cidade em reconstrução, como vimos no capítulo anterior. Ele imediatamente percebe que a vida na prisão era melhor do que a que se descortina diante dele fora da cadeia: “é a pena, a mim deixaram sair, os outros ainda cavoucam batatas atrás do presídio, junto ao grande monte de lixo, e eu preciso tomar o elétrico, maldição, até que era bom lá” (p. 125). A pena, na verdade, começa a ser cumprida quando Franz recoloca os pés na cidade.

Levando-se em conta que, na Modernidade, passou-se a reconhecer e admitir a existência de múltiplas ordens e que a Berlim dos anos 1920 é uma típica cidade moderna, é importante tentar identificar que ordem – ou ordens – é possível encontrar em *Berlin Alexanderplatz*. Considerando também que lidamos com duas autênticas obras da Modernidade – tanto o romance como a série de TV –, é de se esperar que não haja nelas uma ordem unívoca, e sim algo em construção.

As novas ordens limitadas que se libertam da ordem geral, às quais nos referimos no capítulo II, não decaem, porém, para a arbitrariedade. Afinal, de acordo com Bernhard Waldenfels: “Há conexões laterais, que são mais ricas que todas as ordens ‘piramidais’, que procedem verticalmente de cima para baixo”⁴¹ (WALDENFELS 1998: 26).

O importante para nossos objetivos é notar que em *Berlin Alexanderplatz* a noção de ordem estabelecida é constantemente questionada, em conformidade com a perspectiva fenomenológica, representada por Waldenfels. A começar pela forma, marcada pela simultaneidade e pela polifonia, e seguindo pela temática da obra, em uma Berlim sob os efeitos imediatos da Primeira Guerra Mundial, o romance de Döblin parece representar *avant la lettre* na literatura as teorias de Waldenfels a respeito dos limites fluidos e permeáveis das diversas ordens na Modernidade. Ou seja, a ordem imperante na Berlim do romance de Döblin não pode ser a ordem clássica. A sociedade na qual não há espaço honesto para Franz é um lugar a que podemos chamar de “comum”, “ordinário”, mas é também o submundo, o ambiente dos ladrões e prostitutas. Nenhuma dessas múltiplas ordens acolhe o protagonista.

⁴¹ „Es gibt laterale Verbindungen, die reicher sind als alle ‚pyramidalen‘ Ordnungen, die vertikal von oben nach unten hin verlaufen.“

É nesse contexto, de ordens de margens permeáveis, que Biberkopf se encontra. Como corpo estranho, ele representa um elemento perturbador da ordem, a despeito de sua personalidade neutra e até aparentemente desligada dos fatos ao seu redor. Por sua incapacidade de se ajustar, ele incomoda a todas as ordens presentes na obra e é violentamente expelido por sua sociedade, chegando até mesmo ao ponto de sentir falta do tempo que passou na prisão.

Por outro lado, a despeito do ambiente de reconstrução que Franz encontra fora da prisão, ele deve se submeter a uma ordem – o que lhe dá certa segurança, como um guia de acordo com o qual ele deve se mover. No exemplo a seguir, ele tem de se apresentar periodicamente a uma autoridade:

Havia uma boa casa junto à linha urbana, Grunerstrasse 1, junto a Alex, assistência social a presidiários. Olham para Franz, fazem-lhe perguntas e mais perguntas, assinam: o senhor Franz Biberkopf colocou-se sob nossa proteção, investigaremos se o senhor tem um trabalho e o senhor deve se apresentar todos os meses. Feito, ponto, tudo em ordem. (p. 46)

Portanto, há, sim, uma ordem a guiar aquela sociedade. Ainda que o ambiente seja conturbado, a situação não é de caos. Enquanto enquadrado em uma ordem como essa – ou como a da prisão –, Franz se sente seguro. Por outro lado, ele não consegue se adaptar nem à ordem do trabalho, a ordem burguesa, nem à do crime.

A promessa de se manter decente também marca uma tentativa de se adequar à ordem burguesa. O título do segundo capítulo do Segundo Livro do romance indica essa busca: “Franz Biberkopf sai à procura, é preciso ganhar dinheiro, sem dinheiro o homem não vive. Sobre a feira de louças de Frankfurt” (p. 62). Esse título sinaliza um primeiro programa narrativo imposto a Biberkopf. De acordo com Otto Keller: “Pois Franz quer se ater às leis da cidade, à sua ordem; ele quer permanecer decente e trabalhar”⁴² (KELLER 1990: 33). Keller aponta ainda que, de acordo com Meck, o antigo revolucionário Franz se tornara um laiaio da ordem capitalista (ibidem: 34). Porém, já sabemos que esse programa não é bem-sucedido. Além do comportamento do personagem, a ordem na qual Franz acaba inserido é a criminosa.

O discurso da ordem também se mostra na arrogância de Franz. Em sua confrontação com Reinhold no bar, ele se gaba diante de Meck como herói, como alguém capaz de criar ordem no mundo (cf. KELLER 1990: 64).

⁴² „Allerdings will Franz sich an die Gesetze der Stadt, an ihre Ordnung halten; er will anständig bleiben und arbeiten.“

A vida de Franz na ordem da cidade não é nada fácil, o que o leva a, em diversos momentos, demonstrar que sente falta da prisão – sempre em comparação com a vida que leva fora dela, na cidade. Isso se revela em *flash-backs* da época em que esteve preso e também em fluxos de consciência como este: “Eles me prenderam aqui, melhor pão seco e batatas cozidas do que ficar de tocaia para esses malandros” (p. 239). Por mais que esse pensamento seja compreensível para quem sabe das agruras pelas quais Franz passa na cidade de Berlim, é de se estranhar que um ex-detento sinta “saúde” da prisão. Trata-se, afinal, do ponto de vista do ex-presidiário, de confrontar prisão x liberdade e optar pela primeira.

Franz busca integração, sentir-se incluído, amenizar a alienação e o sentimento de não pertencimento, e isso lhe parece possível somente na prisão.

5.2. *Entfremdung* como crise

Uma das abordagens possíveis do fenômeno da *Entfremdung* é como sintoma de um contexto de crise. Para Rahel Jaeggi, por exemplo, a *Entfremdung* é um conceito chave de um “diagnóstico de crise” da Modernidade e um dos conceitos fundamentais da filosofia social moderna (cf. JAEGGI 2005: 23).

Vejam os a seguir, portanto, de que maneira a noção de crise aproxima o conceito de *Entfremdung* do *corpus* de nossa pesquisa.

5.2.1. Crise histórica, crise do romance e crise do sujeito

Berlin Alexanderplatz representa um contexto de crise em pelo menos três níveis: 1) do contexto histórico da composição e publicação do romance e que é também o da ação, já que ela se desenvolve contemporaneamente à data de publicação; 2) do contexto artístico-literário do mesmo período; e 3) da situação crítica do sujeito moderno, representada na obra pela vida de Franz Biberkopf.

O primeiro nível remete à condição da cidade de Berlim à época da publicação e da ação do romance. A essa condição já nos referimos no capítulo anterior, ao discorrermos sobre a cidade.

O segundo teve como mais conhecido comentador Walter Benjamin, que, em sua resenha crítica “Crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz*”, localizou a obra no contexto de uma crise da forma romanesca herdada dos dois séculos anteriores, uma forma que afastara a narrativa romanesca da épica. O romance de Döblin surgiria, então, como indicador de novas possibilidades para o romance moderno na direção da “restituição do épico” (cf.

BENJAMIN 2011: 249). Como o próprio Benjamin ressalta, esse postulado já aparecera antes nos textos teóricos do próprio Döblin.

O que Döblin aponta como postura equivocada dos fabuladores modernos é certo grau de afastamento da realidade factual, realidade esta que o narrador não pode ignorar (cf. DÖBLIN, “Der Bau des epischen Werks” 2012: 575). Para ele, o escritor produtivo deve, como primeiro passo, aproximar-se de todo da realidade.

Com essa postura prescritiva a respeito do ofício do fabulador e sua relação com a realidade, porém, Döblin se refere à maneira específica de lidar com a realidade. Em seu texto, ele aborda dois tipos diferentes de relato: o literário e o jornalístico. Para ele, o primeiro apenas simula o relato (cf. DÖBLIN 2012: 569-70).

Mas o que Döblin prescreve aos romancistas para retomar o épico não é a aproximação da realidade no sentido de se prender aos fatos de maneira estrita; o que ele considera essencial é que o escritor consiga “jogar” com a realidade, transformá-la como matéria necessária de seu trabalho. Ou seja, o fabulador precisa da realidade, não importa o uso que faça dela, seja ele jocoso ou até mesmo descaracterizante. Nas palavras de Döblin, assim se descreve o que era feito no romance até então:

E no que diz respeito à arte, então fizemos o seguinte: nós empurramos as obras de arte da realidade para o reino da ilusão, digamos simplesmente: para o reino da enganação. Nós chamamos a “vida” de séria e reservamos para a arte uma amenidade muito mesquinha e estranha.⁴³ (DÖBLIN 2012: 574)

Döblin vê na ruptura da rigidez do modelo realidade/seriedade *versus* arte/ilusão a fórmula para o retorno ao épico. Nos seguintes termos ele coloca a maneira como isso deveria ser feito:

O que é o fabular, o atrevido e desenfreado relatar de não-fatos, de notórios não-fatos? É o jogo com a realidade, nas palavras de Nietzsche, o riso de superioridade sobre os fatos, e até mesmo sobre a realidade como tal. Daí a consciência: isso não é verdade, e isto: ainda assim, preciso da forma do relato.⁴⁴ (DÖBLIN 2012: 575)

⁴³ „Und was die Kunst anlangt, so haben wir Folgendes getan: Wir haben die Kunstwerke aus der Realität in das Reich der Illusion, sagen wir einfach: in das Reich der Täuschung gestoßen. Wir nennen das ‚Leben‘ ernst und haben für die Kunst eine sehr dürftige und komische Heiterkeit reserviert.“

⁴⁴ „Was ist das Fabulieren, das freche fessellose Berichten von Nichtfakta, von notorischen Nichtfakta? Es ist das Spiel mit der Realität, mit Nietzsches Worten ein Überlegenheitsgelächter über die Fakta, ja über die Realität als solche. Darum das Wissen: es ist nicht wahr, und dieses: trotzdem brauche ich die Berichtform.“

A crise do sujeito também é de matriz histórica. Ela é consequência da perda de *status* do sujeito na filosofia ocidental. De acordo com Waldenfels, passa a haver um novo papel do sujeito: o homem deixa de ser o centro do mundo: “Não há mundo no qual estejamos totalmente em casa, e não há sujeito que seja soberano na própria casa”⁴⁵ (WALDENFELS 1999a: 11). A posição do sujeito será abordada com maior profundidade nos itens subsequentes, sobre os demais aspectos da *Entfremdung*.

5.2.2. Crise e técnica

Relacionada a todos os níveis de crise apontados no subitem anterior, a técnica surge na Modernidade como um fator de intensas mudanças em diversos aspectos. O avanço da técnica ocasionado pela intensificação do processo de modernização na virada do século XIX para o XX exigia dos indivíduos e da sociedade transformações de comportamentos e hábitos.

As formas artísticas também foram instadas a responder ao novo cenário: “A ‘literatura da Modernidade’ deve ser analisada no contexto dos desenvolvimentos histórico-sociais condicionados pela Revolução Industrial, isto é, em conexão com a tecnicização e urbanização da sociedade”⁴⁶ (BECKER 1993: 14-5).

Sabina Becker define o conceito de literatura da Modernidade no contexto dos processos de transformação:

Como uma “literatura da Modernidade”, são compreendidos aqueles movimentos literários que integram suas atividades no contexto desses processos de transformação de toda a sociedade desde os anos oitenta do século XIX para, dessa maneira, desenvolver novas formas estéticas de expressão na arte e na literatura para um mundo da vida e da experiência modificado pela tecnicização.⁴⁷ (BECKER 1993: 16)

A modernização e urbanização das grandes cidades marcaram de forma profunda também as representações artísticas.

⁴⁵ „Es gibt keine Welt, in der wir je völlig zu Hause sind, und es gibt kein Subjekt, das je Herr im eigenen Haus wäre.“

⁴⁶ „Die ‚Literatur der Moderne‘ soll im Kontext der durch die industrielle Revolution bedingten sozialgeschichtlichen Entwicklungen, d.h. im Zusammenhang mit der Technisierung und Urbanisierung der Gesellschaft analysiert werden.“

⁴⁷ „Als eine ‚Literatur der Moderne‘ werden jene literarischen Bewegungen verstanden, die seit den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts ihre Aktivität in den Kontext dieser gesamtgesellschaftlichen Transformationsprozesse integrierten, um auf diesem Weg für eine durch Technisierung veränderte Lebens- und Erfahrungswelt neue ästhetische Ausdruckformen in Kunst und Literatur zu entwickeln.“

Para Benjamin, por outro lado, a técnica não trouxe a esperada emancipação ao homem moderno. Pelo contrário, serviu a forças destrutivas e antiemancipatórias à época, a exemplo da Primeira Guerra Mundial (cf. BOLLE 1994: 209-10), cuja letalidade foi ampliada largamente pela mecanização. Portanto, a despeito do entusiasmo trazido por esses processos, eles contribuíram para compor um cenário de intensa crise.

A crítica ao progresso trazido pela técnica é feita em breves passagens de *Berlin Alexanderplatz*, inseridas por meio de montagem para mostrar os efeitos da modernização no cotidiano da cidade. É o que vemos no trecho a seguir: “*Brumm, brumm*, martela o bate-estacas a vapor na Alexanderplatz. Muitas pessoas têm tempo e ficam olhando o bate-estacas martelar” (p. 185). O bate-estacas é a técnica, que facilita e acelera o trabalho. Como efeito colateral, o desemprego: as máquinas fazem o trabalho que antes era feito pelas mãos dos homens. As pessoas “têm tempo”, ou seja, estão desempregadas e observam o funcionamento do bate-estacas. A máquina trabalha, enquanto as pessoas não encontram emprego.

Para Hans-Peter Bayerdörfer, Döblin respondeu a esse estado de coisas da forma adequada:

Todavia, a impenetrável supremacia do falso coletivo não é consequência de circunstâncias naturais, e sim resultado de concentração de poder industrial, organizacional e político-militar, cuja gênese na formação da sociedade capitalista e do moderno Estado industrial, com sua tecnicização, sua massificação e burocratização, Döblin apresenta em análises histórico-sociais pormenorizadas. O cartaz mais visível de todo o desenvolvimento é a forma de vida da grande cidade moderna, paradigma assustador da violência organizada é a absoluta inumanidade da guerra moderna e suas justificações ideológicas, que conduzem, ainda, ao entusiasmo deslumbrado por guerra, por “armamentos e marcha”⁴⁸ [...]. (BAYERDÖRFER 1975: 169)

A técnica contribui para compor o contexto de crise da ação de *Berlin Alexanderplatz*, um ambiente propício para a existência de subjetividades alienadas, e o romance de Döblin é uma resposta estética às demandas da sociedade moderna.

⁴⁸ „Dennoch ist die undurchschaubare Übermacht der falschen Kollektive nicht die Folge von Naturumständen, sondern Resultat industrieller, organisatorischer und politisch-militärischer Machtkonzentration, deren Genese in der Entstehung der kapitalistischen Gesellschaft und des modernen Industriestaates mit seiner Technisierung, seiner Vermassung und Bürokratisierung Döblin in eingehenden sozialgeschichtlichen Analysen aufweist. Sichtbarstes Aushängeschild der ganzen Entwicklung ist die Lebensform der modernen Großstadt, erschreckendes Paradigma der organisierten Gewalt ist die absolute Unmenschlichkeit des modernen Krieges und seiner ideologischen Rechtfertigungen, welche auch noch zur verblendeten Begeisterung für Krieg, für ‚Rüstungen und Marschieren‘ führen [...]“

5.3. Relações deficitárias

Um dos tipos de *Entfremdung* analisados por Rahel Jaeggi é a resultante da dissolução das relações sociais e o consequente isolamento e anonimidade dos indivíduos no modo contemporâneo de vida (cf. JAEGGI 2005: 22). Esse fenômeno é muito explícito e próprio do modo de vida moderno, sobretudo nas grandes cidades.

Essa dissolução, porém, não é total. O resultado dela não é o estranhamento total entre os envolvidos na relação. Jaeggi chama isso de “relação da perda de relação” (*Beziehung der Beziehungslosigkeit*, ibidem: 19). A *Entfremdung* indicaria, dessa forma, não a ausência de relações, mas sim um tipo deficitário delas. Seria, ela própria, uma espécie de relação, como exemplifica Jaeggi:

Quando, por exemplo, se fala de alguém que teria se “alienado” de sua família, isso não apenas pressupõe que ele não era estranho a ela desde sempre. É sugerido também que ele, de alguma forma, continua fazendo parte dela, ou até mesmo que ele faz parte dela, não importando qual real relação (vivida de fato) corresponde a ele.⁴⁹ (JAEGGI 2005: 43)

Ou seja, a relação alienada também é uma relação. Não há um rompimento, e sim uma mudança do caráter dessa relação, tornando-se um tipo de qualidade inferiorizada.

As relações de Franz Biberkopf podem ser descritas com a mesma definição: ele não deixa de travar relações na cidade, porém elas são deficitárias. Conforme já vimos, as informações a respeito de sua vida antes da pena de prisão são escassas, o que nos impossibilita uma análise precisa dessa época. Mas infere-se, pela sua estupefação diante da cidade e a partir da inadequação que ele demonstra, que houve, sim, uma espécie de abalo dessa relação. Dessa forma, considerar Franz alienado de seu entorno pressupõe constatar que há ou houve antes uma relação não alienada. Não é possível alienação em relação a algo completamente estranho.

Esse tipo deficitário de relações impossibilita a apropriação de sua personalidade por parte do sujeito. Mais uma vez recorremos a Jaeggi: “Observada a partir da perspectiva do sujeito, a alienação é uma relação deficitária com o mundo e consigo próprio, [...] que pode

⁴⁹ „Wenn man beispielsweise davon spricht, dass sich jemand seiner Familie ‚entfremdet‘ habe, setzt das nicht nur voraus, dass er ihr nicht immer schon fremd war. Suggestiert wird auch, dass er auf irgendeine Weise immer noch zu ihr gehört, oder sogar, dass er zu ihr gehört, ganz egal, welche reale (tatsächlich gelebte) Beziehung dem entspricht.“

ser compreendida como uma relação viciada de apropriação: alienação é a apropriação do mundo e de si próprio impedida”⁵⁰ (JAECCI 2005: 183).

5.4. *Entfremdung* como impotência

No contexto da compreensão da *Entfremdung* como uma relação deficitária entre o homem e o mundo, um de seus elementos – e também consequência – é a perda de força ou de poder do sujeito sobre a própria vida perante o mundo.

Rahel Jaeggi aborda essa compreensão do conceito, apontando para duas conclusões: perda de força e perda de sentido. “Relações alienadas são relações nas quais somos tornados impotentes como sujeitos”⁵¹ (JAECCI 2005: 41). O sujeito alienado do mundo e de si mesmo é um sujeito impotente. Ou, melhor, como no texto citado, um sujeito “tornado impotente”, sobretudo pelas condições criadas por seu contexto histórico. Por outro lado, o próprio sujeito também é um partícipe do processo que lhe retira a autonomia.

A outra conclusão de Jaeggi, a da perda de sentido, é uma consequência da relação alienada: o mundo alienado e a própria personalidade alienada do sujeito não fazem sentido para ele. Para o sujeito, o mundo alienado é um mundo sem sentido, e o próprio sujeito é incapaz de encontrar sentido em si.

Até o século XIX havia uma pretensão à autonomia do sujeito, que se enfraqueceu de maneira drástica no início do século XX. A própria concepção de “moderno” demandava outro tipo de sujeito. Vejamos a seguinte afirmação, no contexto das artes: “Como ‘moderno’, no sentido de autênticos representantes da Modernidade estética, pode ser válida, por outro lado, a noção não de um sujeito que submete, mas sim é submetido”⁵² (ANZ 2002: 19-20). O sujeito perde sua autonomia e está entregue a forças externas.

Do ponto de vista da crítica da *Entfremdung*, fala-se de um “sentimento de impotência”, como vemos a seguir:

Trata-se, com isso [o sentimento de impotência ou perda de controle], da impressão (não pouco difundida) de que se está diante da própria vida como de um acontecimento autônomo, sobre o qual não se tem influência, sem que se possa definir a si próprio, em um sentido facilmente compreensível, como determinado por um ato alheio. Como explicar que se experimente a própria vida como se fosse determinada por uma “força

⁵⁰ „Entfremdung ist aus der Perspektive des Subjekts betrachtet ein defizitäres Welt- und Selbstverhältnis, das sich, [...] als gestörtes Aneignungsverhältnis verstehen lässt: Entfremdung ist verhinderte Welt- und Selbstaneignung.“

⁵¹ „Entfremdete Verhältnisse sind Verhältnisse, in denen wir als Subjekte entmächtigt sind.“

⁵² „Als ‚modern‘ im Sinn etlicher Repräsentanten der ästhetischen Moderne kann dagegen die Vorstellung von einem Subjekt gelten, das nicht unterwirft, sondern unterworfen ist.“

estranha”, sobretudo quando, à primeira vista, o sujeito mesmo é o ator? Como entender aqui a relação entre *próprio* e *estranho*? E, em sentido contrário, com referência ao problema aqui referido, isso significaria “Ser soberano sobre as próprias ações”.⁵³ (JAEGGI 2005: 71)

Nesse contexto, o sujeito é levado a acreditar que tem total responsabilidade sobre os próprios atos e o próprio destino, quando, na verdade, o modo de funcionamento da sociedade não lhe confere essa autonomia. O sujeito se vê impotente diante de forças estranhas.

Franz Biberkopf é um indivíduo submetido a esse tipo de força, mas essa não é a única causa de sua alienação. O fracasso de seus intentos é consequência direta de sua pretensão de autonomia e conquista, atitude não mais aceitável no novo século (XX) e no novo espaço que é a metrópole moderna. Percebendo a própria fraqueza a cada revés, ele assume outra postura, que também lhe é característica: esconder-se. Otto Keller afirma: “O gesto de fugir, de se esconder pertence a Franz desde os primeiros capítulos do primeiro livro. Sua busca pelo paraíso também é uma das muitas formas de se esconder”⁵⁴ (KELLER 1990: 79). Ou seja, esse gesto de fraqueza é o outro lado da postura de conquistador.

Há também, na impotência do sujeito, um caráter que podemos denominar libertador: a aceitação da fraqueza conduz à aceitação da morte e, por consequência, à superação do medo da morte. Isso acontece com Biberkopf quando de sua morte e renascimento simbólicos: “A partir da estrutura do eixo paradigmático do romance, essa mudança de gesto significa uma superação do isolamento fatal da conquista, encontrar a capacidade de aceitar e oferecer ajuda e uma integração abrangente do eu na comunidade dos seres vivos”⁵⁵ (KELLER 1990: 57).

Se considerarmos que, do ponto de vista existencialista, *ser* significa ter a capacidade de controlar a própria vida e atuar no mundo (cf. JAEGGI 2005: 38), temos que Franz Biberkopf atua no mundo de forma “deficitária” – não integrada ou não adequada –, já que ele

⁵³ „Es geht damit [dem Gefühl der Ohnmacht oder des Kontrollverlusts] um den (nicht wenig verbreiteten) Eindruck, dass man dem eigenen Leben wie einem selbstständigen Geschehen gegenübersteht, auf das man keinen Einfluss hat, ohne dass man sich dabei in einem leicht nachvollziehbaren Sinne als fremdbestimmt bezeichnen könnte. Wie erklärt es sich, dass man sein eigenes Leben als von einer ‚fremden Macht‘ bestimmt erfahren kann, sogar dann, wenn man auf den ersten Blick selbst der Akteur ist? Wie ist hier das Verhältnis von *eigen* und *fremd* zu verstehen? Und das würde es umgekehrt in Bezug auf das hiermit angesprochene Problem bedeuten, ‚Herr über seine eigenen Handlungen zu sein‘.“

⁵⁴ „Die Geste des Weglaufens, sich Versteckens gehört zu Franz von den ersten Kapiteln des ersten Buches an. Auch seine Paradiessuche ist eine der vielen Formen des Sich-Versteckens.“

⁵⁵ „Von der Anlage der paradigmatischen Achse des Romans aus bedeutet dieser Gestuswechsel eine Überwindung der tödlichen Isolierung des Eroberertums, ein Finden zur Fähigkeit, Hilfe anzunehmen und zu spenden und eine umfassende Integration des Ich in die Gemeinschaft der Lebewesen.“

não exerce controle total sobre a própria vida, ficando refém da ocasião e do ambiente que o cercam.

5.5. *Entfremdung* como inautenticidade

Outra das manifestações da *Entfremdung* apontadas e estudadas por Rahel Jaeggi é a inautenticidade do sujeito. O tema é abordado na obra da autora no contexto da definição dos “papéis sociais”. Discute-se sobre a possibilidade do desenvolvimento de uma personalidade autêntica mesmo com a obrigatoriedade de assumir e desempenhar papéis na sociedade. Esses papéis, geralmente impostos por instâncias alheias ao sujeito, representariam um obstáculo ao desenvolvimento e à realização do “verdadeiro eu”. Esse, pelo menos, é o pensamento mais imediato quanto aos tais papéis.

A autora, porém, relativiza essa conclusão, apontando que os papéis sociais são um elemento constituinte da formação da personalidade autêntica: “A escolha e configuração de papéis é que dão ao indivíduo oportunidade para a autoapresentação e o autodesenvolvimento individual. A busca por autenticidade *além* de tais formas seria, aliás, um empreendimento inócuo”⁵⁶ (JAECCI 2005: 111). A limitação dos desejos do sujeito por meio dos papéis sociais não seria, necessariamente, um fator de inautenticidade.

Jaeggi desenvolve ainda mais o tópico:

Como pessoas, não somos determinados pelo “material bruto” de nossos desejos, e sim pela maneira como damos forma a ele (e, com isso, a nós mesmos). Logo, desejos autênticos não são desejos “naturais”, pré-encontrados, e sim aprimorados, formados; ser “si mesmo” ou “estar conforme si mesmo” não são dados naturais ou diretos, e sim processos aprimorados, resultado do que Hegel chama de “depuração das pulsões”.⁵⁷ (JAECCI 2005: 133)

O sujeito autêntico como individualidade não é aquele cujos desejos não são limitados por nada. Nesse sentido, os papéis sociais são corresponsáveis pela depuração dos anseios.

Um exemplo disso é Franz Biberkopf. Em sua busca por conquista, ele não se vê constrangido a assumir papéis sociais. Porém, como vimos, isso não lhe confere uma

⁵⁶ „Die Wahl und Ausgestaltung von Rollen ist es dann, die dem Individuum Gelegenheit zu individueller Selbstdarstellung und -entfaltung gibt. Die Suche nach Authentizität *jenseits* solcher Formen wäre also ein sinnloses Unterfangen.“

⁵⁷ „Als Person ist man nicht bestimmt durch das ‚Rohmaterial‘ seiner Wünsche, sondern durch die Weise, wie man sie (und damit sich) formt. Authentische Wünsche sind demnach nicht ‚natürliche‘, vorgefundene, sondern höherstufige, geformte Wünsche; ‚man selbst‘ zu sein oder ‚mit sich übereinstimmen‘ sind keine natürlichen oder unmittelbaren Gegebenheiten, sondern höherstufige Prozesse, Resultat dessen, was bei Hegel ‚Reinigung der Triebe‘ heißt.“

personalidade autêntica, já que se vê constantemente frustrado em seus intentos por forças externas a ele.

Observando o sujeito Franz Biberkopf diante da cidade e de outras instâncias – por exemplo, o narrador –, Günther Anders chega a uma conclusão parecida a respeito da personalidade do protagonista de *Berlin Alexanderplatz*:

Biberkopf é apenas espaço de encontro e jogo de sensações que se passam com ele, assim ele confirma, de certo modo, *a posteriori*, o sensualismo: nenhuma tradição marcou sua alma previamente, nenhuma se apresentou a ele como ideia unigênita, ele realmente não é nada mais que oportunidade do mundo. E a duração de sua vida não é nada mais que o período probatório para o reconhecimento dessa soberania. Como ele *é vivido*, ele é vítima constante do mero decurso do tempo, que faz com que sempre lhe aconteça algo, que faz com que ele sempre esteja em algum lugar, o transforma em alguém e que sempre o atira em situações que ele nunca havia procurado. Assim, ele não sabe não apenas *o que* deve fazer, com o que deve se ocupar, mas também *se* deve absolutamente fazer algo; nenhum mundo pré-concebido lhe dá tarefas claras, que ocupem o tempo.⁵⁸ (ANDERS 1984: 6-7)

Essa análise contundente da inautenticidade do sujeito Franz Biberkopf se aproxima do conceito de “pessoa-cobaia” (tradução nossa para *Versuchsperson*), usado por Sabina Becker:

O herói Biberkopf não possui, como sua oponente, a cidade, a autonomia de um autor (ou um narrador), ele é seu objeto de experimento, é entregue a ela arbitrariamente e não é imune a seus comentários e juízos mordazes, frequentemente não muito benevolentes a ele. Diante do sujeito autônomo cidade, Biberkopf apresenta-se como o marionete de um autor soberbo, que tem nas mãos todos os fios da história do Biberkopfszinho e pretende controlá-los, invulnerável, através do campo de experimentação da grande cidade, um experimento que, no fim das contas, malogra na força superior cidade, já que nem Biberkopf nem o narrador parecem estar à altura de sua história de subjugação pela realidade metropolitana.⁵⁹ (BECKER 1993: 310)

⁵⁸ „Ist Biberkopf nur Treff- und Spielplatz der Empfindungen, die ihm passieren, so bewahrheitet er gewissermaßen nachträglich den Sensualismus: keine Tradition hat seine Seele vorgeprägt, keine gab sich ihm aus als eingeborene Vorstellung, er ist wirklich nichts als die Gelegenheit der Welt. Und die Dauer seines Lebens nichts als die Bewährungsfrist, um deren Übermacht anzuerkennen. Da er gelebt *wird*, ist er das ständige Opfer der einfach weitergehenden Zeit, die ihm immer etwas passieren läßt, die ihm immer irgendwo sein läßt, zu irgendwem macht, und die ihn immer in Situationen hineinreißt, die er niemals gesucht hatte. So weiß er nicht nur nicht, *was* er tun, womit er sich beschäftigen solle, sondern *ob* er überhaupt etwas tun soll; keine vorgegebene Welt gibt ihm selbstverständliche, die Zeit ausfüllende Aufgaben.“

⁵⁹ „Der Held Biberkopf besitzt nicht wie sein Gegenspieler Stadt Autonomie von einem Autor (oder einem Erzähler), sondern ist dessen Versuchsobjekt, ist ihm willkürlich ausgeliefert und vor seinen bissigen, ihm oft nicht sehr wohlgesonnenen Kommentaren und Urteilen nicht gefeit. Gegenüber dem autonomen Sujet Stadt nimmt sich Biberkopf wie die Marionette eines selbstgerechten Autors aus, der alle Fäden der Biberkopfschen Geschichte in Händen hat und diesen unbeschadet durch das großstädtische Experimentierfeld führen will, ein

Biberkopf é reduzido, assim, a uma espécie de “campo de provas” da dominadora Berlim.

De uma perspectiva parecida, Keller vê o personagem como experimento de Döblin no campo da linguagem e da técnica narrativa: “Que Döblin, nesse sentido, utilizou seu Biberkopf como ‘sonda’ para testar a linguagem e os textos, a multiplicidade dos discursos de sua época fica comprovado pelo contexto de *Berlin Alexanderplatz*”⁶⁰ (KELLER 1990: 163). Aqui, mais uma vez Franz é colocado como objeto de uma instância superior que o ultrapassa. O sujeito não possui autonomia nenhuma, tampouco autenticidade.

A falta de autonomia de Franz sobre sua vida, como na passagem em que ele é primeiro iludido e depois obrigado a participar dos negócios escusos de Pums, reafirma a ideia de experiência quase passiva postulada por Waldenfels:

A instância que, na Modernidade, usa o título “sujeito” se adianta como paciente e como respondente; ou seja, na medida em que eu participo, mas não como iniciador, e sim como alguém literalmente subordinado a determinadas experiências, como sujeito no sentido não usual da palavra, de que Lacan e Levinas se utilizam.⁶¹ (WALDENFELS 2006: 45)

No sentido filosófico, portanto, Franz não pode ser chamado propriamente de um sujeito, já que a experiência o ultrapassa, ainda que se trate de sua própria história.

5.6. *Entfremdung* como ingenuidade

Biberkopf nos é apresentado – da perspectiva de um narrador, o que sempre pode suscitar desconfiança – como uma figura alienada da complexa situação social em que se insere – ou é inserido. Por muitas e muitas vezes parece ingênuo, desligado das intrincadas tramas que o cercam e, por esse motivo, incapaz de avaliar e medir as consequências de seus próprios atos. Falta-lhe a consciência de seu entorno, consciência essa que diferencia o homem dos outros seres.

Um exemplo dessa ingenuidade pode ser encontrado na passagem da trama em que Franz cogita oferecer o jornal *Völkischer Beobachter*, publicação nacional-socialista que

Versuch, der letztendlich an der Übermacht Stadt scheitert, da Biberkopf und auch der Erzähler seiner Geschichte der Überwältigung durch die städtische Realität nicht gewachsen scheinen.“

⁶⁰ „Dass Döblin seinen Biberkopf in diesem Sinne als ‚Sonde‘ benutzte, um die Sprache und Texte, die Vielheit der Diskurse seiner Epoche zu testen, lässt sich aus dem Kontext von *Berlin Alexanderplatz* belegen.“

⁶¹ „Die Instanz, die in der Moderne den Titel ‚Subjekt‘ trägt, tritt vorweg als Patient und als Respondent auf, also in der Weise, daß ich beteiligt bin, aber nicht als Initiator, sondern als jemand, der buchstäblich bestimmten Erfahrungen unterworfen ist, als Subjekt in jenem unüblichen Wortsinn, den Lacan und Levinas sich zunutze machen.“

passou a vender em uma de suas várias tentativas de se inserir entre os cidadãos economicamente ativos, aos judeus que o ajudaram no início, logo que foi libertado da prisão (p. 191). Franz demonstra não conhecer o produto que vende, pois não nota a ironia inerente ao fato de tentar vender um jornal nazista a judeus. A venda de jornais políticos é, para Franz, apenas mais um dos negócios que ele tenta, assim como “vender frutas” com Pums – que logo se revelaria chefe de um bando de ladrões. Ele não tem filiação partidária, e, muito além disso, parece não ter condições de agir diante da filiação ou consciência partidária das outras pessoas, nem de perceber as conexões que se formam em torno de si. É por isso que não é capaz de enxergar a inadequação de sua própria atitude.⁶²

Não sendo um homem de convicções políticas, Biberkopf aceitou que lhe pusessem uma suástica no braço sem conhecer, em absoluto, o programa nacional-socialista. Fez isso pelo emprego de vendedor de jornais, que, para ele, é um trabalho como outro qualquer, como um dos inúmeros que ele desempenhou. Da mesma maneira que ele se juntou a comunistas antes de ser preso sem compartilhar das ideias comunistas, ele usa o símbolo nacional-socialista sem saber, ao certo, de que se trata.

5.7. Ponto de virada: a *Entfremdung* física

Por volta da metade da trama – Quinto Livro do romance e Episódio 6 da série – ocorre um fato marcante na história de Franz Biberkopf. Não se trata do primeiro golpe que recebe em sua busca por se manter decente, mas é, certamente, o mais violento. Em fuga após ser impelido a participar de um furto com o grupo de Pums, é atirado do veículo por Reinhold e tem seu braço direito amputado.

Essa amputação levará Franz a desistir de seu intento: manter-se decente se afigura como um objetivo impossível de se alcançar; afinal, tudo parece conspirar contra ele. Por ser o mais violento golpe físico que ele levou, esse acontecimento o faz questionar suas próprias atitudes, e por isso o colocamos como o ponto de virada da história de Biberkopf.

Além disso, um dos sentidos do conceito de *Entfremdung* é o de separação, cisão, rompimento de uma relação outrora harmônica. Na amputação do braço direito de Franz, portanto, é como se ele fosse, mais uma vez, separado de qualquer possibilidade de se ajustar.

⁶² Consideramos importante fazer uma ressalva quanto à ingenuidade de Franz ao tentar vender jornais nacional-socialistas a judeus: o mais provável é que esse tipo de ingenuidade fosse mais comum no final da década de 1920 em Berlim, já que os horrores da *shoá* ainda não haviam começado, a despeito de as ideias antissemitas já estarem em circulação àquela altura. O desconhecimento das ideias nacional-socialistas era mais comum na época da ação da obra.

O título do Episódio 7 da série é: “Perceba – um juramento se pode amputar” (tradução nossa para “Merke – einen Schwur kann man amputieren”). Ele sugere que a amputação não foi apenas física – o juramento de se manter decente, que poderia corresponder à vontade do personagem, também foi violentamente arrancado dele.

A relação conflituosa entre Biberkopf e a cidade de Berlim se revela de maneira violenta nesse acontecimento. A passagem em que ele tem o braço atropelado por um carro ilustra bem o que procuramos transmitir aqui: a amputação que ele sofre é física, além de, mesmo antes disso, ser também social. A perda do braço de Franz, um dos três golpes que se abatem sobre sua vida, é um ícone da *Entfremdung* sofrida por ele durante o enredo – e também pode ser considerada, ela mesma, um tipo de *Entfremdung*, como vemos nesta passagem do romance, na voz do próprio Franz: “Homem, não está vendo, tenho um braço só. O outro se foi. Foi esse o pagamento que recebi por ter trabalhado. Por isso não quero saber mais nada de trabalho decente, entende?” (p. 309).

Franz sofreu diversos tipos de violência, mas esta, por ser física, ganha um significado complementar por se tratar desse personagem, já que Franz é sempre descrito como um sujeito de inteligência frágil, mas de grande força física, inclusive depois de perder o braço direito. Como se pode ver na seguinte passagem, em que ele continua a participar de golpes, mesmo não possuindo mais o braço direito:

Franz é forte. Reinhold, que está com o encanador embaixo, fica surpreso com o que Franz consegue fazer. Coisa engraçada armar um golpe com um maneta. Seu braço agarra como um guindaste, uma bomba potente, uma tora de madeira incrível. (p. 365)

A violência física do golpe do braço se coloca na linha da metáfora do matadouro, que iguala os destinos dos homens aos dos animais. Isso fica evidente na seguinte passagem do romance, em que, por meio da montagem de um texto sobre um matadouro de animais, Franz é metaforicamente igualado a um touro prestes a ser abatido:

O animal fica parado, vacila, cede de maneira curiosamente leve, como se concordasse e consentisse depois de ter visto tudo e saber: é o seu destino e não pode fazer nada. Talvez considere uma carícia o movimento do tangedor, pois parece tão amável. Acompanha os braços do homem a puxá-lo, curva a cabeça de viés para o lado, o focinho para cima. (p. 157)

A comparação se dá por dois vieses: pela força do animal e por sua passividade. A ambos é atribuída uma força física descomunal, o que não livra, a nenhum dos dois, de seu destino no

matadouro. A ingenuidade do animal, que confunde o golpe com uma carícia, também é um traço que se atribui a Franz, que é mostrado como um nêscio.

Com a discussão proposta neste capítulo, fechamos a parte analítica desta tese. Concluímos, dessa forma, o objetivo do trabalho com a aplicação do conceito de *Entfremdung*, após termos construído, nos capítulos anteriores, uma base para o emprego do fenômeno. Nessa aplicação, utilizamos os aspectos teóricos mais relevantes para nossa pesquisa, reforçando que nosso objeto de estudo, no contexto de nosso *corpus*, é a relação do sujeito com seu entorno e, por inferência, também consigo mesmo. Sobre essa relação, e não sobre o sujeito tomado de forma individual, incide a *Entfremdung* da forma como a analisamos aqui desde o primeiro capítulo.

No capítulo seguinte, faremos as considerações finais do trabalho. Nelas retomamos os principais aspectos envolvidos e fazemos uma avaliação do alcance dos objetivos e resultados. Além disso, trataremos das perspectivas de pesquisas futuras a respeito do tema da *Entfremdung*, dos estudos sobre *Berlin Alexanderplatz* e outros assuntos secundários que podem ser gerados a partir das discussões que propusemos aqui.

Considerações finais

No Segundo Livro de *Berlin Alexanderplatz*, Franz e sua nova namorada, a polonesa Lina Przyballa, surgem, sem que se possa saber como, em uma espécie de cabaré chamado Novo Mundo (*Neue Welt*). Logo fica claro que o casal foi ao local em busca de diversão. Nesse lugar, o ambiente está tomado por fumaça, sobre a qual o narrador inicia uma digressão:

Fuma-se, nuvens de fumaça dos cachimbos, charutos, cigarros fazem com que aquele recinto enorme fique enevoadado. Quando o ambiente fica esfumaçado, a fumaça procura, por conta de sua leveza, escapar por cima, encontrar por si frestas, buracos e ventiladores dispostos a expeli-la. Lá fora, porém, é noite escura, fria. Então a fumaça, com remorso de sua leveza, rebela-se contra sua constituição, mas nada mais pode ser revertido devido à rotação unilateral dos ventiladores. Tarde demais. Ela se vê envolvida pelas leis da física. A fumaça não sabe o que lhe acontece, leva a mão à testa e esta não está lá, quer pensar e não consegue. O vento, o frio, a noite, pegam-na para si, e ela nunca mais é vista. (p. 86)

Inicialmente presa em um espaço fechado, a fumaça tira proveito de sua constituição física volátil e consegue se libertar dali por meio de frestas e lacunas dispostas nas paredes e no teto. Mas o que ela encontra lá fora é um ambiente gelado e hostil. Arrependida de ter saído, tenta voltar. Não consegue, pois o mecanismo dos ventiladores, que utilizara para sair, não permite retorno, apenas saída. Na tentativa de retornar para dentro do lugar, ela luta, revolta-se contra sua própria constituição física, que lhe ajudou a sair quando quis. Todo o seu esforço para reverter a atitude anterior é inútil.

Essa breve narrativa é mais um dos textos justapostos por montagem – de forma aparentemente despretensiosa – no romance de Döblin. A impressão de despretensão não resiste, porém, a uma leitura mais atenta e se forem levadas em conta as diversas metáforas construídas por meio do recurso da montagem nessa obra.

O que acontece com a fumaça, nesse caso, é usado como metáfora da libertação de Franz Biberkopf da prisão, da maneira como ela se deu, e de sua vida em Berlim a partir de então: tendo cumprido sua pena de quatro anos, ele é libertado pelos meios legais disponíveis. Uma vez fora da prisão, porém, ele logo percebe a hostilidade do contexto e sente vontade de retornar para a cadeia.

O que remete com mais força a Biberkopf nessa metáfora é a inexorabilidade de seu destino: é natural que ele queira abandonar o ambiente a que está submetido, a prisão, mas não lhe agrada o que encontra fora, quer voltar à sua condição anterior, mas isso é impossível em razão dos mesmos mecanismos da ordem que lhe permitiram sair.

Essa inexorabilidade é ilustrada na metáfora da fumaça com referência à física: no caso da fumaça, sua constituição física permite somente a saída; já no caso de Franz, uma série de fatores impede que ele se livre do jugo da cidade. Diferentemente do que acontece com a fumaça, os fatores que impossibilitam sua libertação não são físicos, mas se mostram, da mesma forma, inexoráveis.

Essa passagem de *Berlin Alexanderplatz*, em que vemos um elemento exterior incorporado à ação do romance através da metáfora, ilustra bem a perspectiva pela qual observamos o personagem Franz Biberkopf e seu contexto histórico e espacial nesta tese. Além da interpretação da metáfora que expusemos aqui, vemos uma extensão dessa maneira de ver o personagem: da mesma forma que a fumaça, ele também é um ente “volátil”, de constituição flexível no que diz respeito ao caráter. Ele também se esgueira pelas “frestas” da cidade, tentando tirar proveito de passagens que, adiante, se mostram hostis.

O diagnóstico inicial a que chegamos sobre a condição de Biberkopf é de uma cisão entre ele e seu entorno. A análise mostrou, porém, a relativização dessa ideia: o que há entre Franz e a cidade não é uma separação total, mas um prejuízo da relação, que, ainda assim, continua existindo. Isso resulta, como vimos, tomando de empréstimo as palavras de Rahel Jaeggi, em uma “relação deficitária”.

No contexto dessa perspectiva, analisamos a maior gama possível de aspectos relacionados a essa conclusão. O primeiro deles é a constituição do sujeito. Abordamos questões relacionadas ao significado da subjetividade na virada do século XIX para o XX, período essencial para o estudo de nosso *corpus*. Ao mesmo tempo em que discutimos os aspectos envolvidos na formação do sujeito, fomos levados a considerar também a mudança de paradigmas da concepção desse ente: o período histórico considerado é de mudança, e uma das principais envolve a noção de sujeito. Vimos que ele perdeu sua posição central na sociedade moderna. A reboque do “destronamento” do homem, na arte acontece o mesmo: no romance *Berlin Alexanderplatz*, o protagonismo é exercido pela cidade, que usurpa de Franz Biberkopf a posição central. Nesse contexto, discutimos também a validade de denominar Franz protagonista do romance, constatando, por outro lado, que o mesmo não acontece no filme de Fassbinder.

Junto da discussão acerca do sujeito, fizemos a contraposição próprio (*Selbst*) x estranho (*Fremde*). Da perspectiva adotada neste trabalho, com base, principalmente, na obra de Bernhard Waldenfels, o estranho é não apenas o oposto ao próprio, mas algo que se

entrelaça a este. O estranho é constitutivo do próprio, em uma relação na qual a separação estanque entre os dois é algo problemático e até inviável. Dessa forma, o estranho é constitutivo também do sujeito, e sua extirpação – algo que, em primeira análise, poderia ser desejável – não pode ocorrer sem prejuízo da subjetividade em si. Nossa abordagem do estranho, portanto, considera questões de identificação e estranhamento, mas vai um pouco além desse binômio, em busca de uma perspectiva mais complexa. Além disso, a noção de *Fremde* está contida na discussão acerca da *Entfremdung*, conforme mostramos no capítulo II, daí a sua relevância aqui.

Outro aspecto importante é o caráter terrível da metrópole moderna. Como o principal ator da trama e antagonista de Biberkopf, Berlim age para impossibilitar que o personagem se mantenha íntegro em uma vida de ex-presidiário. Todas as tentativas de Franz de se integrar são prontamente rechaçadas pela metrópole por meio de seus instrumentos: primeiro, ele perde o direito pleno de permanecer na cidade – tem de se apresentar regularmente à autoridade –; depois, não encontrando emprego, tem de recorrer a pequenos “biscates” em busca de algum dinheiro; após isso, o que seria decisivo para seu destino, é levado ao crime, fazendo parte de um grupo de ladrões; no final, sua última possibilidade de se reerguer, Mieke, sua última namorada, é retirada dele de forma violenta. Tudo isso comprova a hostilidade de seu entorno.

Para a análise da cidade, levamos em conta estudos sobre o processo de urbanização das cidades modernas no período da ação da obra. Sabina Becker é um exemplo da fortuna crítica a esse respeito utilizada aqui. A autora explora a relação existente entre a urbanidade e a Modernidade e sua percepção na literatura alemã entre 1900 e 1930.

Em seu conhecido ensaio *As grandes cidades e a vida espiritual* (*Die Großstädte und das Geistesleben*), Georg Simmel também pensa o processo de constituição das cidades grandes modernas e suas consequências para a formação da vida espiritual dos cidadãos. Esse tipo de abordagem é fundamental para a maneira como pensamos a condição do indivíduo na massa metropolitana. No exemplo de Franz Biberkopf, aspectos estudados por Simmel, por exemplo, a “reserva” como mecanismo de defesa do sujeito diante da multiplicidade de estímulos oferecidos pela cidade, são importantes para compreender o personagem pelo prisma da filosofia. O protagonista de *Berlin Alexanderplatz* é um dos indivíduos em luta para não ser consumido pela mecanização da cidade. Pelo menos no caso de Biberkopf, como já sabemos, a luta está fadada ao fracasso.

Diretamente relacionada ao tema da urbanização de Berlim no início do século XX está a constatação de um ambiente de crise, causa e consequência das transformações. A crise

também é contemplada nesta tese em suas diversas faces: como crise do sujeito, retirado de sua centralidade, o que foi tratado aqui; como crise histórica da cidade, no contexto da urbanização; crise das artes e, por consequência, do romance, cujas formas tradicionais não davam mais conta da representação de todo o processo de modernização e mecanização das grandes cidades modernas. Vimos que a arte se viu impelida a também se modernizar para conseguir responder a essas demandas, e um exemplo das inovações da arte nesse sentido é o romance de Döblin, além de seu trabalho teórico.

Outro aspecto levado em conta neste trabalho e que relativiza o peso das condições externas ao sujeito é o comportamento do próprio Franz. Ele é identificado como uma pessoa egocêntrica, que persegue apenas a satisfação dos próprios desejos. Nesse contexto, ele é extremamente violento com as mulheres: matou Ida, estuprou Minna, espancou Mieze. Ele sofre violência, mas sua postura diante de seu entorno é de caráter tão violento quanto. Trata-se de um jogo de ação e reação em que é impossível identificar quem deu origem a ele.

Além disso, Franz também se mostra incapaz de reconhecer os próprios erros e a própria culpa, conforme expusemos no capítulo IV. Sua atitude em relação à cidade também é arrogante: ele retorna a ela como um conquistador. Toda a hostilidade recebida pode ser interpretada como uma resposta a essa postura condenável de Franz. Observada dessa forma, sua condição tem como origem seu próprio comportamento. Ele contribui para prejudicar sua relação com seu entorno social – isto é, com a cidade. Ele não contribui em nada para a criação das condições de sua adaptação àquele cenário de intensas transformações.

A essa interpretação, aplicamos um conceito de ampla difusão nas ciências humanas tanto na Alemanha como no Brasil: a alienação (*Entfremdung*). Por meio das conceituações expostas no capítulo II e da aplicação às obras do *corpus* na análise feita no capítulo IV desta tese, mostramos que o conceito se aplica ao tipo de relação existente entre Biberkopf e Berlim. Além disso, o termo diz respeito também ao personagem tomado como indivíduo: alienado de seu entorno, Franz aliena-se também de sua própria subjetividade. Vagando por Berlim como um desajustado, ele não consegue se apropriar de sua personalidade. O conceito de alienação se aplica, nesse caso, tanto à análise intersubjetiva como subjetiva.

Em nossa pesquisa, pudemos constatar que não há trabalhos de fôlego disponíveis no Brasil relacionando o conceito de alienação a esse romance de Döblin ou ao filme feito por Fassbinder. Dessa forma, cremos que cumprimos a demanda pelo ineditismo da proposta no

âmbito dos estudos germanísticos brasileiros, além de abrir caminho para novas propostas na mesma linha.

Por se tratar de um conceito de tão ampla difusão e aplicação – mostramos na tese que ele se aplica aos âmbitos jurídico, filosófico, social, artístico, entre outros –, a abordagem teve de ser cuidadosa no sentido de observar um número considerável de vertentes, assinalando tanto a proximidade da nossa proposta em relação a algumas como a distância de outras. *Entfremdung* é um conceito sobre o qual há ampla e consistente bibliografia já há muito tempo, o que nos impõe o desafio de lidar com todo esse conhecimento construído e assinalar o que se aplica à nossa proposta. Assim, mostramos que nossa análise se distancia da visão marxista – talvez a mais difundida no que diz respeito à *Entfremdung* –, que se concentra exclusivamente no aspecto do trabalho. Por outro lado, vimos como a obra de Rahel Jaeggi forneceu instrumentos frutíferos para a análise pretendida aqui.

Um trabalho desse tipo não seria possível se utilizássemos apenas uma matriz teórica. Mesmo considerando que se trata de uma tese na área de literatura, foi necessário recorrer a outras áreas. Dessa forma, abordamos nosso objeto de pesquisa em uma proposta de trabalho interdisciplinar: na composição desta tese, buscamos, principalmente, fontes da literatura, do cinema, da filosofia e das ciências sociais.

Além disso, trabalhando com duas obras de diferentes suportes – literatura e televisão/cinema –, tivemos a oportunidade de mostrar como a relação alienada de Franz pode ser mostrada de duas perspectivas também distintas entre si. Como o “romance da grande cidade”, *Berlin Alexanderplatz* de Döblin mostra a metrópole Berlim com todo o seu caráter multifacetado e opressor, hostil aos indivíduos. A cidade é construída diante do leitor, conforme postulado pelo próprio autor, sufocando os personagens sob a predominância implacável das referências espaciais e históricas da Berlim da década de 1920. Fassbinder, por outro lado, fez de tudo isso uma espécie de melodrama centrado nos personagens, invertendo um paradigma essencial da épica döbliniana. Sua obra é um filme seriado feito para a televisão, em que predomina a quebra da linearidade, aspecto no qual se aproxima de seu texto base. A despeito das diferenças, a alienação se faz evidente também no filme. O entorno hostil permanece visível, mesmo com a escassez de cenas externas, e as relações entre os indivíduos são igualmente prejudicadas. Os espaços privados são cenários para os atos criminosos e violentos presentes na trama.

O fim do enredo de *Berlin Alexanderplatz* sugere uma mudança de perspectiva para o protagonista. Franz Biberkopf passa por uma morte simbólica, seguida de seu renascimento, também simbólico, como Franz Karl Biberkopf, “auxiliar de porteiro numa fábrica de porte

médio” (519). No final do romance, porém, o narrador, comprovando o domínio sobre o destino do personagem, ainda fala do primeiro Franz. Ele conclui que a relação dele com a cidade e com a vida não foi igual à das pessoas comuns: “Franz Biberkopf não percorreu a rua como nós. Lançou-se nela às cegas, foi de encontro a árvores, e quanto mais corria, mais trombava nas árvores” (p. 519). Essa passagem mostra que o percurso de Franz é incomum. Mesmo sendo mais um indivíduo entre tantos na multidão da cidade, sem uma qualidade especial que o diferencie, sua relação com seu entorno não foi “comum”. Conforme vimos nas palavras de Sabina Becker a respeito do romance, ele serve como “experimento” tanto no nível da ação como no da construção do romance: é usado pela cidade como exemplo de seu poder de opressão e domínio sobre o homem moderno; e pelo romancista como demonstração das técnicas de uma nova épica.

O livro final do romance contém, de fato, indicações de uma postura mais solidária e voltada para o próximo por parte de Franz. Um exemplo disso é esta passagem com Eva:

E quando Eva uma semana depois vai com ele visitar o túmulo de Mieze, tem bons motivos para se admirar e perceber como ele está melhorando. Nada de choro, só coloca um punhado de tulipas sobre o túmulo, acaricia a cruz e logo pega Eva pelo braço e se vão. (516)

Ao notar a ausência do choro, o trecho citado indica mudança inclusive em um ponto da personalidade do personagem bastante estudado nesta tese como indicativo de sua alienação: sua autopiedade.

Em outro ponto, ouve-se a voz do próprio Biberkopf:

Muita desgraça advém do fato de se caminhar sozinho. Quando há mais pessoas, é bem diferente. É preciso acostumar-se a dar ouvidos a outrem, pois o que os outros dizem também me diz respeito. Percebo então quem sou e o que sou capaz de empreender. Por toda parte ao meu redor, trava-se minha batalha, preciso ficar atento, antes de atinar com a coisa, já estou metido nela. (519)

Vê-se que Franz Karl, pelo menos no nível do discurso, abandona o egocentrismo de outrora, voltando-se para o outro.

Por outro lado, do ponto de vista da apropriação de sua personalidade – que é o aspecto central deste trabalho –, não há indícios suficientes para considerarmos que Franz Karl Biberkopf representa um sujeito de caráter oposto ao de Franz Biberkopf. Isso porque o

ato de morte simbólica de Franz Biberkopf para o posterior renascimento como Franz Karl Biberkopf é igualmente concebido e controlado pelas forças opressoras das mesmas instâncias superiores que conduziram a vida do Biberkopf anterior: o autor, o narrador, a Prostituta Babilônia, a morte, a metrópole.

Portanto, mesmo levando-se em conta as mudanças de comportamento apontadas, não há por que afirmar que o personagem não termina a trama como um indivíduo incapaz de se apropriar de si e de estabelecer relações que não sejam disfuncionais. Até porque o livro final não vai muito além na narração da vida do “novo personagem”. Como vemos nesta passagem: “A Biberkopf oferecem logo após o processo [do assassinato de Mieze] um emprego de auxiliar de porteiro numa fábrica de porte médio. Ele aceita. Mais não há a relatar aqui sobre sua vida” (519).

A escolha de nosso *corpus* acarretou, como é natural, a exclusão de outras obras relacionadas a *Berlin Alexanderplatz*. Um exemplo disso é a versão fílmica realizada por Phil Jutzi em 1931, em colaboração com o próprio Döblin na escrita do roteiro. Ainda que tenhamos nossos motivos para não incluirmos essa versão em nossa análise – explicados no capítulo III desta tese –, não se deve negligenciar sua importância para as pesquisas sobre o romance, sobretudo levando-se em conta a participação de Döblin e a contemporaneidade da versão, produzida apenas dois anos após o lançamento do romance. Pensando no exemplo de um *corpus* como o nosso, composto por um romance e um filme, e nas perspectivas de pesquisas futuras, a versão de Jutzi é, certamente, uma obra a se considerar.

O *corpus* desta tese é composto por duas obras de grande complexidade, que se oferecem a pesquisas das mais variadas vertentes. Além do que exploramos aqui, há ainda vasta gama de assuntos a serem abordados nessas duas obras. Pensando na abordagem que oferecemos aqui, abre-se a perspectiva de trabalhos posteriores a partir da mesma base. Nossa expectativa é de que este trabalho tenha sequência com outras pesquisas derivadas a respeito dos temas tratados aqui: o estudo da *Entfremdung* a partir de obras literárias e cinematográficas, como no exemplo de Rahel Jaeggi, que utiliza em sua obra exemplos de Pascal Mercier e outros autores; também abordagens de temas secundários surgidos em nossa pesquisa, como o *Fremde* e a *Fremdheit*, levantados aqui com base no pensamento de Bernhard Waldenfels, autor ainda pouco estudado no Brasil. O enfoque fenomenológico e topográfico do *Fremde*, que marca o pensamento desse filósofo, pode ter implicações para a abordagem que fizemos da *Entfremdung* aqui. Por extrapolar nosso escopo, porém, não coube a nós fazê-lo nesta tese.

Enfim, as discussões trazidas aqui estão longe de se esgotar. O trabalho interdisciplinar que resultou nesta tese abre a perspectiva do surgimento de pesquisas importantes e igualmente interdisciplinares a respeito da *Entfremdung* e de *Berlin Alexanderplatz*. A observação dos objetos de pesquisa a partir de uma perspectiva múltipla é uma tendência, evitando a divisão estanque entre as áreas do saber. Em nosso trabalho, essa metodologia se mostrou muito mais produtiva que a análise literária pura e simples.

Bibliografia

Objetos de pesquisa

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008.

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

FASSBINDER, Rainer Werner. *Berlin Alexanderplatz* (versão restaurada). Versátil Home Video, 2007.

FASSBINDER, Rainer Werner. *Berlin Alexanderplatz* (remastered). Arthaus: Leipzig, 2006.

Referências bibliográficas

ABBADE, Celina Márcia de Souza. “A lexicologia e a teoria dos campos lexicais”. *Anais do XV Congresso Nacional de Linguística e Filologia*. In: *Cadernos do CNLF*, vol. XV, n. 5, t. 2. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2011, p. 1.332-43.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ANDERS, Günther. „Der verwüstete Mensch: Über Welt- und Sprachlosigkeit in Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ (1931)“, p. 3-30. In: Anders, Günther. *Mensch ohne Welt*: Schriften zur Kunst und Literatur. München: Verlag C. H. Beck, 1984.

ANZ, Thomas. „Moderne. Ein Bild aus der Gegenwart (1896)“. In: BECKER, Sabina (Hg.). *Doblin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.

ANZ, Thomas. *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. 9.ed. Campinas: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2.ed. Campinas: Papirus, 2006.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Text + Kritik*, Heft 103 Rainer Werner Fassbinder. 2. Auflage. Dezember 2015.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Text + Kritik*, Heft 103 Rainer Werner Fassbinder. Juli 1989.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Text + Kritik*, Nr. 13/14 Alfred Döblin. Juni 1966.

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6.ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter. „Der Wissende und die Gewalt. Alfred Döblins Theorie des epischen Werkes und der Schluß von ‚Berlin Alexanderplatz‘“ (1970). In: PRANGEL, Matthias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 150-85.
- BECKER, Sabina. „Großstadtroman: Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf (1929). In: BECKER, Sabina (Hg.). *Döblin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.
- BECKER, Sabina (Hrsg.). *Döblin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, p. 102-23.
- BECKER, Sabina. „Die literarische Moderne im Exil. Kontinuitäten und Brüche der Stadtwahrnehmung“. In: KROHN, Claus-Dieter (Hrsg.). *Metropolen des Exils*. München: edition text + kritik, 2002, p. 36-52.
- BECKER, Sabina (Hrsg.). *Jarhbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1996. Band 2.
- BECKER, Sabina (Hrsg.). *Jarhbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1995. Band 1.
- BECKER, Sabina. *Urbanität und Moderne: Studien zur Großstadtwahrnehmung in der deutschen Literatur 1900-1930*. Saabrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 39. St. Ingbert: Röhrig, 1993.
- BECKER, Sabina; KRAUSE, Robert (Hrsg.). Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium. Emmendingen 2007. *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A – Band 95. Bern: Peter Lang, 2008.
- BEKES, Peter. *Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz: Interpretation*. Oldenbourg Interpretationen mit Unterrichtshilfen. München: Oldenbourg Verlag, 1995.
- BENJAMIN, Walter. „Der Erzähler“. In: *Gesammelte Schriften*. Band II-2. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

- BENJAMIN, Walter. “A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas: v. 1, 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, 54-60.
- BENJAMIN, Walter. „Krisis des Romans: Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘.“ In: *Walter Benjamin. Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe – Kritiken und Rezensionen*, Bd. 13,1 u. 13,2. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- BENJAMIN, Walter. „Krisis des Romans. Zu Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘. *Die Gesellschaft*, Jg. 7 (1930), Bd. 1, S. 562-566. In: PRANGEL, Matthias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 108-14.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine. *A tradução e a letra: ou o albergue do longínquo*. Trad. Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BEST, Otto (org.). *Theorie des Expressionismus*. Stuttgart: Reclam, 1982.
- BEUTIN, Wolfgang et al. *História da literatura alemã: das origens à atualidade – volume 1*. Trad. Anabela Mendes, Fernanda Gomes, Manuela R. Sanches, Maria Assunção P. Correia, Teresa Cadete. Lisboa: Apáginastantas, Edições Cosmos, 1993.
- BÍBLIA SAGRADA: Nova tradução na linguagem de hoje. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2005.
- BÍBLIA SAGRADA. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida. Revista e Atualizada no Brasil. 2.ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.
- BIESENBACH, Klaus. „Schwarze Bilder“. In: BIESENBACH, Klaus (Hrsg.) *Rainer Werner Fassbinder Berlin Alexanderplatz*. München: Schirmer/Mosel, 2007.
- BIHA, Otto. „Herr Döblin verunglückt in einer ‚Linkskurve‘“. *Die Linkskurve*, Jg. 2 (1930), Nr. 6, S. 21-4. In: PRANGEL, Matthias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 94-100.
- BITENCOURT, Gabriela Siqueira. *Fraturas da metrópole: objetividade e crise do romance em Berlin Alexanderplatz*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 2010.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- BRECHT, Bertolt. „Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst“. In: Brecht, Bertolt. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden – Sechster Band: Schriften 1920-1956*, p. 232-42. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2005.

- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CANBY, Vincent. “Is ‘Berlin Alexanderplatz’ a Vision of the Movie’s Future?” *The New York Times – Film View*. July 10 1983.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. “O estilo em Alfred Döblin”. *Pandaemonium Germanicum*. 15/2010.1, p. 50-69.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. “Franz Biberkopf está de volta”. *Pandaemonium Germanicum*. 14/2009.2, p. 250-6.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. “O conceito de ‘Kinostil’ e o princípio da montagem no romance *Berlim Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. In: *Aletria. Revista de estudos de literatura*, v. 8: Literatura & Cinema, Dez. 2001, 196-212.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. “Gott oder Natur? Metaphysische Unterströmungen im Werk Alfred Döblins”. Berlim, 1999. 334 p. Tese (Doutorado em Germanística). Freie Universität Berlin.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. “Elementos do pensamento filosófico-religioso de Alfred Döblin e seu reflexo no romance *Berlim Alexanderplatz*”. São Paulo, 1995. 229 p. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – a imagem-tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 – a imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, s.d.
- DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten: Walter-Verlag, 1989.
- DÖBLIN, Alfred. „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm“ (1913). In: GRASS, Günter (Hrsg.). *Alfred Döblin: Das Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.
- DÖBLIN, Alfred. „An Romanautoren und ihre Kritiker“ (1913). In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten: Walter-Verlag, 1989, p. 119-23.
- DÖBLIN, Alfred. „Bemerkungen zum Roman“ (1917). In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten: Walter-Verlag, 1989, p. 123-7.
- DÖBLIN, Alfred. „Der Bau des epischen Werks“ (1928). In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten: Walter-Verlag, 1989, p. 215-45.
- DÖBLIN, Alfred. „Krise des Romans?“ (1917). In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten: Walter-Verlag, 1989, p. 274-6.
- DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Leben und Werk*. Olten: Walter-Verlag, 1986.

DÖBLIN, Alfred. „Der Bau des epischen Werks“. In: *Die Neue Rundschau*, Berlim, 40º ano, n. 4, abr. 1929, 527-51.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. 2.ed. Trad. Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DUDEN. *Deutsches Universalwörterbuch*. 6. Auflage. Mannheim: Duden Verlag, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

ELIAS, Norbert. *Os alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

EMONS, Hans. *Montage-Zitat-Collage in Film, Kunst, Literatur und Musik*. Berlin: Verlag für Wissenschaftliche Literatur, 2009.

ERPENBECK, John. „Erfahrung“. In: SANDKÜHLER, Hans Jörg (Hrgg.). *Enzyklopädie Philosophie*: In drei Bänden mit einer CD-ROM. Unter Mitwirkung von Dagmar Borchers, Arnim Regenbogen, Volker Schürmann und Pirmin Stekeler-Weithofer. 2.Auf. Hamburg: Meiner, 2010.

FASSBINDER, Rainer Werner. „Die Städte des Menschen und seine Seele“. In: BIESENBACH, Klaus (Hrsg.) *Rainer Werner Fassbinder Berlin Alexanderplatz*. München: Schirmer/Mosel, 2007.

FASSBINDER, Rainer Werner; TÖTENBERG, Michael (org.). *A anarquia da fantasia: ensaios, anotações de trabalho, conversas e entrevistas*. Trad. Sonia Baldessarini e Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

FASSBINDER, Rainer Werner. „Die Städte des Menschen und seine Seele“. In: *Der Film Berlin Alexanderplatz*: Ein Arbeitsjournal von Rainer Werner Fassbinder und Harry Baer. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1980.

FASSBINDER, Rainer Werner; BAER, Harry. *Der Film Berlin Alexanderplatz*: Ein Arbeitsjournal von Rainer Werner Fassbinder und Harry Baer. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1980.

FEBMANN, Jörg (Hrsg.). *Die Neue Rundschau*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag. Heft 1/2009.

FREUD, Sigmund. „Das Unheimliche“. In: *Gesammelte Werke*. 6. Auf. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986. V. XII.

- GEPPERT, Hans Vilmar. *Literatur im Mediendialog: Semiotik, Rhetorik, Narrativik: Roman, Film, Hörspiel, Lyrik und Werbung*. München: Verlag Ersnt Vögel, 2006.
- GÖTTLER, Fritz. „Die Finsternis eines Meisterwerks“. In: FASSBINDER, Rainer Werner. *Berlin Alexanderplatz* (remastered) – Booklet. Arthaus: Leipzig, 2006, p. 30-2.
- GREGORY, Alceu João. *O romance “O tigre azul” como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, 2003.
- GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971.
- HAHN, Torsten. „Politische Schriften“. In: BECKER, Sabina (Hg.). *Doblin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.
- HAHN, Torsten. *Fluchtlinien des Politischen*. Das Ende des Staates bei Alfred Döblin. BLAMBERGER, Günter et al. (Hrsg.). Kölner Germanistische Studien. Bd. 6. Köln: Böhlau, 2003.
- HAGENBÜCHLE, Walter. *Narrative Strukturen in Literatur und Film: Schilten ein Roman von Herman, Schilten ein Film von Beat Kuert*. Bern: Verlag Peter Lang, 1991.
- HOFFMANN, Dieter. „Montage und Collage“. *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Tübingen: Francke Verlag, 2006.
- HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX – 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- IHERING, Herbert. „Der ‚Alexanderplatz‘-Film“ (1931). In: PRANGEL, Matthias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 241-3.
- JAEGGI, Rahel. *Entfremdung: Zur Aktualität eines sozialphilosophischen Problems*. Frankfurter Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie (Axel Honneth – Hrsggb.). Campus – Institut für Sozialforschung: Frankfurt am Main, 2005.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- KELLER, Otto. *Döblins „Berlin Alexanderplatz“: Die Grossstadt im Spiegel ihrer Diskurse*. Band 1. Bern: Verlag Peter Lang, 1990.
- KELLER, Otto. *Döblins Montageroman als Epos der Moderne: Die Struktur der Romane Der schwarze Vorhang, Die drei Sprünge des Wang-lun und Berlin Alexanderplatz*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.

- KIESEL, Helmuth. *Geschichte der literarischen Moderne: Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. München: C. H. Beck, 2004.
- KLOTZ, Volker. *Die erzählte Stadt: Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München: Carl Hanser, 1969.
- KRAMER, Sven. „Montierte Bilder – Zur Bedeutung der filmischen Montage für Walter Benjamins Denken und Schreiben“. In: LEMKE, Anja; SCHIERBAUM, Martin. *„In die Höhe fallen“: Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, p. 195-211.
- KRAUSE, Frank. *Literarischer Expressionismus*. Göttingen: VR unipress, 2015.
- KREUTZER, Leo. *Alfred Döblin: Sein Werk bis 1933*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1970.
- KROHN, Claus-Dieter (Hrsg.). *Metropolen des Exils*. München: edition text + kritik, 2002.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 10.ed. 7. reimpr. São Paulo: Ática, 2005.
- LINKS, Roland. *Alfred Döblin: Leben und Werk*. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag, 1965.
- LOUREIRO, Isabel. *A revolução alemã [1918-1923]*. São Paulo: Unesp, 2005.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 2013.
- MELO, Suzana V. „Alienação (*Entfremdung*) e estranheza (*Fremdheit*): dois paradigmas culturais do ocidente“. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 17, julho/2011, p. 1-24.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2.ed. Trad. Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- MITTELSTRAß, Jürgen (org.). *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.
- MÜLLER-SALGET, Klaus. *Alfred Döblin: Werk und Entwicklung*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1972.
- MÜLLER-SALGET, Klaus. „Zur Entstehung von Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘“. In: PRANGEL, Matthias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- NAUTA, Lodi. „Ordnung“. In: SANDKÜHLER, Hans Jörg (Hrsg.). *Enzyklopädie Philosophie: In drei Bänden mit einer CD-ROM*. Unter Mitwirkung von Dagmar Borchers, Arnim Regenbogen, Volker Schürmann und Pirmin Stekeler-Weithofer. 2.Auf. Hamburg: Meiner, 2010.
- PARENTE, André (org.). *Cinema/Deleuze*. Campinas: Papirus, 2013.

- PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- PRANGEL, Matthias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin „Berlin Alexanderplatz“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- RENTSCHLER, Eric (edit.). *German film & literature: adaptations and transformations*. New York: Methuen, 1986.
- ROMANELLO, Janice de Fatima Belther. “A poética de Alfred Döblin e a manifestação do grotesco em *Die Ermordung einer Butterblume* e em *Berlin Alexanderplatz*”. São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- ROSENFELD, Anatol. *Cinema: arte e indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ROSENFELD, Anatol. “À procura do mito perdido: notas sobre a crise do romance psicológico”. In: *Letras e leituras*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. “A confusão de Babel: Alfred Döblin”. In: *Letras germânicas*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- SANDER, Gabriele. „Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*: ein multimediales Schreibprojekt“. In: LUKAS, Wolfgang; NUTT-KOFOTH, Rüdiger; PODEWSKI, Madleen (Hrsg.). *Text – Material – Medium*. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2014, p. 123-34.
- SANDER, Gabriele. „Tatsachenphantasie“. Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*. *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2007.
- SANDKÜHLER, Hans Jörg (Hrsg.). *Enzyklopädie Philosophie*: In drei Bänden mit einer CD-ROM. Unter Mitwirkung von Dagmar Borchers, Arnim Regenbogen, Volker Schürmann und Pirmin Stekeler-Weithofer. 2.Auf. Hamburg: Meiner, 2010.
- SCHÄRF, Christian. *Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“: Roman und Film*. Zu einer intermediären Poetik der modernen Literatur. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz. Stuttgart: Steiner, 2001.
- SCHERPE, Klaus R. *Stadt, Krieg, Fremde: Literatur und Kultur nach den Katastrophen*. Basel: Francke Verlag, 2002.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. Trad. Celso R. Braidão. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da teoria da tradução*. 2.ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010, p. 37-101.
- SCHUSTER, I.; BODE, I. (orgs.). *Alfred Döblin im Spiegel der zeitgenössigen Kritik*. Bern und München: Francke Verlag, 1973.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: 34, 2005.

- SILVA, Franklin Leopoldo e. *O outro*. Coleção Filosofias: o prazer de pensar. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SIMMEL, Georg. „Die Großstädte und das Geistesleben“. In: *Georg Simmel Gesamtausgabe. Herausgegeben von Otthein Rammstedt*. Suhrkamp: Frankfurt, 1995. Bd. 7 „Aufsätze und Abhandlungen Band I“, p. 116-31.
- SONTAG, Susan. „Ein Roman wird Film: Fassbinders Berlin Alexanderplatz“. In: BIESENBACH, Klaus (Hrsg.) *Rainer Werner Fassbinder Berlin Alexanderplatz*. München: Schirmer/Mosel, 2007.
- SONTAG, Susan. „*Persona*, de Bergman“. In: *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. „Alfred Döblin, Berlim Alexanderplatz e o romance de montagem“. In: Anais do IX Encontro Nacional da ANPOLL (Caxambu – junho de 1994). João Pessoa, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – ANPOLL, 1995.
- STAUFFACHER, Werner (Hrsg.). Internationale Alfred-Döblin-Kolloquien. Münster 1989 – Marbach a. N. 1991. *Jahrbuch für Internationale Germanistik*. Reihe A – Band 33. Bern: Peter Lang, 1993.
- THOMSEN, Christian Braad. „Der doppelte Mensch“. In: *Text + Kritik*, Heft 103 Rainer Werner Fassbinder. Juli 1989.
- Uecker, Mathias. „Verhaltenslehren im Chaos der Stimmen. Modernisierung und Zersetzung des Bildungsromans bei Thomas Mann und Alfred Döblin“. *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1996. Band 2, p. 125-56.
- VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.
- VETTER, Helmuth (org.). *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*. Unter Mitarbeit von Klaus Ebner und Ulrike Kadi. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2004.
- VILLEY, Michel. *Filosofia do direito: definições e fins do direito. Os meios do direito*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- WALDENFELS, Bernhard. „Fremd/Fremdheit“. In: SANDKÜHLER, Hans Jörg (Hrsg.). *Enzyklopädie Philosophie: In drei Bänden mit einer CD-ROM*. Unter Mitwirkung von Dagmar Borchers, Arnim Regenbogen, Volker Schürmann und Pirmin Stekeler-Weithofer. 2.Auf. Hamburg: Meiner, 2010.
- WALDENFELS, Bernhard. *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen: Modi leibhaftiger Erfahrung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.

WALDENFELS, Bernhard. *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006a.

WALDENFELS, Bernhard. „Fremdheit, Gastfreundschaft und Feindschaft“. *Information Philosophie*. Heft 5, Lörrach, Dez 2006b, p. 7-17.

WALDENFELS, Bernhard. *Verfremdung der Moderne*: Phänomenologische Grenzgänge. Essen: Wallenstein, 2001.

WALDENFELS, Bernhard. *Topographie des Fremden*: Studien zur Phänomenologie des Fremden. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999a. v.I.

WALDENFELS, Bernhard. *Vielstimmigkeit der Rede*: Studien zur Phänomenologie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999b. v.IV.

WALDENFELS, Bernhard. *Der Stachel des Fremden*. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

WILSON, Colin. *O outsider*: o drama moderno da alienação e da criação. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

Anexo – Caderno de figuras: *stills* do filme citados na tese

Figura 1 Somente à força o Império Alemão se constitui em uma república. A República de Weimar é artificial (Episódio 9 – 0:39:46).

Figura 2 Maquiagem "carregada", formando algo como uma máscara (Epílogo – 1:01:56).

Figura 3 Cena do atropelamento: cenografia de palco (Epílogo – 1:08:56).

Figura 4 Tema de abertura com imagens sobrepostas: um "homem sanduíche", as engrenagens de uma locomotiva e os caracteres dos créditos (Episódio 1 – 0:01:27).

Figura 5 Tema de abertura com imagens sobrepostas: Alfred Döblin atendendo uma de suas pacientes (FASSBINDER; BAER 1980: 23), as engrenagens de uma locomotiva e os caracteres dos créditos (Episódio 1 – 0:00:40).

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

Figura 6 Morte de Ida, primeira fórmula matemática (Episódio 1 – 0:43:11).

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

Figura 7 Morte de Ida, segunda fórmula matemática (Episódio 1 – 0:43:14).

FRANZ BIBERKOPF ENTRA EM BERLIM

Comércio e indústria

Limpeza e transportes urbanos

51

ALFRED DÖBLIN

Serviço de saúde

Construção subterrânea

Arte e educação

Trânsito

Caixa econômica e Banco municipal

Companhia de gás

Corpo de bombeiros

Finanças e impostos

52

Figura 8 Símbolos gráficos que representam a cidade de Berlim no romance (DÖBLIN 2009: 51-2).

Figura 9 Plano geral de Berlim (*Berlim: a sinfonia da grande cidade*, 1927 – 0:04:27; disponível em: www.youtube.com/watch?v=wY5GdeqOkfc; acessado em 19/09/2017).

Figura 10 Close-up de um bueiro das ruas de Berlim (*Berlim: a sinfonia da grande cidade*, 1927 – 0:05:47; disponível em: www.youtube.com/watch?v=wY5GdeqOkfc; acessado em 19/09/2017).

Figura 11 Lina em *close-up* ao ver Franz vendendo prendedores de gravata na rua (Episódio 2 – 0:08:06).

Figura 12 Lina e Franz: cabeças unidas, mas em sentidos opostos (Episódio 2 – 0:10:14).

Figura 13 Trabalhadores perseguidos – *A greve*, Sergei Eisenstein (1925) (1:27:43). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VD40vLjRaNA>; acessado em 20.04.2018.

Figura 14 Animais no matadouro – *A greve*, Sergei Eisenstein (1925) (1:27:45).

Figura 15 Trabalhadores massacrados – *A greve*, Sergei Eisenstein (1925) (1:27:52).

Figura 16 “Ao homem acontece o mesmo que à besta, da mesma forma que esta morre, também morre aquele” (Episódio 4 – 0:27:48).

Figura 17 Sacrifício de uma pequena ovelha no matadouro – aspecto religioso (Episódio 4 – 0:34:53).

Figura 18 Humanos abatidos no matadouro – Franz Biberkopf entre eles (Epílogo – 0:56:38).

Figura 19 Fotografia do marido da viúva de quem Biberkopf esperava conseguir vantagens (Episódio 3 – 0:20:17).

Figura 20 Sugestão de envolvimento sexual entre Franz Biberkopf e a viúva (Episódio 3 – 0:21:21).

Figura 21 Lüders cobiça o dinheiro ganho por Biberkopf (Episódio 3 – 0:21:58).

Figura 22 Franz "batiza" Lüders (Episódio 3 – 0:50:41).

Figura 23 Surge Mieke (Episódio 8 – 0:25:39).

Figura 24 Com Mieke, quarto claro e em ordem (Episódio 8 – 0:35:02).

Figura 25 Mieke no espelho: ingênua e ardilosa (Episódio 12 – 0:07:27).

Figura 26 Quarto caótico e escuro (Episódio 13 – 0:39:30).

Figura 27 O francês rendido ao Imperador (Episódio 1 – 0:34:51).

Figura 28 Franz sufoca até a morte o passarinho que representa Mieke (Episódio 13 – 0:50:02).