

# O estilo em Alfred Döblin

Elcio Loureiro Cornelsen<sup>1</sup>

**Resumo:** O objetivo do presente artigo é apresentar alguns aspectos teóricos postulados pelo escritor alemão Alfred Döblin em seus ensaios ao desenvolver sua própria concepção da obra épica na “era da técnica” à luz de questões estilísticas, propondo conceitos como “estilo cinematográfico”, “despersonalização”, “fantasia factual” e “fantasia cinética”. Para uma delimitação conceitual em relação à noção de “estilo”, serão tomadas por base as considerações de Antoine Compagnon, postuladas na obra *O demônio da teoria* (1999), bem como as reflexões de Walter Benjamin, presentes na resenha “A crise do romance” (1930) e no ensaio “O narrador” (1936).

**Palavras-Chave:** Alfred Döblin; estilo; romance; obra épica; modernidade.

**Abstract:** The aim of this paper is to present some theoretical aspects, postulated by German writer Alfred Döblin in his essays, as he developed his own conception of the epic work in “the technical era”, based on stylistic aspects, proposing concepts such as “film style”, “depersonalization”, “factual fantasy” and “kinetic fantasy”. As a basis for a conceptual definition concerning the notion of “style”, this paper takes into account Antoine Compagnon’s arguments in the work *Literature, theory and common sense* (1998), as well as Walter Benjamin’s reflections presented in the review “The crisis of the novel” (1930) and the essay “The Storyteller” (1936).

**Keywords:** Alfred Döblin; style; novel; the epic work; modernity.

**Zusammenfassung:** Ziel dieses Beitrags ist, einige theoretische Aspekte zu präsentieren, die Alfred Döblin in seinen Essays bei der Entwicklung seiner eigenen Auffassung vom epischen Werk im “technischen Zeitalter” im Lichte von stilistischen Fragen verfasst, sowie Begriffe wie “Kinostil”, “Depersonation”, “Tatsachenphantasie” und “kinetische Phantasie” postuliert hat. Für die genaue Erörterung des “Stil”-Begriffs werden die Betrachtungen Antoine Compagnons im Buch *Le démon de la théorie* (1998), wie auch die Überlegungen Walter Benjamins in der Rezension “Krisis des Romans” (1930) und im Essay “Der Erzähler” (1936) als Grundlagen genommen.

**Stichwörter:** Alfred Döblin; Stil; Roman; episches Werk; Moderne.

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Germânicos pela *Freie Universität Berlin*; Professor Adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Email: [cornelsen@letras.ufmg.br](mailto:cornelsen@letras.ufmg.br)

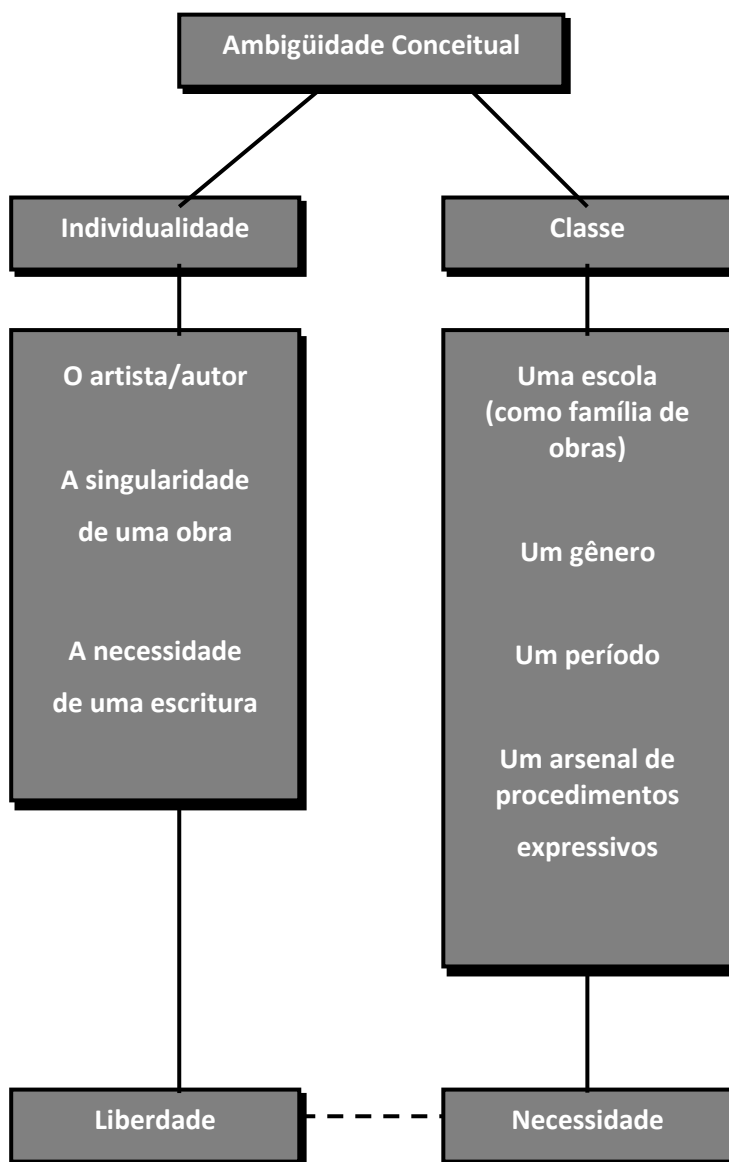
## 1. Alfred Döblin e as questões de estilo

Nossa contribuição se destina à apresentação de alguns aspectos teóricos postulados pelo escritor alemão Alfred Döblin ao desenvolver sua própria concepção da obra épica na “era da técnica” à luz de questões estilísticas. Sem dúvida, a projeção literária de Döblin no exterior se deve à sua obra-prima, o romance *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf* [1929; *Berlim Alexanderplatz. A história de Franz Biberkopf*], o qual servirá de base para exemplificarmos seu “estilo”.

Entretanto, necessitamos, primeiramente, de uma delimitação conceitual em relação à noção de “estilo”. Para isso, nos valeremos das considerações de Antoine COMPAGNON, postuladas na obra *O demônio da teoria* (1999), bem como das reflexões de Walter BENJAMIN, presentes na resenha “A crise do romance” (1930) e no ensaio “O narrador” (1936). Acreditamos que, adotando esse procedimento, poderemos refletir com maior propriedade sobre as considerações de Döblin em relação a questões estilísticas.

## 2. Questões de estilo à luz de Antoine Compagnon

O primeiro passo para tratarmos de questões estilísticas nos conduz a uma tentativa de delimitação conceitual de “estilo”. Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon postula que, por um lado, o estilo não deve ser tomado como norma, como juízo de valor, e nem tampouco como ornamento retórico, ou mesmo como desvio. Para esse teórico, o estilo é, em primeiro lugar, uma marca distintiva do dizer: “há várias maneiras de dizer a mesma coisa, maneira que o estilo distingue” (COMPAGNON 1999: 168). Por outro lado, Compagnon aponta para a ambigüidade do conceito em seu uso moderno, uma vez que abrange noções de “individualidade” e “classe”, “liberdade” e “necessidade”. No esquema abaixo, podemos visualizar sistematicamente como tal ambigüidade é pensada pelo teórico:



Quando considera o estilo a partir da noção de “liberdade”, Antoine COMPAGNON centraliza suas atenções no sujeito da enunciação, ou seja, no autor ou artista. Este seria visto, por exemplo, como uma instância que ajusta seu discurso aos fins que tenciona alcançar: “O estilo designa a *propriedade* do discurso, isto é, a adaptação da expressão a seus fins” (1999: 169). Deste modo, o estilo surge como “visão singular, marca do sujeito no discurso”, que pressupõe “uma escolha entre várias ‘escrituras’” (COMPAGNON 1999: 170 e 194). Já a noção de “necessidade” relativiza o conceito de estilo como marca da “individualização do sujeito”, na medida em que se associa a “uma *classe*, uma escola (como família de obras), um gênero (como família de textos situados historicamente), um período (como o estilo Luís XIV), um arsenal de procedimentos expressivos, de recursos a escolher” (COMPAGNON 1999: 167).

Portanto, na relação do texto literário com a língua, a proposta dualista de Compagnon nos parece adequada, pois considera o estilo a partir da relação do sujeito da enunciação com as formações discursivas no sentido foucaultiano. Como o próprio autor afirma, “[o] estilo, enfim, é uma cultura” que resume “o espírito, a visão do mundo própria a uma comunidade”, “sua *Weltanschauung*, segundo o termo forjado por Schleiermacher”, ou ainda “um ‘traço familiar’, característico de uma comunidade no conjunto de suas manifestações simbólicas” (COMPAGNON 1999: 172).

### 3. A “voz do narrador nato” e seu estilo à luz de Walter Benjamin

Das mais de trinta resenhas sobre o romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Döblin, escritas no contexto de seu lançamento, “A crise do romance” [“Krisis des Romans. Zu Döblins *Alexanderplatz*”], publicada por Walter Benjamin na revista *Die Gesellschaft* (nº 7) em 1930, é, sem dúvida, a que apresenta com maior propriedade a obra e, ao mesmo tempo, bem ao estilo ensaístico de seu autor, a que contém uma série de postulados mais amplos que, por assim dizer, prefiguram o ensaio “O narrador”, que viria a ser publicado seis anos mais tarde.

Logo no primeiro parágrafo da resenha sobre o romance *Berlin Alexanderplatz*, BENJAMIN apresenta a “crise do romance” em relação à “épica”:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. [...] A tradição oral, patrimônio da epopéia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta. Essa característica o distingue, sobretudo, da narrativa, que representa, na prosa, o espírito épico em toda a sua pureza. Nada contribui para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência. [...]” (BENJAMIN 1985a: 54-55)

A partir dessa passagem do texto de Benjamin, poderíamos sistematizar, da seguinte forma, seus postulados que prefiguram aqueles propostos mais tarde no ensaio “O narrador”:

A OBRA ÉPICA	O ROMANCE
<p>“o poeta épico” aquele que “ouve”/”escuta” aquele que “colecciona”/”colhe” aquele que “repousa”/”sonha” vinculado ao “povo”</p> <p>tem o poder de “dar conselhos” (<i>Erfahrung</i>; experiência) tem raízes na “tradição oral”  (“contos de fadas, sagas, provérbios, farsas”) – “narrativa”</p>	<p>“o romancista” “o mudo, o solitário”</p> <p>“se separou do povo” / “o indivíduo em sua solidão”</p> <p>é incapaz de “dar conselhos” (<i>Erlebnis</i>; vivência) sem vínculo com a “tradição oral”</p> <p>“mudez do homem interior”</p>

Mais tarde, durante o exílio em Paris, Benjamin diagnostica, de maneira melancólica, uma crise, documentada no ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” [1936; “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows”]: “É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção.” (BENJAMIN 1985b: 197) Tal crise seria fruto da perda da “faculdade de intercambiar experiências”, ou seja, uma crise da transmissibilidade da “experiência que passa de pessoa a pessoa”, “fonte a que recorreram todos os narradores” (BENJAMIN 1985b: 198).

Um primeiro aspecto relevado por Walter BENJAMIN ao considerar o ato de narrar dentro de uma tradição diz respeito à oralidade. Segundo o autor, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN 1985b: 198). Se, por um lado, podemos interpretar o

“anonimato” dos narradores como o apagamento da individualidade em nome da tradição oral por eles perpetuada, por outro, em seu ensaio de 1936, BENJAMIN recorre a um outro aspecto que seria característico do narrador: a sabedoria fundada na justiça:

[...] o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: [...]. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia). [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN 1985b: 221)

Desta forma, a argumentação de Benjamin assume uma postura nostálgica da perda da capacidade de narrar, fruto de um período em que havia uma cumplicidade entre o homem sábio e a natureza. Este teria por característico o “senso prático” a partir de “uma dimensão utilitária”: “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN 1985b: 200).

Outra característica do narrador apontada por Benjamin em seu famoso ensaio é a de representar as relações de uma comunidade a partir das noções de “artesão” e “povo”. Como artesão, o narrador imprimiria à narrativa a sua marca:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. [...] Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso. [...] (BENJAMIN 1985b: 205)

Embora pudéssemos, num primeiro momento, supor que as palavras de Benjamin aludiriam a uma interpretação de estilo fundamentada na individualidade do sujeito da enunciação, logo a seguir nos deparamos com outra afirmativa que desfaz tal interpretação: “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN 1985b: 214). Para o pensador, o narrador expressa não apenas sua individualidade, mas também “a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento” (1985b: 215). Portanto, juntamente com a definição de estilo proposta por COMPAGNON, tomamos como referência analítica a noção benjaminiana de tradição oral da narrativa, marcada por um determinado estilo que remete, ao mesmo tempo, ao indivíduo e à comunidade que mantém a tradição.

Como podemos notar, BENJAMIN retoma em 1936 uma série de aspectos da resenha do romance *Berlin Alexanderplatz*, de 1930. Nesta última, ele aponta para a “voz do narrador nato” (BENJAMIN 1985a: 55), referindo-se a Döblin. A seguir, esboçaremos um breve quadro das conjecturas desse autor sobre a obra épica e sobre questões de estilo.

#### 4. Alfred Döblin e o conceito de *Kinostil* (estilo cinematográfico)

Quando falamos sobre o conceito de estilo em Alfred DÖBLIN, devemos, em primeiro lugar, chamar a atenção para o fato de que esse conceito surge pela primeira vez na obra do escritor associado ao âmbito do cinema. Num ensaio publicado na revista expressionista *Der Sturm* [“A tempestade”] em 1913, intitulado “An Romanautoren und Ihre Kritiker. Berliner Programm” [“Aos Romancistas e seus Críticos. Programa Berlinense”], uma espécie de manifesto literário, Döblin alerta para a necessidade de um *Kinostil* [“estilo cinematográfico”] no processo de criação romanesca. Aparentemente, este conceito marca o início de um período de conjecturas de ordem estética que vai se desenvolver por anos, até atingir sua realização prática como princípio estilístico da montagem no romance *Berlin Alexanderplatz* (1929).

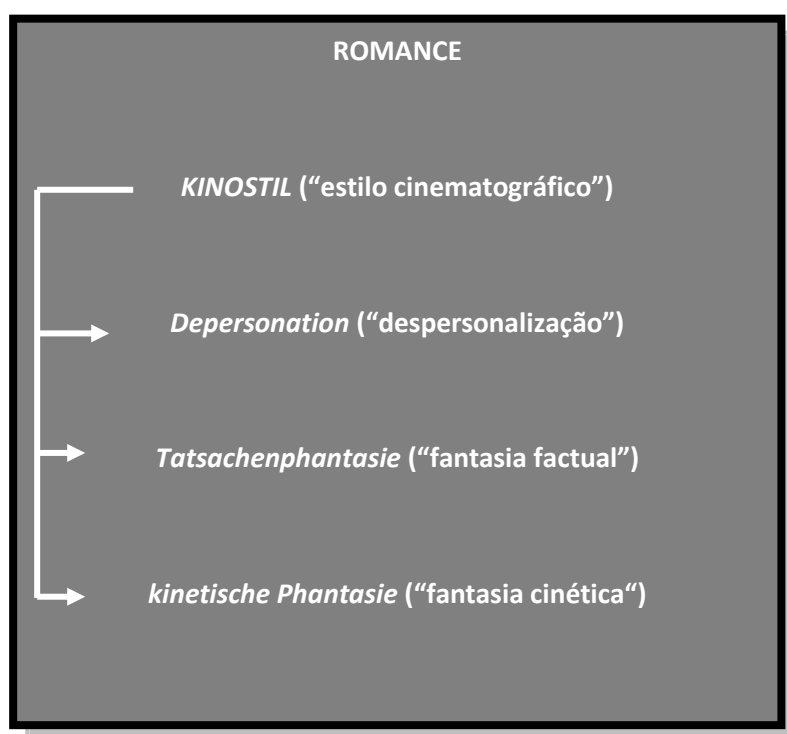
Sobretudo nas primeiras décadas do século XX, Döblin procurou contribuir com reflexões teóricas acerca dos caminhos da obra épica, num momento em que se anunciava a “crise do romance”. Suas propostas funcionavam como um apelo aos romancistas, que deveriam deixar de lado os princípios estilísticos do romance do século XIX, para assim poderem acompanhar as mudanças de sua época, denominada pelo escritor de “era naturalista” [*naturalistisches Zeitalter*]. O objetivo de Döblin — e de vários vanguardistas — era encontrar caminhos que levassem a uma representação adequada à realidade em transformação, sobretudo técnica, e às mudanças resultantes do advento de novas mídias como o cinema e o rádio. É neste contexto que Döblin se sentia fascinado pela junção entre arte e técnica, presente no cinema, como possibilidade de reproduzir a realidade empírica. Ao longo de sua vida, Döblin publicou vários ensaios críticos sobre os caminhos do Romance na era da técnica, entre eles:

- “An Romanautoren und ihre Krikiter: Berliner Programm” [1913; “Aos romancistas e seus críticos: Programa Berlinense”]
- “Bemerkungen zum Roman” [1917; “Considerações sobre o romance”]

Cornelsen, E. L. – O estilo em Alfred Döblin

- “Über Roman und Prosa” [1919; “Sobre romance e prosa”]
- “Reform des Romans” [1919; “Reforma do romance”]
- “Die Arbeit am Roman” [1928; “O trabalho no romance”]
- “Der Bau des epischen Werks” [1928; “A construção da obra épica”]
- “Krise des Romans?” [1930; “Crise do romance?”]
- “Der historische Roman und wir” [1936; “O romance histórico e nós”]

Começamos, pois, pelo “Programa Berlinense” de 1913, no qual Döblin expôs alguns postulados que compunham, naquela fase, o seu “döblinismo”, uma espécie de estética autônoma que o autor reclamava para si. A partir do texto, podemos destacar quatro conceitos centrais que nos permitem estabelecer uma relação entre literatura e cinema a partir de princípios estilísticos: “estilo cinematográfico” [*Kinostil*], “despersonalização” [*Depersonation*], “fantasia factual” [*Tatsachenphantasie*] e “fantasia cinética” [*kinetische Phantasie*].



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: “Com a enorme quantidade de coisas a serem moldadas, a representação exige um estilo cinematográfico” (DÖBLIN 1989: 121).<sup>2</sup>

Como definição para o conceito de *Kinostil*, com o qual os demais conceitos estão intimamente ligados, Döblin considera a seqüência rápida e contínua de imagens que, ao ser transposta para o campo literário, poderia proporcionar ao autor épico a criação do efeito de simultaneidade, apesar da linearidade do discurso escrito: “O todo não deve aparecer como falado, mas sim como existente” (DÖBLIN 1989: 122).

Döblin se baseia no estilo simultâneo dos primórdios do cinema, em que havia a ausência de ornamentação e certo comedimento das imagens, além do dinamismo. O “estilo cinematográfico” é apresentado como um estilo de construção por excelência: “não se narra, se constrói” (DÖBLIN 1989: 122). Portanto, tal estilo deveria ser fruto de um narrador que narra menos e constrói mais. Além disso, a hegemonia do autor deveria dar lugar à independência do leitor do romance: “quem deve julgar é o leitor, e não o autor” (DÖBLIN 1989: 121).

Não é por acaso que Döblin associa ao conceito de *Kinostil* uma postura anti-psicológica que deveria marcar a redução da intervenção do autor, em que o narrador autoral torna-se dispensável. Tal postura é definida por ele como “despersonalização” [*Depersonation*]. Acreditava que o romancista poderia assumir uma postura perante a realidade, em que este exerceria a mera função de descrever o mundo à sua volta e os acontecimentos, sem interferir na narrativa por meio de reflexões subjetivas: “[...] eu não sou eu, mas a rua, os candeeiros, este e aquele acontecimento, nada além”. (DÖBLIN 1989: 122)

Nesse sentido, seria necessário ativar tanto a “fantasia factual” [*Tatsachenphantasie*] quanto a “fantasia cinética” [*kinetische Phantasie*] para produzir o efeito de objetividade na representação do suposto “real”. Também seria privilegiada uma perspectiva múltipla, ao invés da focalização de um único herói e de sua representação a partir de uma perspectiva central, como era o caso do romance de formação no século XIX. O narrador precisaria diluir-

---

<sup>2</sup> As traduções de trechos dos ensaios de Alfred Döblin ao longo do texto, salvo outra indicação, são de nossa autoria.

se na objetividade, a fim de atingir uma postura estético-filosófica que DÖBLIN (1989: 123) chamava de “naturalismo”:

O naturalismo não é um ‘Ismo’ histórico, mas um aguaceiro que sempre cai sobre a arte, e que deve continuar caindo. O psicologismo, o erotismo precisa ser levado com a enxurrada. Auto-desapropriação, renúncia do autor, *despersonalização*. A terra precisa ferver novamente. Libertemo-nos do homem! Coragem para a *fantasia cinética* e para o reconhecimento dos contornos reais inacreditáveis! *Fantasia factual!* O romance precisa vivenciar o seu renascimento como obra de arte e epopéia moderna. (grifos nossos)

Portanto, a “fantasia factual” [*Tatsachenphantasie*] e a “despersonalização” [*Depersonation*] são termos que se associam intrinsecamente ao conceito de “estilo cinematográfico” [*Kinostil*]. Pois a “fantasia factual” 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. Trata-se, portanto, de um meio-termo entre a fantasia criativa e a realidade enquanto fonte de criação. De acordo com Döblin, que, de modo recorrente, alude a Homero como o grande épico, a essência do estilo épico consiste na descrição e na enumeração dos fatos, em que o autor-narrador se “despersonaliza”, isto é, não tece comentários e nem faz qualquer tipo de interferência de ordem psicológica. Para isso, o autor-narrador deveria aprender a lidar com a realidade através da psiquiatria, que propõe a mera observação e a descrição dos acontecimentos, processos e movimentos, sem traçar conclusões, comentários ou análises. Ao atacar o psicologismo, DÖBLIN (1989: 121) propõe o exemplo do psiquiatra que “se limita a anotar o decurso, os movimentos, com um dar de ombros pelo ‘mais’, o ‘porquê’ e o ‘como’”. A perspectiva do médico psiquiatra e a do romancista se fundem: o autor épico deve diagnosticar, e não apresentar reflexões de ordem subjetiva. Döblin apontava essa forma despersonalizada do autor como condição *sine qua non* para a concretização de um “estilo cinematográfico” na obra épica. Porém, é evidente que se trata de uma ilusão crer que a instância criadora – tanto o autor quanto o realizador – possa se “despersonalizar” totalmente a ponto de reproduzir a realidade tanto literária quanto cinematograficamente. O filme documentário nos demonstra isso, pois, sendo um “recorte” da realidade, pressupõe julgamento e escolha por parte do realizador para efetuar tal “recorte”.

No que diz respeito ao conceito de técnica, Döblin a considerava a expressão por excelência do homem moderno. Se transportarmos essa visão para o modo como o escritor

associa o conceito de *Kinostil* ao conceito de *Depersonation*, temos dois pontos importantes na sua teoria da obra épica: de um lado, a idéia de movimento e, de outro, a idéia de realidade imediata que devem ser reproduzidas pelo romancista. Nos primórdios do cinema, segundo Jean-Claude BERNARDET (2000: 15-16), a “impressão da realidade” se impôs graças à produção de imagens em movimento, mesmo não passando de mera ilusão produzida tecnicamente, ou seja, a ilusão de “uma arte objetiva, neutra, na qual o homem não interfere”, a qual era fundada na crença de que a “mecânica elimina a intervenção e assegura a objetividade”. Da mesma forma, Walter BENJAMIN chama a atenção para o fato de que “[a] realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica” (1987: 186).

Originalmente, podemos dizer que, para Döblin, o mais importante era aquilo que Luiz NAZÁRIO (1999: 94) aponta como sendo a verdadeira natureza do filme, ou seja, a “imagem-em-movimento-ela-mesma”, e não o “registro mecânico do movimento das coisas”, fazendo jus ao significado da palavra grega *kinema*, “movimento”. Também não era intenção de Döblin enfatizar o caráter técnico do cinema. Para ele, o movimento significava o movimento em si, e não a impressão de movimento de uma imagem produzida pela projeção seqüencial de vinte e quatro fotogramas por segundo.

## 5. O conceito de *Kinostil* e o princípio estilístico da montagem

Quando falamos de Alfred Döblin e de sua obra-prima, nos vemos necessariamente obrigados a mencionar dois aspectos importantes: o primeiro é o reconhecimento de que Döblin inscreveu o seu nome no grupo daqueles romancistas que se destacaram nas primeiras décadas do século XX por terem empregado novas técnicas no processo de representação da realidade urbana, como James Joyce e John dos Passos. O outro diz respeito à técnica empregada até as últimas conseqüências no romance *Berlin Alexanderplatz*: a montagem.

O conceito de montagem, originário do âmbito industrial, ganhou significado especial com o cinema no processo de composição do filme. Entre 1910 e 1928, período que vai desde o momento em que se começa a desenvolver experiências que tornarão o cinema apto a criar uma linguagem própria até o advento do cinema sonoro, marcado pela exibição do filme norte-americano *The Jazz Singer*, a maior conquista em termos de linguagem foi a montagem

enquanto processo de manipulação que pressupõe a seleção e a ordenação de imagens em uma determinada seqüência.

A história do conceito de montagem na fase vanguardista do cinema é longa, e passa por nomes como o cineasta norte-americano David Wark Griffith (1875-1948) e os cineastas soviéticos Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893-1953) e Sergei Mikhailovich Eisenstein (1898-1948) (cf. CORNELSEN 2001: 203-204). Griffith, por exemplo, desenvolveu a “montagem paralela” (chamada por ele de *switchback*), que pretendia ser uma técnica que criaria tensão e suspense. Já para Pudovkin, a montagem é um princípio de combinação de planos formando um bloco seqüencial, em que se pode criar, por exemplo, o efeito de tensão e significação. Pudovkin destaca a montagem como a “ligação” de planos em série, para se expor uma idéia. Por fim, considera-se que o cineasta Sergei Eisenstein foi o primeiro a definir e a empregar a montagem, de maneira consequente, como um processo em que dois textos quaisquer são alinhados, unindo-se necessariamente em uma nova ideia. Eisenstein compreende a montagem como uma “colisão”, um conflito de duas peças entre si. Com isso, a montagem é deslocada do plano da ação para o da significação, em que a significação não é construída a partir de planos que ainda estabelecem uma relação de continuidade.

Paralelamente ao desenvolvimento da técnica de montagem cinematográfica, a montagem enquanto técnica literária adquiriu significado nas primeiras décadas do século XX e esteve no centro dos debates que diziam respeito à superação das convenções da narrativa ficcional, até então vigentes. Frequentemente, a técnica de montagem também se apresentava como tema em comum com a problemática em torno da grande cidade, pois a mudança de percepção da realidade empírica imposta pela industrialização e a urbanização, com todas as implicações técnicas que estavam surgindo na época, eram tidas como o fator que causou o surgimento de técnicas como a de montagem e colagem. Pesquisas apontam a montagem literária como conceito principal, enquanto colagem seria apenas um tipo específico de montagem.

Como vimos anteriormente, as raízes da montagem döbliniana estão documentadas no “Programa Berlinense”, de 1913. Döblin concebia o “estilo cinematográfico” como um estilo realizado a partir da “despersonalização” do autor, despojado de qualquer “subjetivismo”, e tendo como alicerces a “fantasia cinética” – na representação das mais diversas sensações – e a “fantasia factual” que, necessariamente, atrelava a criação à realidade empírica.

Curiosamente, as modificações que se processaram na teoria da obra épica de Döblin entre 1913 e 1929, no que diz respeito ao conceito de *Kinostil*, parecem acompanhar certas transformações na linguagem cinematográfica. Ao “Programa Berlinense” se seguiram outros quatro ensaios: “Considerações sobre o Romance” [“Bemerkungen zum Roman”; 1917], “Sobre Romance e Prosa” [“Über Roman und Prosa”; 1917], “Reforma do Romance” [“Reform des Romans”; 1919], e “A Construção da Obra Épica” [“Der Bau des epischen Werks”; 1929]. Enquanto os três primeiros ensaios reiteram os tópicos defendidos no “Programa Berlinense”, sem, no entanto, exibirem novamente o conceito de *Kinostil*, o último, concebido por DÖBLIN (1929: 536) durante o processo de criação do romance *Berlin Alexanderplatz*, revela uma mudança fundamental no modo de interpretar a instância do autor: “O autor pode tomar a palavra na obra épica? Ele pode saltar para dentro desse mundo? Resposta: sim, ele pode, deve e precisa”. Deste modo, a “despersonalização” – e, com ela, o “estilo cinematográfico” – é redimensionada, pois a interferência do autor agora é bem-vinda, se bem que Döblin não vê tal interferência como aspecto que emprestaria à obra épica um caráter subjetivo, mas como resultado da liberdade que o autor deve ter no processo de criação: “Os senhores levarão as mãos à cabeça, por eu aconselhar os autores a serem decididamente líricos, dramáticos, e reflexivos na obra épica. Mas eu insisto nisso” (DÖBLIN 1929: 535).

Portanto, aquela ideia que parecia se originar dos primórdios do cinema, em que a ilusão da realidade criada pela impressão das imagens em movimento sobrepujava o caráter eminentemente técnico com que essas mesmas imagens eram produzidas e projetadas, é substituída por outra que tem em seu centro o autor com plenos poderes para criar, poderes esses, aliás, outorgados não por uma instância que atua fora do processo de criação, mas pelo próprio tema: “Eu convido a que façam da forma épica uma forma totalmente livre, para que o autor possa seguir todas as possibilidades de representação que o seu tema requer”. (DÖBLIN 1929: 536)

A realidade imagética, na teoria de Döblin, deve ser abstraída a partir da realidade discursiva. Diferente do realizador que registra as imagens através da câmera, o escritor dispõe da realidade discursiva, ou seja, da linguagem em si e de toda uma gama de produções discursivas, nas quais estão fixadas as mais diversas imagens que compõem tanto os vários registros da realidade empírica como o incomensurável arquivo da tradição fixada pela escrita. Os cortes, neste caso, são segmentações de textos que, ao serem integrados em um outro texto, estabelecem uma relação de contigüidade ou de conflito. DÖBLIN (1929: 550)

tinha plena consciência da reprodução discursiva no processo de enunciação: “[...] cremos falar e somos falados, ou cremos escrever e somos escritos”.

Enquanto instância, o leitor também é redefinido por Döblin: agora, não se trata apenas de um leitor que detém o livre poder de julgar, proporcionado pela diluição do autor despersonalizado, mas especificamente do leitor do romance escrito segundo o princípio da montagem, que compartilha do processo de produção da obra ao participar ativamente fazendo associações, orientadas previamente por meio de marcas contidas no(s) texto(s): “O leitor realiza, portanto, o processo de produção juntamente com o autor”. (DÖBLIN 1929: 540)

Segundo Döblin, o leitor vivencia a obra épica “in statu nascendi”. O verdadeiro “herói” da montagem é o leitor que estabelece as relações contidas no texto montado. Não se trata, portanto, de uma narrativa em sentido tradicional, pois exige do leitor outras formas de percepção que garantam a coerência (inter)textual. A ressonância aparece como princípio textual: o leitor realiza através de associações a significação dos textos. Se, por exemplo, um texto é montado juntamente com outro, surge um terceiro texto cujo conteúdo é resultado da soma dos textos isolados. Tal procedimento implica em mudanças de ponto de vista, semelhantes às mudanças que a câmera proporciona em um filme. Pois o autor-narrador despersonalizado desaparece em meio à polifonia resultante de várias vozes e de textos do cotidiano. Isto se torna possível na medida em que a montagem destrói a identidade do eu enquanto instância subjetiva. A montagem como meio desencadeador de mudança contínua de perspectiva produz o efeito de simultaneidade. Deste modo, o *Kinostil* torna-se definição da representação multiperspectiva do mundo.

Döblin concebia a montagem como um pólo construtivo, do mesmo modo como afirmara no ensaio de 1913 que o autor constrói mais do que narra. Segundo ele, o autor épico censura, altera, combina, varia. De modo diferente da narrativa linear, os elementos no texto montado assumem uma função paradigmática. Os elementos da montagem criam um espaço textual anônimo, no qual se desenrola a história. A rede formada por textos montados simula, de maneira exemplar, a atividade inconsciente de apreensão que um transeunte, por exemplo, realiza, movendo-se apressado, bem ao ritmo urbano da grande cidade. Tal procedimento acarreta a formação de uma totalidade discursiva descontínua. O mundo se apresenta a Döblin como um mundo de linguagens e textos, que impele o romancista a renunciar à continuidade. A disposição de uma “memória coletiva” de textos sob influência lingüística, cultural e histórica faz com que a técnica de montagem literária delimite espacialmente a linguagem, a

memória, a psique como uma cidade de palavras e textos, transformando o espaço textual em espaço urbano, em que o sujeito permanece anônimo, despersonalizado.

A montagem como técnica literária se baseia no processo de integração de textos literários com textos considerados extra-literários (por exemplo, manchetes de jornal, textos publicitários, documentos históricos) ou com citações ou paráfrases de outros textos literários. O autor-narrador que adota esse princípio surge como artesão, um montador que realiza o processo de criação por meio de diversos materiais, em que sua “fantasia” trabalha a partir de “fatos” textuais – o que demonstra a validade do conceito de *Tatsachenphantasie* ainda no ensaio de 1929 –, e não exclusivamente através do “gênio” criativo do autor.

## 6. O estilo em Döblin: *Berlin Alexanderplatz* e a montagem

O romance *Berlin Alexanderplatz* é o exemplo típico da realização da obra por parte do recipiente, no caso o leitor. No lugar de uma narrativa linear, entra em cena um estilo comparável ao da montagem no cinema. A grande cidade é literalmente montada através de um emaranhado de textos que se entrecruzam na história do protagonista Franz Biberkopf.

Döblin concebeu o romance *Berlin Alexanderplatz* como uma obra que deveria apresentar o panorama berlinense na República de Weimar. A imagem de Berlim surge através da montagem de inúmeros fragmentos da realidade cotidiana: trechos de relatórios da Bolsa de Valores, publicações oficiais, anúncios, reclames, murais, prospectos cinematográficos, cartas de presidiários, estudos estatísticos, notícias locais, artigos extraídos de enciclopédia, sucessos musicais da época, canções marciais, previsões do tempo, matérias sobre escândalos, citações e paráfrases do texto bíblico, itinerários de bondes etc. O desemprego, a atmosfera de pequenos bares e o submundo do crime compõem o enredo. Nos anos 1920, a *Alexanderplatz* era uma praça que representava o ponto de cruzamento dos proletários que viviam na parte oriental da cidade. Um deles é o ex-presidiário Franz Biberkopf, que, após ter cumprido quatro anos de reclusão pelo espancamento seguido de morte de sua namorada, que vivia como prostituta, quer recomeçar a vida como homem honesto. No entanto, o submundo o atrai. Por três vezes, Biberkopf é atingido por “golpes do destino” que o destroem, até que ele, em um lance inusitado, acaba indo parar em um manicômio, onde morre e, ao mesmo tempo, renasce como um novo Franz Karl Biberkopf, recebendo o nome adicional “Karl” para se diferenciar do primeiro.

O romance *Berlin Alexanderplatz* foi construído em dois planos: no plano de ação, se desenrola a história de Franz Biberkopf, intercalada com os mais variados textos (reclames, textos publicitários, trechos de matérias de jornal, notas sobre a previsão do tempo, canções populares, canções marciais, itinerários, discursos políticos etc.); o outro plano se compõe de fragmentos bíblicos (citações de trechos do *Eclesiastes*, do *Livro de Jeremias*, paráfrases do *Gênesis*, do *Livro de Éster*, versão do *Livro de Jó*, a criação de personagens, como a figura alegórica da morte e a imagem apocalíptica da “Babilônia Prostituta”, extraída do *Apocalipse* etc.) e literários (por exemplo, citações extraídas das obras *Der Prinz von Homburg* [1821], de Heinrich von Kleist, e *Iphigenie auf Tauris* [1786], de Goethe). Enquanto o primeiro plano se apresenta a partir de uma linha marcadamente histórico-cronológica, o segundo adquire um caráter mítico-religioso. As ações de ambos os planos ora se entrecruzam, ora se desenrolam separadamente uma da outra, mas estão em uma estreita relação.

Através do princípio estilístico da montagem, Döblin não apenas constrói a cidade de Berlim por meio de textos, mas também insere a história de Franz Biberkopf em um contexto maior, de caráter existencial, em que as experiências individuais do protagonista são apresentadas de uma outra forma, na medida em que são relacionadas, por meio de associação, ao plano mítico-religioso, formando uma espécie de “canto paralelo” de dimensão paradigmática. Desta forma, a história de Franz Biberkopf deixa de ter um sentido individual para ganhar um sentido exemplar, aludido pela suspensão temporal do plano mítico-religioso. A esfera do cotidiano se mescla com a esfera mítico-religiosa, ora para confrontar as experiências de Biberkopf com um plano elevado, ora para demonstrar, em tom profético, as atitudes que o protagonista tem de assumir para entender o sentido da vida a partir de uma nova postura.

A renúncia à causalidade pode, em um primeiro momento, sugerir o arbitrário, ou seja, a intencionalidade do escritor de dar expressão a um suposto caos da grande cidade. Todavia, a leitura atenta revela uma rede de interdependências e de ressonâncias entre a grande cidade e Biberkopf. Através da técnica de montagem, Döblin torna presente a totalidade do mundo, e não apenas o pequeno mundo do protagonista. A montagem dos mais diversos textos limita-o, pois sua história não apresenta a totalidade do mundo, mas é a plenitude caótica do mundo que interrompe continuamente sua história.

A título de exemplo do emprego da montagem döbliniana e da prática de seu “estilo cinematográfico”, selecionamos duas passagens do romance *Berlin Alexanderplatz*. A



primeira delas, logo no início do romance, retrata o momento da saída de Franz Biberkopf da prisão e de sua hesitação ao ter de enfrentar novamente a realidade urbana fora dos muros da Penitenciária de Tegel:

A pena começa.

Estremeceu, engoliu em seco. Tropeçou no próprio pé. Então tomou impulso e sentou-se no bonde elétrico. No meio das pessoas. Adiante. Primeiro foi como no dentista, quando este agarra a raiz de um dente com o boticão e o arranca, a dor aumenta, a cabeça ameaça explodir. Voltou a cabeça na direção do muro vermelho, mas o bonde disparou com ele sobre os trilhos, então só sua cabeça continuou virada para o lado da prisão. O vagão fez uma curva, árvores e casas intercalaram-se. Ruas animadas surgiam, a Seestrasse, pessoas subiam e desciam. Dentro dele, o grito soava terrível: atenção, atenção, vai começar. A ponta de seu nariz gelou, sua bochecha vibrava. “Jornal vespertino do meio-dia”, “B.Z.”, “A mais nova revista”, “a Funkstunde”, “subiu mais alguém?”. Os policiais agora usam uniformes azuis. Desceu do vagão sem que ninguém percebesse, estava no meio das pessoas. E daí? Nada. Olhe a postura, seu porco esfomeado, controle-se, vai sentir o cheiro de meu punho no nariz. Formigueiro, que formigueiro. Como tudo se movimentava. Meu miolo parece que não tem mais banha, deve ter secado por completo. O que era tudo isso? Lojas de calçados, lojas de chapéus, lâmpadas, lojas de bebidas destiladas. As pessoas precisam de sapatos se andam tanto de um lado para outro, nós também tínhamos uma sapataria, vamos manter isso em mente. [...] (DÖBLIN 2009: 13-14)

Essa seqüência simula, pela linguagem, um foco dispersivo de uma câmera que, ao mesmo tempo, realiza a apreensão simultânea de sensações: sonoras, pelo controlador de passagens no bonde, que grita: “subiu mais alguém?”; visuais, pelos títulos dos jornais e revistas. Não encontramos um narrador que nos “explique” a seqüência e, com isso, nos auxilie a fazer as associações entre as montagens e o protagonista. Despersonalizado, ele nos oferece “fantasias factuais” do cotidiano berlinense, bem ao estilo da “fantasia cinética”.

Por fim, extraímos nosso segundo e último exemplo do princípio estilístico da montagem, em Döblin, do início do Segundo Livro de *Berlin Alexanderplatz*, de um total de Nove Livros que compõem o romance. A ingenuidade de Biberkopf em acreditar que a grande cidade, do mesmo modo que a prisão, se orientaria por uma “ordem”, a qual ele deveria observar, a fim de evitar problemas, é expressa por meio de uma seqüência de textos montados:

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,

Cornelsen, E. L. – O estilo em Alfred Döblin

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.

Começemos assim alegremente. Vamos cantar e girar: palma, palma, palma, pé, pé, pé, roda roda roda, para lá, para cá, não é difícil.

Franz Biberkopf entra em Berlim (DÖBLIN 2009: 51)

Ao título “Franz Biberkopf entra em Berlim” segue a apresentação de alguns símbolos de órgãos municipais e de seus respectivos nomes, como “Comércio e indústria”, “Limpeza e transportes urbanos”, “Serviço de saúde”, “Construção subterrânea”, “Arte e educação”, “Trânsito”, “Caixa econômica e Banco municipal”, “Companhia de gás”, “Corpo de bombeiros”, e “Finanças e impostos” (DÖBLIN 2009: 51-52). A paráfrase de versículos do *Gênesis* 1-3 e o trecho da ópera infantil “Joãozinho e Maria” (*Hänsel und Gretel*; 1893), de Engelbert Humperdinck, construídas em seqüência, expressam metaforicamente o estado de ânimo em que se encontra Biberkopf no momento em que adentra a cidade que, também metaforicamente, apresenta suas “armas” ao ingênuo e alegre “conquistador”. Passagens como estas emprestam plasticidade à história de Franz Biberkopf e, ao mesmo tempo, tornam a narrativa descontínua. São patentes os contornos de tais fragmentos montados de maneira justaposta.

Na resenha sobre o romance de Döblin, Walter BENJAMIN chama a atenção para o “princípio estilístico da montagem” e aponta para o pioneirismo do autor em empregá-lo no âmbito literário:

[...] O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto. A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento. [...] Em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou pela primeira vez utilizável para a literatura épica. Os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopéia. (BENJAMIN 1985a: 56)

De certo modo, as palavras de Benjamin refletem os postulados propostos por Döblin em torno do conceito de “estilo cinematográfico”. O caráter “documental” da montagem, por exemplo, se relaciona com a noção de “fantasia factual”. A “explosão” estrutural pela montagem e o “enxame” de textos montados seriam fruto da “fantasia cinética”.

## 7. Considerações Finais

No início deste nosso breve estudo, esboçamos sistematicamente as considerações de Antoine Compagnon e de Walter Benjamin para, com isso, podermos refletir sobre o estilo em Alfred Döblin. Cabe-nos, portanto, ao final, estabelecermos essa relação.

Os apontamentos de Compagnon acerca de uma “ambigüidade conceitual” em relação à noção de “estilo” nos permitem concluir que, ao falar de um “estilo cinematográfico”, Döblin expressa tal “ambigüidade”. Por um lado, seu apelo pela busca de uma escritura adequada se dirige ao romancista, ou seja, ao indivíduo que se aventura na escritura de romances. Por outro, o “estilo cinematográfico” é concebido também em relação à noção de “classe”, ou seja, tanto de um “gênero” – o romance, pensado como subgênero da Prosa – quanto de um “arsenal de procedimentos expressivos”, no caso, o princípio estilístico da montagem. Além disso, se Döblin convoca os romancistas a fazerem uso de sua “liberdade” de criação, tal “liberdade” acaba sofrendo limitações pela noção de “fantasia factual”, em que fatos e documentos imporiam uma necessidade no processo de criação literária.

No caso de Walter Benjamin, podemos associar às noções de “individualidade” e “classe”, propostas por Compagnon, a valoração que o crítico faz em relação à individualidade do artista que deixa marcas na obra, bem como em relação à expressão da “imagem de uma experiência coletiva”, de modo que o romancista deixe de ser “o indivíduo em sua solidão”, e passe a ser aquele que “colecciona”, que não apenas “escreve”. Assim, se estabelece uma oscilação entre o indivíduo que cria e a necessidade imposta pela linguagem adequada ao objeto a ser criado. O próprio DÖBLIN, no ensaio “Crise do romance?” (1930; “Krise des Romans?”) parece partilhar das conjecturas de Benjamin na resenha do romance *Berlin Alexanderplatz*:

Um pequeno número de autores é particularmente refinado, tem especialidades, algo como singular sensibilidade natural ou tino para a técnica, tino para o social, tino para o espiritual. Estes colhem, na vida lá fora, conhecimentos, impressões e os carregam para dentro do romance. Tal romance já tem uma outra cara, diferente da do romance de consumo. Mas continua sendo um romance velho. Estes senhores ficam atolados. Têm algo a dizer, mas o derramam nos odres velhos, e já percebem uma certa lamentação. E, quase sempre, também a eles o odre velho não serve mais. Mas o que fazer? [...] (DÖBLIN apud GREGORY, 2003: 367-368)

Podemos concluir que a preocupação de Döblin quanto a questões estilísticas adviria da tentativa de se escolher os “odres” certos. Portanto, o conceito de *Kinostil* nada mais seria do que uma resposta à pergunta “Mas o que fazer?” diante da apresentação literária das transformações técnicas e estéticas numa metrópole como Berlim dos anos 1920.

## Referências Bibliográficas

- 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, 1985a, 54-60.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935/1936). In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed., trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1987, 165-196.
- \_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras Escolhidas: v. 1, 4. ed., São Paulo, Brasiliense, 1985b, 197-221.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*, Série “Primeiros Passos”, v. 9, São Paulo, Brasiliense, 2000. (12<sup>a</sup>. reimpressão)
- CORNELSEN, Elcio. 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.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2001.
- DÖBLIN, Alfred. An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (1913). In: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten/Freiburg i. Br., Walter-Verlag, 1989, 119-123.
- \_\_\_\_\_. Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. trad. de Irene Aron, São Paulo: Ed. Martins, 2009.
- \_\_\_\_\_. Crise do Romance? (1930). In: 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, 367-369. [trad. de Alceu João Gregory do ensaio “Krise des Romans?”]
- \_\_\_\_\_. Der Bau des epischen Werks. In: *Die Neue Rundschau*, Berlim, 40<sup>o</sup>. ano, n. 4, abr. 1929, 527-551.
- NAZARIO, Luiz. Contra o cinema conceitual. In: NAZARIO, Luiz. *As Sombras Móveis. Atualidade do Cinema Mudo*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1999, 90-124.