



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
UNIRIO - CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
Programa de Pós-Graduação em História



**TATIANA RODRIGUES GAMA RUSSO**

**BERLIM: MITO, MASCULINIDADE,  
LUTO E MODERNIDADE  
A PERSPECTIVA LITERÁRIA DA  
REPÚBLICA DE WEIMAR COMO  
LABORATÓRIO DA MODERNIDADE  
ATRAVÉS DA ANÁLISE DAS OBRAS  
DE ALFRED DÖBLIN E  
CHRISTOPHER ISHERWOOD**

2018

TATIANA RODRIGUES GAMA RUSSO

**Berlim: guerra, luto, masculinidade e modernidade**

Uma perspectiva literária da capital da República de Weimar como laboratório da modernidade através da análise das obras de Alfred Döblin e Christopher Isherwood

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em História.

Área de concentração: Teoria da História e Historiografia

Orientador: Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas

Rio de Janeiro

2018

## FICHA CATALOGRÁFICA

R958 Russo, Tatiana Rodrigues Gama  
Berlim, guerra, luto, masculinidade e  
modernidade: Uma perspectiva literária da capital  
da República de Weimar como laboratório da  
modernidade através da análise das obras de Alfred  
Döblin e Christopher Isherwood / Tatiana Rodrigues  
Gama Russo. -- Rio de Janeiro, 2018.  
198 p.

Orientador: Pedro Spinola Pereira Caldas.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do  
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação  
em História, 2018.

1. Primeira Guerra Mundial. 2. República de  
Weimar. 3. Literatura. 4. Luto. I. Caldas, Pedro  
Spinola Pereira , orient. II. Título.

TATIANA RODRIGUES GAMA RUSSO

**Berlim: guerra, luto, masculinidade e modernidade**

A perspectiva literária da República de Weimar como laboratório da modernidade  
através da análise das obras de Alfred Döblin e Christopher Isherwood

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História, pela Comissão Julgadora composta pelos membros:

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas (orientador)

História - UNIRIO

Silvia Adriana Barbosa Correia

História – UFRJ

Rodrigo Turin

História - UNIRIO

Aprovada em:

Local defesa:

*Ao meu avô, Pedro, que  
quando nos viu todos graduados,  
queria ver a todos doutores e ao  
Vinicius, meu amigo, que um dia me  
disse, tantos anos atrás: “Tem um  
livro, chamado Adeus a Berlim”.*

## AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de agradecer, primeiramente, ao meu orientador, por todo o apoio, toda a confiança e toda a orientação que recebi não somente durante o mestrado, mas desde a minha graduação. Pedro, obrigada por sempre me apoiar e ao mesmo tempo me dar autonomia nos meus trabalhos, mesmo que você ainda me mande seu nome completo (que eu escrevo há anos em quase todos os meus documentos acadêmicos) toda vez, por medo de eu não saber, e ainda me pergunte se eu numerei as páginas dos arquivos.

Agradeço a minha família como um todo pela presença constante e pelo incentivo. Nunca ouvi que não deveria estar estudando; ao contrário, aparentemente, eu não estudo o suficiente. Em especial, agradeço a minha mãe, a minha avó e a minha tia. Cada uma a seu modo, é o meu modelo, meu parâmetro e minha criação. Meu trabalho, qualquer que ele seja, é produto também do trabalho de vocês.

Agradeço a todos os amigos de amigos, os conhecidos, enfim, aqueles que trouxeram livros, que digitalizaram textos, que deram suas senhas institucionais para que eu pudesse pesquisar. Sem a generosidade de vocês eu não teria conseguido material fundamental para a escrita desta dissertação.

Agradeço aos meus amigos, por me ouvirem, por me dizerem o quanto eu sou capaz e por serem muito mais generosos comigo do que eu mesma. Agradeço a Marina, por me ler, me ouvir, por me entender, por dividir comigo a sua vida acadêmica na mesma medida em que eu divido a minha e por sempre me ajudar e me cobrar, porque eu nunca lembro de nada; a Fernanda por sempre me colocar nos eixos, por ser minha personalidade (menos grossa) fora de mim, por várias noites mal dormidas, por vários abrigos, por várias conversas; a Monique, pelas coberturas no nosso Antigo Regime das Baías em que eu precisei estudar, pelas mil vezes em que pra tirar cópia de um livro inteiro tivermos que alternar quem ia na xerox; ao Lucas, por sempre estar pronto pra me defender de mim mesma e dizer que sei o que eu estou fazendo e me lembrar que a vida não é só trabalhar, estudar e cuidar de tudo, mas é também ver Hermes e Renato de vez em quando; aos meus amigos de infância e aos meus amigos da federal por fazerem eu me sentir valiosa (já que todos vocês só sabem fazer conta e mecanismo de reação) toda vez que vocês precisam de alguém pra explicar o que é que tá acontecendo por aí pela vida e, com isso, me lembrarem porque eu escrevi isso aqui.

Até onde o domínio do humano, do pensamento humano, do sentir, da vida em sociedade alcança, aí chega também a autenticidade na literatura, portanto, há um acesso verdadeiro. Afinal, não somos feitos de uma madeira diferente daquela que está lá nos túmulos.

Alfred Döblin

## RESUMO

Esta dissertação propõe a análise dos romances de Alfred Döblin e Christopher Isherwood, *Berlin Alexanderplatz* e *Adeus a Berlim*, respectivamente, sob o paradigma da forma de György Lukács. O objetivo é dar forma a hipótese de que é possível perceber na leitura de ambos que, há uma articulação entre as ideias de modernidade, masculinidade, guerra e luto. Trabalha-se com a ideia de que na gênese da forma estas questões estiveram presentes e que os autores articulam narrativas que trazem à tona o panorama da cidade de Berlim no período da República de Weimar. A ideia é a observar, da perspectiva destes romances, como o mito da cidade se articula ao cenário e ao *aftermath* da Primeira Guerra Mundial e como as ficções criadas pelos autores demonstram uma tentativa de elaboração da experiência de luto.

**Palavras-chave:** República de Weimar, Primeira Guerra Mundial, literatura, luto



## ABSTRACT

This dissertation offers the analysis of the novels *Berlin Alexanderplatz* and *Goodbye to Berlin*, by Alfred Döblin and Christopher Isherwood, respectively, under the form paradigm of György Lukács. The objective is to give shape to the hypothesis that it is possible to perceive in their reading a connection among the ideas of modernity, masculinity, war and mourning. The idea is that in the genesis of the form these questions were present and that the authors articulate narratives that bring to light the panorama of the city of Berlin in the period of the Weimar Republic. The idea is to observe from the perspective of these novels how the myth of the city relates to the scenery and the aftermath of the First World War and how the fictions created by the authors demonstrate an attempt to elaborate the experience of mourning.

**Keywords:** Weimar Republic, First World War, literature, mourning

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I .....</b>	<b>15</b>
<b>História, Memória e Literatura.....</b>	<b>15</b>
1.1. A <i>Teoria do Romance</i> de György Lukács e perda da totalidade repensada a partir de <i>Berlin Alexanderplatz</i> e <i>Adeus a Berlim</i> .....	19
1.2. A Teoria do Romance de Lukács .....	24
1.3. Estética, Trauma, Inconsciente e Literatura .....	35
<b>CAPÍTULO II.....</b>	<b>52</b>
<b>Novas Possibilidades de Narrativa.....</b>	<b>52</b>
2.1. O <i>Kinostil</i> de Alfred Döblin e a ideia de épico moderno .....	56
2.2. A autoficção de Christopher Isherwood: <i>I am a camera</i> .....	77
<b>CAPÍTULO III .....</b>	<b>101</b>
<b>Só com dificuldade finca o pé em Berlim, mas finalmente com êxito.....</b>	<b>101</b>
3.1. Com o 41 até a cidade.....	105
3.2. A Prostituta da Babilônia.....	112
3.3. Morte ceifeira da vida.....	121
<b>CAPÍTULO IV.....</b>	<b>137</b>
<b>Berlim significava garotos.....</b>	<b>137</b>
4.1. Não comece a ser tão inglês! .....	143
4.2. Otto é só corpo, Peter é só mente .....	154
4.3. Seus chamados ecoam pela rua profunda e vazia, lascivos, íntimos e tristes.....	159
4.4. Inofensivos, afinal, como meros fantasmas.....	165
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>183</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>189</b>

## INTRODUÇÃO

*O guerreiro é em seu ser, ser-para-a-morte. [...] Existe, portanto, um relação íntima entre masculinidade e morte.<sup>1</sup>*

Determinados eventos rompem a narrativa cultural, social e política estabelecida antes de si, de tal maneira que acabam por engendrar um esforço de problematização de seu próprio tempo. E, em 1914, a Primeira Guerra Mundial não deixa atrás de si a apenas perda afetiva (humana), política e material; ela rompe com os sentidos de tempo, de Europa, de nação, de Estado, de cidadania, em maior e menor grau, em todos os países que participaram do conflito. Esta condição faz com que novas linguagens e novas estratégias, nos mais variados campos do saber, da arte, da cultura, à matemática e a física<sup>2</sup>, emerjam. Neste sentido, o objetivo fundamental desta dissertação é identificar e entender quais os elementos que forjam essas tentativas de empreender uma nova narrativa do tempo, em especial, dentro da República de Weimar.

Apresentaremos o estudo de dois romances *Berlin Alexanderplatz* e *Adeus a Berlim*, respectivamente, de Alfred Döblin e Christopher Isherwood. As duas obras têm em comum o personagem da cidade e, através deste fio condutor, esperamos apontar algumas das características do pós-guerra berlinense, que sobressaem apesar das diferenças, estéticas e nacionais, entre os autores. Alfred Döblin é um médico berlinense, que serviu no *front* como psiquiatra e que, ao retornar a Berlim, passa a atender pacientes, oriundos da classe operária, provenientes da parte da cidade que mais sofreu com os processos de modernização em Berlim, a Alexanderplatz. O lugar é ao mesmo tempo uma ode à modernidade e uma denúncia da modernidade. Já Christopher Isherwood é um jovem inglês, que se torna adulto no período do entre-guerras e que se muda para Berlim, aos 24 anos, porque ela é o símbolo da constante disputa pelo significado do “novo tempo”.

---

<sup>1</sup> MATOS, 1989, p. 136.

<sup>2</sup> Ver mais em FORMAN, Paul. *Weimar Culture, Causality, and Quantum Theory, 1918-1927: Adaptation by German Physicists and Mathematicians to a Hostile Intellectual Environment*. Historical Studies in the Physical Sciences, Vol. 3, (1971), pp. 1-115

Parte de uma geração que vê a literatura se transformar em forma de ação na vida pública<sup>3</sup>, Isherwood segue para Berlim na esperança de fazer parte de um projeto de sociedade em que ele não é um *outsider* e, sai de lá com a ascensão institucional do Nacional-Socialismo (sem esperança de redenção para aqueles que vivem à margem)<sup>4</sup>. Mesmo com nada além da guerra em comum – na qual eles nem mesmo lutaram pelo mesmo lado – os dois autores fazem o mapeamento de, pelo menos, quatro elementos iguais, de formas diferentes. Estes elementos são: o mito (da cidade, do masculino, de si e da experiência de guerra), o ideal de masculinidade, o luto (como experiência de proximidade e de distância) e a modernidade.

O que é interessante perceber é como cada autor lida com esses conceitos, como cada um o vê e como eles dão forma a eles dentro dos romances. Estes elementos estão todos presentes nas discussões dos grupos políticos e sociais do pós-guerra, e é fascinante como eles dependem da guerra em si para serem explorados, visto que é ela que abre as portas para o debate. A Grande Guerra esgarça a narrativa cultural, social e política que havia antes dela e, com isso, podemos perceber que estes conceitos, tão caros a escrita da história e ao Estado-nação são postos em debate. Eventos tais como a Primeira Guerra Mundial trazem ainda mais perplexidades. Os homens, então, empreendem a sua busca por respostas.

No prefácio de *Entre Passado e Futuro*, Hannah Arendt afirma que o tesouro que a humanidade busca permanece sem nome, que a “nossa herança foi deixada sem testamento algum”. Isto é, o fio da tradição perdeu-se justamente porque nenhuma tradição foi capaz de prever nem seu aparecimento e nem sua realidade e assim, incapaz de oferecer um quadro referencial para o futuro, que naquele momento é presente, o testamento da tradição se perde<sup>5</sup>. Curioso, no entanto, que para expor o problema do tempo e do homem a autora utilize-se de um texto de Franz Kafka que data de 1920<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> HYNES, 1992, p. 133.

<sup>4</sup> Podemos acompanhar, durante toda a obra de Isherwood, depois de Adeus a Berlim a ideia, contrária a maior parte da literatura de teor semelhante, de que a margem não traz redenção. Ver mais em MCNEIL, P. *The Unforgiving Margin in the Fiction of Christopher Isherwood*. Columbia University, [Tese] 2011.

<sup>5</sup> ARENDT, 2006, p. 31.

<sup>6</sup> O texto utilizado pela autora chama-se *Ele* é a última de uma série chamada “Notas de 1920”. A curiosidade está no fato de que, por mais que Kafka não seja alemão de nascimento, ele é sempre elencado como um dos principais escritores da língua alemã. Se levarmos em consideração a ideia de pertencimento cultural através da língua, então, Kafka pode ser visto como um dos principais nomes da intelectualidade de Weimar (em muitos manuais de literatura – como os de Otto Maria Carpeaux) e, assim, a data não poderia ser mais significativa.

Com a modernidade, o fio da tradição começa a se distender e uma nova roupagem conceitual, literária, enfim, linguística, começa a esboçar-se. De acordo com Hannah Arendt,

[...] o homem moderno começou a despertar para o fato de ter chegado a viver em um mundo no qual sua mentalidade e tradição de pensamento não eram sequer capazes de formular questões adequadas e significativas e, menos ainda, dar respostas as suas perplexidades.<sup>7</sup>

Em muitos aspectos, a Grande Guerra foi uma crise dentro da narrativa do progresso e da modernidade. Para Jörn Rüsen, “A crise constitui a experiência histórica”<sup>8</sup> e tem relação direta com a consciência histórica porque é esta, afinal, que conduz ao futuro<sup>9</sup>. As crises, entretanto, podem ser de três tipos: a crise normal, a crise crítica e a crise catastrófica. Na crise normal, a contingência desafiante é transformada em uma narrativa na qual ela faz sentido e a atividade humana pode se ajustar a ela sem uma produção de sentido que signifique, necessariamente, uma produção de sentido de mudança temporal. Há um reordenamento de elementos previamente presentes na cultura histórica e a consciência histórica é evocada como um procedimento de superação de elementos preexistentes. Em outras palavras, a tradição é capaz de responder as perguntas que esta crise coloca<sup>10</sup>.

A crise crítica, no entanto, já precisa que novos elementos sejam articulados de “modo a transformar substancialmente o potencial preexistente na cultura histórica”<sup>11</sup>. Novos padrões de significado na interpretação do passado precisam ser constituídos e o pensamento histórico cria e segue novos paradigmas. Contudo, os elementos que são utilizados nessas novas narrativas já estão dados; a tradição precisa ser ressignificada, mas, ela ainda é capaz de responder às questões que levantadas pela crise. A crise catastrófica, por sua vez, “destrói o potencial da cultura histórica de processar a contingência em uma narrativa portadora e provedora de sentido”. A linguagem de sentido histórico silencia, ela se torna *traumática*<sup>12</sup>. É preciso, então, uma nova linguagem histórica para tratar da crise.

---

<sup>7</sup> ARENDT, 2006, p. 35.

<sup>8</sup> RÜSEN, 2009, p. 170.

<sup>9</sup> Ibid., p. 169.

<sup>10</sup> Ibid., p. 170.

<sup>11</sup> Ibid., p. 171.

<sup>12</sup> Ibid., p. 171.

A Primeira Guerra Mundial é, podemos dizer, uma crise catastrófica. Ela obriga a produção de uma nova linguagem para lidar com ela. E se ela obriga a história a achar uma nova linguagem, o mesmo pode ser dito da literatura. Portanto, o segundo objetivo desta pesquisa é tornar claras as estratégias literárias que são construídas por Döblin e Isherwood no empreendimento de produzir linguagem. Deste modo, propomos que um estudo que esteja atento a problemática da ruptura narrativa no pós-guerra deve privilegiar a forma, de maneira que seja possível entender que determinados temas e objetos se tornam presentes não tanto pelo conteúdo quanto pela configuração que esse conteúdo assume. Por isso, torna-se imprescindível ter uma teoria da forma que sustente a hipótese aqui proposta.

O terceiro objetivo desta análise está na busca por entender o porquê da utilização da mesma cidade para representar experiências que, em teoria, se encontram dispostas de maneira oposta em um mesmo espectro. Representar uma cidade é uma escolha interessante. No caso de Berlim, esta é uma escolha duplamente interessante. Dois eventos consagraram a marca de Berlim no imaginário ocidental: A ascensão do Nacional-Socialismo e a Queda do Muro de Berlim, em 1989. A Queda do Muro é um evento tão grandioso na nossa imaginação coletiva que ela serviu como modelo de derrubada de qualquer regime. Sempre nos referimos a “uma queda”, o muro caindo se tornou uma metáfora, a ideia de união (ressignificada, é claro), que vem acompanhada da imagem de dois lados de uma mesma nação (por mais que qualquer nação tenha milhões de lados), é uma imagem ficcional da nossa linguagem política.

De várias formas, *A Queda* é uma construção estética de esperança, o marco do fim e do início de uma nova lógica política e cultural. Bem como a Ascensão do Nazismo é um modelo (que faz jus às letras maiúsculas), uma metáfora do mal político, do medo que temos de voltar a cometer esse erro. Não é à toa, também, que estes dois momentos são explorados exaustivamente na nossa mídia, na nossa cultura literária, nos filmes, no diálogo político comum. O nazismo é a nova “Idade Média”, o tempo das trevas para o qual gostaríamos de nunca voltar. Ao contrário dos Modernos, que gostariam de apagar a sua Idade Média, nos preocupamos em não esquecer. Nada fere qualquer discurso político como a comparação com o nazismo.

Por esse motivo, vemos quase que diariamente comparações com o Nacional-Socialismo e de diversas maneiras estamos sempre o discutindo. De maneira difusa, a estética do nazismo em Berlim não é estabelecida de forma tão clara quanto a da Queda.

O que acontece na maior parte das vezes é que uma estética nazista é transportada para a Berlim de Weimar, porque Berlim era a capital do Reich. O que não significa que a incubadora do nazismo tenha sido a cidade, mas é a assim que a percebemos. O que demonstra que Berlim é um símbolo, de uma forma ou de outra.

Ela é tanto símbolo de um desvio no tempo, de uma tragédia, como de abertura para um novo um tempo. Portanto, a escolha de representar Berlim é singular e é preciso levar em consideração que a leitura que os autores têm tem da cidade é, no caso de Döblin, anterior a tragédia e, no caso de Isherwood, posterior. *Adeus a Berlim* é publicado no mesmo ano em que a Segunda Guerra Mundial começa<sup>13</sup>. O que traz a pergunta: o que faz com que Berlim tenha sido eleita por dois escritores que não podiam ter propostas mais díspares e que, ao mesmo tempo, encostam em questões similares, ainda que de modos divergentes? A partir destes três objetivos, organizou-se esta dissertação.

Durante quatro capítulos procura-se responder a estas perguntas ao mesmo tempo em que se tenta contemplar algumas questões de maior abrangência dentro da escrita da história, tais como a leitura que é feita da época de Weimar a partir do nazismo e como as obras escritas sobre o período e dentro dele passam por semelhante leitura. As bases desta leitura não são questionadas e, dentro da própria historiografia nos deparamos com análises que partem do pressuposto de que a República de Weimar já estava “condenada” desde o seu nascimento. Esta interpretação obscurece uma série de alternativas de análise e, principalmente, enterra a multiplicidade de projetos políticos e culturais que existiam durante a primeira república alemã e que acabaram por permanecer, em maior ou menor medida, no inconsciente cultural ocidental.

Concomitante a esta compreensão, observamos que a ideia de que Weimar foi um “laboratório político” a céu aberto deixa de fora a participação da política institucional no cotidiano alemão, como se ele fosse pouco relevante dentro da democracia alemã, a não ser que estivesse em crise. O que de forma alguma é verdade. Mais importante ainda do que estas duas posturas, observamos, na historiografia, uma mescla de ambas, que preserva os elementos conservadores da primeira análise e retém a ideia de que havia uma certa liberdade da qual os berlinenses desfrutaram que não foi conquistada em nenhuma outra parte do continente.

---

<sup>13</sup> O conflito tem início em 1939 e vai até 1945. Em 1939, Isherwood também publica *Journey to a War*, sobre a guerra na China.

Todo viés histórico, sem dúvida, parte do princípio de que certos aspectos serão negligenciados em detrimento de outros. A ideia de uma história universal, que pode abranger todos os aspectos da vida social e cultural do homem foi abandonada no mesmo século da Grande Guerra. Não obstante, devemos nos questionar, como produtores de uma narrativa histórica, de que maneira estas perspectivas afetam a análise dos objetos que estudamos. Muito da análise de Berlim durante a época de Weimar, principalmente em análises mais recentes (desde 2000), abandona a tese de que a cidade tinha um prazo de validade para a verve cultural, social e política do pós-guerra. Mas, a ideia de decadência ainda acompanha a maior parte delas, justamente, porque entende-se que há um modelo que determina aquilo que é resistência ou luta política. Neste aspecto, estas análises não depreciam o papel da política institucional na análise, mas permanecem limitando a interpretação ao incorrerem em um julgamento moral de aspectos da cultura de Weimar.

Ao entendermos, por exemplo, a liberdade (limitada) da orientação e da prática sexual como sintoma de decadência, permanecemos dando margem a interpretação de que a república estava condenada. Ao deixarmos de considerar determinados aspectos e limites destas características em Weimar (e nas décadas de 1920-30, globalmente), nos inserimos na mesma construção de uma performance de ordem e respeitabilidade condicionada pelo ideal de masculinidade que as identidades em jogo confrontam. Este é um dos motivos pelos quais esta pesquisa acabou por mobilizar um grande *corpus* teórico, do qual tentamos dar conta no primeiro capítulo.

No primeiro capítulo, *História, memória e literatura*, intencionou-se deixar expostas as bases da investigação propostas neste estudo. Neste capítulo, pouco avançamos nos romances já que o objetivo é deixar claro com quais tempos de memória lidamos, quais conceitos mobilizamos e a partir de qual panorama histórico podemos começar a exploração. Ao lidar com a primeira república alemã devemos ter em mente as continuidades de três tempos: o tempo antes da guerra, o tempo da guerra e o tempo do pós-guerra. De várias formas os três tempos aparecem nas obras que serão analisadas e, por conseguinte, estamos sempre lidando com o arcabouço teórico no qual os três se processam. De maneira simplificada, o pós-guerra é um resultado da confluência entre tempo pré e durante a guerra.

Por este ângulo, podemos afirmar que, apesar de, institucionalmente, o tempo ter sido suspenso em decorrência do conflito, isto não admite compreender que novas



formas de arranjo social não surgiam todos os dias no cotidiano. O maior problema que o pós-guerra oferece aos Estados-nação é, precisamente, como recuperar o controle deste descompasso. Portanto, o esgarçamento das relações entre Estado (que à época concentrou seus esforços nas batalhas do *front*) e sociedade cria um tempo próprio, que no pós-guerra volta a imiscuir-se com questões anteriores a Grande Guerra. Logo, qualquer pesquisa que pretende dar conta do panorama histórico de Weimar tem de manter em vista estes três estágios e como eles se articulam, de maneira explícita ou não, porque eles também significam três níveis de memória.

A relação que cada grupo social estabelece com estes níveis é, sem dúvida, um dos aspectos mais interessantes que podemos entrever através da comparação entre os romances. Comparação esta que precisa de uma base na qual se assentar. Por este motivo, é também no primeiro capítulo em que é estabelecido método com pelo qual analisaremos a forma, e que importância ela tem dentro da indagação histórica do romance. Por mais que os termos da *Teoria do Romance* de György Lukács não sejam utilizados com frequência na escrita desta dissertação, é exposto neste capítulo de que maneira o arcabouço teórico proposto por este autor pode levantar questões relevantes dentro do estudo da forma e como ele é o horizonte conceitual deste estudo.

Ainda, de maneira pouco profunda, nos aproximamos de algumas questões que serão trabalhadas na análise de *Berlin Alexanderplatz* e *Adeus a Berlim*, e quais são os problemas que ambos instigam. Por mais que a divisão de capítulos pareça ter uma relação intrínseca com os objetivos aqui elencados, a verdade é que eles são mobilizados ao longo de todo o texto, e o primeiro capítulo serve a responder de qual horizonte teórico a análise parte e de que forma podemos adentrar a discussão. No segundo capítulo, *Novas Possibilidades de Narrativa*, procura-se estabelecer de que maneira as formas propostas pelos autores não apenas se articulam com seus tempos como são uma demanda do próprio tempo. Quais são os problemas que a forma tem de transformar em conteúdo?

A República de Weimar oferece um panorama social e político rico no qual os artistas mergulham na tentativa de responder suas próprias perguntas. A forma, como afirma Lukács, se transforma em mediação entre homem e mundo, sujeito e objeto porque a modernidade torna o acesso a totalidade impossível. O que não nos exime de nossa relação com o mundo, mas a reelabora. Uma das hipóteses levantadas aqui é o fato de que, por mais que as perguntas levantadas pelos dois autores provenham de um

fundo em comum, eles não apenas fornecem respostas diferentes como a forma utilizada para respondê-las diverge por conta não da subjetividade do artista, simplesmente.

Elas divergem, também, porque aqueles três níveis de memória se articulam de maneira particular na experiência de cada romance. Todavia, para que possamos notar esse fundo comum é preciso assumir que a forma tem vínculos com o seu tempo, e por este motivo, durante o segundo capítulo o objetivo é estabelecer quais são os projetos estéticos de cada autor e como eles se relacionam com o contexto histórico no qual se inserem. Procura-se esclarecer como a forma ao mesmo tempo em que é criada pelo tempo dá acesso ao conhecimento dele. Assim, trabalhamos, neste capítulo, os conceitos de épico moderno e *Kinostil* de Alfred Döblin, base para a construção de *Berlin Alexanderplatz*, e a ideia de autoficção em *Adeus a Berlim*.

A observação destas formas nos fornece, simultaneamente, aspectos que permitem ler o tempo em que ambas foram criadas e quais as indagações que a leitura deste tempo, sugerem. Por exemplo, boa parte da discussão envolvendo a forma de *Adeus a Berlim* também se constrói a partir de uma narrativa que problematiza a leitura acadêmica do romance. A investigação acadêmica também é sujeita ao tempo e a certos modelos sociais que, gradativamente, influenciam as conclusões a que os pesquisadores chegam. Argumentamos que, por conta desta leitura diversas características da obra de Isherwood permanecem inexploradas, em detrimento de uma excessiva busca de justificativas dentro de sua vida pessoal, que sobrepujam a relação do autor com o romance.

De certa maneira, *Adeus a Berlim* é lido como um manual para mapear a vida privada do autor e submetê-la a determinados padrões de conduta moral que não apenas são absolutamente irrelevantes para a análise da obra, como fazem parte da construção da forma do autor. A forma do romance foi pensada, justamente, levando em consideração o fato de que ela seria submetida a tal julgamento e, por isso, de maneira plástica, Isherwood utiliza todos estes padrões para construir, a partir de formas populares, personagens e representações que deixassem expostas as fragilidades destes padrões dentro da conduta social. A ironia está, para o autor, no fato de que quando mapeamos a obra em busca do que possamos encontrar do Isherwood autor e de sua homossexualidade, identifiquemos Peter Wilkinson<sup>14</sup>, imediatamente, como um personagem homossexual.

---

<sup>14</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 92.

Descrito como profundamente neurótico e solitário, Wilkinson é, sem dúvida, uma unanimidade na bibliografia acerca da obra de Isherwood. Todas as obras consultadas concordam com o fato de que ele é a representação de um homem inglês homossexual. A piada está no fato de que ele não é entendido como homossexual porque conta de sua relação com Otto Nowak. Inclusive, por mais que a ideia de um relacionamento – e de ciúme – esteja sempre posta entre os dois, não há qualquer menção de que eles mantenham uma relação sexual, dormindo em quartos separados e, para todos os efeitos, possuindo vidas sociais separadas. Mas ele é entendido como um homem gay por conta da maneira como ele é descrito.

Todos corremos para entendê-lo como a perfeita imagem de um homossexual nas décadas de 1920-1930, porque, de fato, essa era a ideia que se fazia da homossexualidade masculina. De acordo com George L. Mosse, a ideia de masculinidade foi desenhada pelos nacionalismos europeus para servir como paradigma ou símbolo nacional. Esta masculinidade representaria valores imutáveis em um período de mudanças, ao mesmo tempo em que lideraria a mudança de maneira ordenada, tendo em vistas um propósito adequado. Paralelamente, a contraparte desse modelo era o homossexual, com seus nervos ruins, doente e com sua aparência debilitada que era um inimigo da unidade nacional<sup>15</sup>. Instintivamente, ao nos depararmos com Peter Wilkinson o identificamos como este inimigo da unidade nacional, porque fomos instruídos dentro desta narrativa que privilegia a masculinidade.

Isherwood nos transfere a “responsabilidade”, por assim dizer, ao permanecer ambíguo em relação a orientação sexual de Peter, ademais, retirando qualquer menção a ela, e nos deixando presumir que ele é homossexual. A verdade é que não importa se ele é gay ou não, porque a ameaça já foi identificada. Boa parte da bibliografia, contudo, pareceu mais interessada em aferir se Otto Nowak corresponde a um dos amantes de Isherwood e se Peter Wilkinson é um *alter* ego do autor. Este tipo de investigação peca ao negligenciar o fato de que a representação parece ter um motivo, e uma relação com o fato de que a ascensão do nazismo é supostamente silenciosa em *Adeus a Berlim*. São estas pequenas representações, todos os dias trocadas, todos os dias atualizadas que criam um todo que marginaliza e que dá impulso a projetos como o do nazismo. Todos nós, sem exceção, identificamos Peter Wilkinson como homossexual porque o

---

<sup>15</sup> MOSSE, 1985, p. 31.

contrastamos com um ideal de masculinidade que serve de base de construção ao Estado-nação. Desta maneira, a escolha de Isherwood por gêneros populares na representação em *Adeus a Berlim*, serve para identificar como estas ficções operam no cotidiano sem nem nos darmos conta. Justamente porque não costumamos entender estas ficções como elas são que não enxergamos que elas constroem boa parte de nossas relações com o mundo.

Ainda neste sentido, podemos entender também como opera a forma no romance de Döblin. Completamente diferente da proposta de Isherwood, Döblin, rouba seu protagonista de voz, permitindo a cidade passear livremente pelo leitor. Em uma metrópole, para Döblin, poucas chances tem o homem de se entender como indivíduo e de se ver como algo separado da cidade. Simultaneamente, no entanto, a cidade grande proporciona um isolamento que tanto nos desumaniza quanto nos torna parte de algo: somos sempre mais alguém na multidão, uma multidão que parece estar constantemente se articulando, como as engrenagens de um relógio bem regulado.

Isto significa, de maneira simplificada, que, por mais que uma cidade seja composta de uma multiplicidade de pessoas, lugares, bairros, etc., necessariamente uma parte depende da outra para existir. A “Berlim cintilante”, dos cabarés, dos cafés, dos *lokal*, e do turismo sexual precisa que pessoas como Franz Biberkopf, protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, existam. A forma é fragmentada porque também o é a consciência de Biberkopf, como a cidade. É curioso como Döblin contrasta a ordem da cidade com o caos do indivíduo, como a cidade, vista do alto parece ser um organismo com vida própria, e que vai continuar independente de seus habitantes quando, contudo, precisa deles para funcionar. Ela estabelece o ritmo, eles seguem e tentam alcançá-la. A questão posta pela forma de Döblin é, radicalmente, se é o homem quem controla a modernidade ou é a modernidade que controla o homem. Além disso, para Döblin, a linguagem cotidiana não media a psicologia – ela constitui psicologia. É uma ideia de “psicologia orgânica”, que finca raízes na linguagem e no meio de vivência.

Döblin infere que é possível traduzir o cotidiano da Alexanderplatz para a literatura: este modelo de psicologia sugere que há uma psicologia do proletariado pelo proletariado<sup>16</sup>. Ainda, ao afirmar tal modelo, Döblin sugere, ao mesmo tempo, a impossibilidade de uma psicologia individual; toda psicologia é, em si, coletiva à medida que indivíduos dividem experiências, meio e linguagem. Por isto a escolha da

---

<sup>16</sup> FUECHTNER, 2011, p. 56.

épica, por isto a escolha do *Kinostil*. A exemplaridade da situação reside no fato de que há, para o autor, um inconsciente coletivo vivo, um trauma que, naquele momento, faz parte da condição humana. Como inconsciente, esta situação é fragmentária por excelência. Da guerra, ao fim de Biberkopf a imersão entre sujeito e cidade, entre indivíduo e coletivo, este é o retrato que Alfred Döblin faz da sociedade.

Diferentemente de Isherwood, no entanto, Döblin alterca críticas a demandas do ideal de masculinidade (ordem, respeitabilidade, austeridade, autocontrole) sem necessariamente confrontar o ideal. Seu protagonista, no entanto, falha miseravelmente em asseverar sua masculinidade, explodindo em violência sem uma linguagem da qual possa fazer uso porque ela foge deste escopo. A bibliografia sobre Döblin cala sobre esse aspecto do romance e cala também, em boa parte das vezes, sobre como a prática psiquiátrica do autor tem reflexos em seu trabalho. Na necessidade de categorizar o romance, boa parte dos escritos sobre *Berlin Alexanderplatz* se concentram no conceito de *Kinostil* sem, no entanto, problematiza-lo e o atribuem, sempre, o conceito ao cinema, mostrando que a obra é construída como “um filme”, abreviadamente. Fazem também pouco uso dos epítetos que condicionam os narradores, adentrando em considerações religiosas sobre as escolhas espirituais do autor e como elas podem ter influenciado a presença bíblica no romance.

E, como toda boa leitura pós-apocalíptica sobre Weimar, tende a enxergar o futuro no lugar do passado. As passagens finais do romance – algumas das mais bonitas na obra, diga-se – são regularmente vistas como um presságio sombrio acerca dos horrores do nazismo e como um chamado das tropas marchando na Segunda Guerra Mundial. Se a prática médica de Döblin e a posição dele dentro da sociedade psicanalítica da época, bem como os estudos que ele desenvolvia concomitantemente a escrita de *Berlin Alexanderplatz*, fossem levados em consideração no estudo de sua obra, provavelmente o periscópio se voltaria para o passado e não para o futuro. Até mesmo porque, dificilmente se esperava, em 1929, ano de publicação do romance, que a Segunda Guerra Mundial eclodisse (podia se esperar um conflito, o que é diferente de adivinhar que a Segunda Guerra Mundial aconteceria) e, em alguns lugares, como Berlim, também não se esperava que o nazismo ascendesse como principal força política da Alemanha.

Até 1933, o número de votos para o partido nazista, dentro de Berlim, era extremamente baixo. Durante a década de 1920, depois da formação do partido em

1924, em alguns anos, o número de votos não chegou nem a contabilizar (nem mesmo perto disso) 5%<sup>17</sup>. A menção aos soldados marchando, no final do romance, diz respeito a Primeira Guerra Mundial, e o tom do final do livro indica não a redenção, e nem a cura, mas a aceitação da experiência. Essa aceitação só vem por meio de uma narrativa, que quando finalmente construída nos devolve o indivíduo Biberkopf como sujeito do processo. Com a recuperação da linguagem ele recupera o controle de si, o que o habilita a viver e, não mais, apenas sobreviver. É uma busca pela linguagem para lidar com o tempo.

Finalmente, o terceiro e o quarto capítulos tratam de responder como os autores utilizam Berlim. Objetiva-se mostrar o que une os romances e o que os separa, o que faz com que os autores tenham escolhido fazer de Berlim uma de suas personagens e como, a partir dos romances, é possível conhecer parte da cidade nas décadas de 1920-1930. As obras abarcam um período contíguo: *Berlin Alexanderplatz* acaba em 1929, ano em que começa a *Adeus a Berlim*, que segue até o final da República de Weimar. Portanto, de certa maneira temos uma perspectiva abrangente (quase uma década, visto que o romance de Döblin começa em 1927), da cidade durante o regime democrático. A investigação, então, concentra-se em entender como guerra, luto, masculinidade e modernidade se articulam naquela que foi capital de um Império, da primeira república alemã para se tornar, abruptamente, palco do nazismo.

Guerra não é um conceito que precise de investigação para ser entendido quase que instintivamente. Com relação às particularidades da Primeira Guerra Mundial, é possível dizer que elas estão no horizonte de todos os capítulos deste estudo. Em nenhum momento elas são abandonadas, visto que a guerra – ou melhor, a experiência da guerra, no pós-guerra – está no centro da análise, pelos mais diversos motivos. Isto faz com que seja necessário, para fins de entendimento, declarar o óbvio e dizer que “guerra”, aqui, é sinônimo para o conflito de 1914-1918. Luto, por sua vez, também é um conceito explorado largamente em todos os capítulos. A definição freudiana, muito provavelmente, está reproduzida, literalmente, em todos.

Se, por um acaso, consideramos a guerra como objeto, poderíamos considerar o luto como problema. Seria extremamente razoável dizer que a experiência do luto é o

---

<sup>17</sup> A título de exemplo, nas eleições de 1925 para presidente, o candidato do NSDAP, o renomado general Erich Ludendorff, teve 285.793 votos, o que corresponde a, aproximadamente, 0,17% de votos do número total da população votante de 62.411.000 de pessoas. O partido como um todo recebeu 1% de votos. Foi nesta mesma eleição que Paul von Hindenburg, do Partido Independente, foi eleito.

pano de fundo para o desenvolvimento destas histórias. O que não é razoável dizer é que o luto é um conceito unificador, que consegue ser transposto seja pelos vários níveis de memória, ou pelos próprios autores, mesmo que as manifestações culturais do luto sejam uma parte do ritual do luto pessoal. As várias dimensões em que o luto se processa não podem ser entendidas desta maneira e, por isso, o que buscamos é entender não como o luto se processa nestes níveis, mas como ele é uma linguagem disponível e presente nas obras. No primeiro capítulo, há uma distinção conceitual mais acertada do luto e como ele será utilizado dentro desta dissertação, mas, inevitavelmente ele é o centro dos últimos capítulos porque estamos investigando como a experiência dele é um denominador comum naquelas décadas e durante a república.

Entender, no entanto, que não é possível fazer desta experiência um fio condutor porque ela mesma não é uma experiência linear, nos permite vislumbrar a possibilidade de encontrar a intersecção entre aquilo que é pessoal no luto e aquilo que é social e que pode ser entendido como *vivência*. O luto de Isherwood parece ser desconcertante no nível pessoal, enquanto que no nível social, em teoria, ele é um consenso: a morte significou a glória, e o sacrifício a redenção. A pátria não foi perdida – ela será reinventada, claro. Mas ela não foi desmontada, como é o caso alemão. O fato de ele estar excluído destas ficções não significa que elas ainda não estejam voga. Para Döblin, a perda é tão completa que a barreira que separa o mundo dos vivos e dos mortos não existe mais. E não é no sentido fantasmagórico que isto se articula; é a ideia de que podemos estar a fazer muitas coisas só que, *viver* não é uma delas. É como se ainda houvesse um peso, uma nuvem, algo que bloqueia essa vida e é preciso resolver isto antes de voltarmos a viver. A contingência parece os obrigar a apenas sobreviver.

Nos últimos capítulos procuramos investigar a relação que Isherwood tem de distância com o luto, como uma maneira de evidenciar sua distância do modelo e como a relação de Döblin parece uma relação de proximidade, em que o luto é a realidade a tal ponto de não permitir a vida. Essas diferenças, claramente, têm relação com a maneira pela qual o luto foi endereçado, na experiência nacional, no pós-guerra. E, embora esteja no título, a ideia de modernidade pouco será trabalhada, de maneira literal, durante nosso estudo. Não nos debruçaremos sobre um conceito de modernidade, principalmente, porque este é um conceito que sofreu os mais diversos rearranjos e tomou inúmeras formas e, portanto, essa é uma longa discussão que não cabe em apenas um estudo. Não há uma tentativa aqui, de definir o que seja modernidade, salvo no caso

de alguma das obras ousar defini-la. Utilizamos modernidade como uma forma genérica para a experiência de um “novo tempo”.

Em diversos momentos, inclusive, fica evidente que os homens sentiram estar vivendo um “novo tempo” antes, durante e depois da Primeira Guerra Mundial. No entanto, levando-se em consideração a escolha da representação de Berlim, entendemos que para os autores a ideia de um tempo que ainda era passível de elaboração se concentrava naquele contexto social. Seja este tempo um fruto da modernidade ou uma das características da modernidade em si, é difícil de definir, visto que partimos das obras e somente poderemos argumentar com base naquilo que os autores identificam como modernidade. Se ela é uma narrativa fantasiosa como a representação de Isherwood pretende ou se ela é um fruto do racionalismo que desloca e fragmenta o homem no mundo como quer Döblin, não nos é dado dizer.

Portanto, que fique claro que o uso da palavra modernidade é utilizado para nos referirmos aquilo que os autores entendem como o “novo tempo” em que se encontram. A guerra abre um novo tempo, com novos projetos; se esse novo tempo e se esses novos projetos são a modernidade ou fruto da modernidade é uma pesquisa separada, mas, sim, tanto Isherwood quanto Döblin o entendiam como modernidade. Döblin mais assumidamente e Isherwood mais tangencialmente, o mesmo acontecendo com a ideia de masculinidade, mas na direção oposta. Por esse motivo, o embate com o modelo de masculinidade na obra de Isherwood é mais explícito, o que não significa que ele está ausente em *Berlin Alexanderplatz*.

A própria ideia de caos que a representação sugere vai, inevitavelmente, de encontro ao ideal de ordem proposto pelo modelo. A representação de um homem fragmentado é o completo oposto do homem ideal. O ideal de masculinidade será exposto em contraste com os outros anteriormente citados, com maior destaque nos últimos capítulos, em que também os romances serão o fio condutor da escrita. Afinal, que outra maneira temos de indagar porque escolher Berlim se não recorreremos as obras? Esperamos com isso, obter um vislumbre do que foi a capital da República de Weimar, durante a duração da primeira república alemã.



## CAPÍTULO I

### História, Memória e Literatura.

*Algum dia tudo isso precisará ser revelado,  
cuidadosamente copiado, fixado.*<sup>18</sup>

Sobre a Primeira Guerra Mundial, Niall Ferguson afirma que, aqueles que participaram dos eventos que precipitaram e, por fim, invocaram a guerra, convenceram a si e aos outros de que ela seria travada pela civilização europeia, tal como ela era<sup>19</sup>. Afinal, ela era a guerra para acabar com todas as guerras. Infelizmente, justamente porque ela aconteceu que, ao final dela, essa mesma civilização já não era mais possível. Jay Winter, ao comentar a obra de Eric J. Leed<sup>20</sup>, diz que a história dos soldados da Primeira Guerra Mundial é a história dos homens que nunca conseguiram voltar para casa. De acordo com Winter, “Estes eram homens que não conseguiram retornar novamente às suas casas, para quem a guerra era a sua casa, e que a recriaram nos anos que seguiram ao armistício. Este era o mundo de homens traumatizados [...] que sabiam que o mundo tal como o que havia antes da guerra tinha acabado<sup>21</sup>.”

Na única citação relativamente direta a guerra, em *Berlin Alexanderplatz*, Döblin escreve: “Eles acabaram comigo. Cumpri pena em Tegel, e para quê? Primeiro com os prussianos na trincheira e depois em Tegel. Não sou mais gente”<sup>22</sup>. *The Great War For Civilisation*<sup>23</sup>, no entanto, não precisava ser mencionada para estar presente. Em *Shell Shock Cinema*, Anton Kaes deixa isso bem claro. Ao estudar uma filmografia que, de maneira alguma está falando diretamente de guerra, Kaes observa como ela se insinua nos contornos e nas formas mesmo que, em teoria, esteja ausente no conteúdo. Para este autor, “[...] tácita e escondida, implícita e latente, reprimida e repudiada, a experiência

---

<sup>18</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 9.

<sup>19</sup> FERGUSON, 2014, p. 20

<sup>20</sup> Eric J. Leed é o autor *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*. Este livro é baseado nos depoimentos de soldados alemães, francêss, britânicos e americanos acerca do front. A ideia é examinar como a primeira guerra industrializada transforma os homens que dela participaram. O título faz alusão a um trecho de terra entre os fronts que não havia sido conquistado por nenhum dos exércitos participantes do conflito e onde, portanto, os ataques cessavam. Foi inclusive neste pedaço de território que aconteceu uma das mais famosas histórias da Primeira Guerra Mundial, em que na noite de Natal soldados alemães e britânicos saíram de suas trincheiras e comemoraram o Natal juntos.

<sup>21</sup> WINTER, 2009, p. 6. [Tradução própria]

<sup>22</sup> DÖBLIN, 2009, p. 31.

<sup>23</sup> “A Grande Guerra Pela Civilização”: palavras gravadas nas medalhas concedidas aos soldados ingleses. [tradução própria]

do trauma se tornou a inconsciência histórica de Weimar”<sup>24</sup>. Observar esta peculiaridade faz com que vejamos as obras produzidas no período de outra maneira e nos dá outras informações acerca dos anos seguintes a guerra.

A Primeira Guerra Mundial foi o primeiro conflito armado da história europeia a durar mais de um ano seguido e matou mais de dez milhões de homens, deixando cerca de vinte milhões feridos<sup>25</sup>. Neste sentido, conhecemos bem a guerra e sua execução. Entendemos o que ela custou em termos geográficos e em termos nacionais. No entanto, a guerra tem um custo humano no sentido mais básico possível: o que fazer depois dela? De acordo com Jay Winter, a história e a historiografia da Primeira Guerra Mundial são ricas em alguns aspectos. Temos investigações detalhadas de cada batalha, de cada local, de cada aspecto militar, de cada pormenor econômico e diplomático. Falta-nos, porém, estudar o processo pelo qual os europeus encontraram caminhos para compreender e, então, transformar e transcender a catástrofe<sup>26</sup>. Falta-nos, sobretudo, entender como os europeus lidam com a perda e, neste caso, um tipo de perda muito específico: o luto. Como Anton Kaes afirma, “Os fantasmas dos mortos permanecem ativos, demandando uma reação ao seu sofrimento, demandando até mesmo que os vivos dividam sua morte”<sup>27</sup>.

Argumentamos, desta forma, que Christopher Isherwood e Alfred Döblin, autores dos romances analisados nesta dissertação tem, ao menos, um ponto em comum no que diz respeito à lembrança coletiva das trincheiras: sem qualquer exagero eles partilhavam do *luto*. Aqueles que foram à guerra (como Döblin) não foram os únicos a lidar com os escombros dela (isto não foi verdade nem mesmo durante a guerra em si<sup>28</sup>).

---

<sup>24</sup> KAES, 2009, p. 2 [Tradução própria].

<sup>25</sup> Geralmente, o número apresentado é o de quatro milhões de homens, que corresponde às baixas entre Inglaterra (960.000 mortos), França (1,4 milhões de mortos) e Alemanha (2 milhões de mortos). No entanto, além dos impérios da Europa (Britânico, Germânico, Austro-Húngaro), também participaram da guerra as colônias destes impérios, tais como Austrália, Índia, etc. Estima-se que, só na batalha do Somme as baixas tenham chegado há mais de 1,2 milhões de homens entre mortos e desaparecidos. Na Batalha de Passchendaele, em 1917, mais de 90.000 corpos de soldados australianos não foram identificados e quase 50.000 submergiram na lama do campo de batalha para nunca mais serem encontrados. Só a batalha de Verdun matou mais de 2,5 milhões de homens. E essa foi uma batalha que durou em torno de cinco meses, em uma guerra que teve duração de quatro anos. Portanto, se somarmos todos os mortos daquela que foi a primeira guerra global, chegaremos facilmente ao número de 10 milhões. Mais acerca desse assunto pode ser encontrado em extensa parte da bibliografia sobre a guerra em si como, por exemplo, a obra já citada de Niall Ferguson, *O Horror da Guerra: uma provocativa análise da Primeira Guerra Mundial* ou ver mais em CLARK, Christopher. *Os Sonâmbulos: como eclodiu a Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

<sup>26</sup> WINTER, 1995, p. 1.

<sup>27</sup> KAES, 2009, p. 117.

<sup>28</sup> WINTER, 1999, pps. 17-18.

Aqueles que ficaram – esposas, mães, pais, filhos (como Isherwood) – também tem de encontrar uma maneira de reelaborar a experiência do conflito. Assim, não parece exagero sugerir que a Europa, como um todo, precisou encontrar uma maneira de lidar com a *perda*. Tanto no sentido material, quanto no sentido simbólico. Era extremamente difícil (mas claro que talvez não impossível) ser proveniente de uma das capitais envolvidas no conflito (como é o caso dos autores) e não ter sofrido uma perda na família ou ter assistido a uma perda em outra família. Mas perda, aqui, não tem apenas o sentido da morte de um ente querido. Aqui ela também tem o sentido de ruptura em uma narrativa conhecida do passado e, por conseguinte, do presente.

Por este motivo que é importante termos já em mente o conceito de luto proposto por Sigmund Freud, que será melhor trabalhado no decorrer do capítulo. Por esta perspectiva, o problema se transforma em entender como estes homens e mulheres fizeram isso, como eles lidaram com as perdas que sofreram na Primeira Guerra Mundial. Nos romances, os mortos de Alfred Döblin em *Berlin Alexanderplatz* reclamam compreensão, já os mortos de Christopher Isherwood em *Adeus a Berlim* sufocam, prendem e ordenam; e, ainda assim, de alguma forma eles se encontram no mito que os dois romancistas dividem: a cidade de Berlim. Justamente, argumentaremos, que do mesmo mito nascem duas formas diferentes, porque o pós-guerra que ambos esperam construir partem de pressupostos diferentes. Evidentemente, que estes dois projetos podem entrecruzar-se, o que não lhes atribui similaridade. Se voltarmos nosso olhar apenas para o *locus* individual de cada um dos autores cujas obras pretendemos analisar, talvez, possamos começar a entender este pormenor.

Christopher Isherwood, autor de *Adeus a Berlim*, era uma criança na época da guerra cujo pai morre em combate<sup>29</sup>. Criado dentre a classe alta inglesa, Isherwood teve o melhor da formação britânica no pós-guerra, mudando-se para Berlim em 1929, em busca de liberdade criativa e afetiva. Alfred Döblin, autor de *Berlin Alexanderplatz*, é um médico psiquiatra, que serve como parte do esforço de guerra alemão<sup>30</sup>. Ao fim da

---

<sup>29</sup> O pai de Christopher Isherwood, Frank Bradshaw Isherwood, morre na Batalha de Ypres, em 1915. Ver mais em MCNEIL, Paul. *The Unforgiving Margin in the Fiction of Christopher Isherwood*. Columbia University, 2011. [Tese]

<sup>30</sup> Diferentemente dos comandos franceses e ingleses, quase todos os psiquiatras (dentre eles, Alfred Döblin) da Alemanha foram mobilizados pelo esforço de guerra – hospitais psiquiátricos e avaliações psiquiátricas eram respeitadas e decisivas no manejo com os soldados alemães, enquanto que a maioria dos soldados britânicos e franceses que apresentaram algum tipo de “mal-funcionamento” devido ao choque da guerra foram executados por deserção e covardia. Para mais acerca do assunto, procurar em HUNT, Nigel C. *Memory, War and Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

guerra ele permanece na prática da medicina psiquiátrica, enquanto cria uma carreira na literatura, e atende a operários na Alexanderplatz. Não apenas os motivos para que ambos permanecessem na cidade são completamente diversos como, enquanto Isherwood avança suas luzes por todo o prisma da cidade, Döblin permanece tentando mapear uma parte dela. Isto significa que estes dois autores, portanto, fornecem perspectivas bem diferentes tanto da guerra quanto do pós-guerra.

Suas experiências são completamente diversas, a começar pelo fato de que um deles esteve no *front*, terminando no contraste geracional. Contudo, não nos escapa que, ainda que em posições diferentes dentro do mito, as questões com as quais os autores trabalham são as mesmas. Guerra, luto, masculinidade e modernidade. Considerando, desta maneira, a literatura como parte do esforço de elaboração da memória do pós-guerra, procuraremos a partir dela entender as formas que os autores criaram na tentativa de encontrar significado em seu tempo. Se, como Winter afirma, “dizer que milhões morreram é apenas começar e não concluir a busca pelo significado do massacre que foi a guerra”<sup>31</sup>, podemos inferir que a perda e o luto são experiências mais do que comuns a e que a literatura é um canal adequado de acesso a estas experiências.

---

<sup>31</sup> WINTER, 1995, p. 2.

### 1.1. A Teoria do Romance de György Lukács e perda da totalidade repensada a partir de *Berlin Alexanderplatz* e *Adeus a Berlim*

O que mais nos prende, tanto em *Berlin Alexanderplatz* quanto em *Adeus a Berlim*, é a maneira como estes romances são escritos. O que une estes dois autores por mais diferentes que sejam as histórias que contam é que ambos escolheram fazer da Berlim de Weimar uma de suas personagens. A ideia de que a cidade é um personagem já é aparente até mesmo pela escolha dos títulos. No momento em que Döblin batiza seu romance de *Berlin Alexanderplatz*, ele nos dá uma cidade e um endereço para a sua história. E, quando Isherwood dá adeus a Berlim ele dá adeus a ele mesmo, dentro daquela cidade e daquele projeto. Evidentemente, eles não são os únicos que escrevem sobre a Berlim de Weimar.

Aliás, é bem colocado na produção acadêmica que a Berlim da década de 1920 foi um dos lugares mais emblemáticos do mundo. Afinal, tem-se o mito de que Berlim foi o palco do nazismo. Ainda assim, a cidade não parece ser lembrada somente por isso. Se, ao final do século XIX e início do XX, nos anos anteriores a guerra, Berlim era “a representante da vitória do espírito sobre o conformismo e a tradição”<sup>32</sup>, ao fim do conflito, o ar cosmopolita da cidade parece ter-se intensificado. Por mais que a capital alemã não pudesse rivalizar com capitais tais como Paris, Londres e Viena em termos de controle cultural, Berlim tinha algo que estes centros não pareciam oferecer: espaço para inovação. Mesmo antes da Primeira Guerra Mundial, o berlinense apreciava e incentivava a ar arrojado de sua cidade<sup>33</sup>.

De acordo com Eric D. Weitz, Berlim era a segunda maior capital da Europa na década de 20, e “andar pela cidade [era], acima de tudo, sentir a modernidade”<sup>34</sup>. Isto tornava Berlim, de acordo com Weitz,

[...] o símbolo e o parâmetro. Para o resto da Alemanha ela estava muito a frente. Era um ímã que atraía gente ambiciosa e talentosa de todo o país e do restante do mundo, mas ao mesmo tempo inspirava desprezo e terror. Ainda assim, espelhava a Alemanha de Weimar de uma maneira única e essencial: um único grupo, um único indivíduo, nunca poderiam reclamar Berlim como sendo apenas sua. Ninguém

---

<sup>32</sup> EKSTEINS, 1992, p. 106.

<sup>33</sup> Ibidem, pps.105-106.

<sup>34</sup> WEITZ, 2007, pps. 41-42. [tradução própria]

dominava Berlim, e nenhum consenso reinava. Isto, também, era a Berlim moderna.<sup>35</sup>

Por este motivo, é impossível que as várias *Berlins* literárias sejam as mesmas. Se Berlim não poderia ser reclamada por um só grupo ou pessoa, então, são várias as possíveis versões de Berlim. E como existem versões de Berlim. Em apenas um capítulo, Weitz cita Franz Hessel, Joseph Roth, Thomas Mann além de Alfred Döblin e Christopher Isherwood<sup>36</sup>. Cada um destes autores faz com que observemos a cidade a partir de um raio no prisma que é Berlim. Até mesmo porque, toda metrópole é, como afirmam Gehard Brunn e Detlef Brisen<sup>37</sup>, um arquipélago hierarquizado: tem seus nichos, seus grupos, seus pontos específicos.

Entretanto, nos parece óbvio que a Berlim boêmia de Isherwood transpassava a Berlim decadente e proletária de Döblin. Um trabalho que fala exclusivamente sobre a obra de Isherwood, chega a mencionar a possível coexistência dos dois mundos:

Em sua busca por trabalho e prazer ele [o narrador] entra em contato com uma variada gama de tipos sociais, de seu jovem amigo Otto Novak, um cafetão e membro beligerante de uma célula comunista, cujo meio é o mundo do trabalho de Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (1929), ao barão conservador von Pregnitz e Frl. Hippie Bernstein e sua família judia em sua mansão em Grunewald [...].<sup>38</sup>

Desta forma, uma das coisas que mais interessa, nesta dissertação, é encontrar as intersecções entre os dois romances. A seguir, torna-se necessário discutir em que medida e, de que maneira, a cidade se torna personagem destes autores e como sua representação é construída. Alfred Döblin fez parte de um interessante movimento de convergência entre a teoria freudiana e a teoria marxista. Também encontramos este híbrido nos trabalhos de Ernst Simmel, Wilhelm Reich, Otto Fenichel e Erich Fromm<sup>39</sup>, tão weimarianos quanto o próprio Döblin. Particularmente, no caso de Döblin, Berlim se “[...] tornou um mosaico espiritual, onde a patologia individual expressava-se como

---

<sup>35</sup> WEITZ, 2007, p. 79. [tradução própria]

<sup>36</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>37</sup> BRUNN, G. e BRIESEN, 1993, p. 38.

<sup>38</sup> ARGYLE, 2008, p. 288. [tradução própria]

<sup>39</sup> FUECHTNER, 2011, p. 21.

um problema coletivo”<sup>40</sup>. E é a partir desta observação que surge a história de Franz Biberkopf, protagonista do romance de Döblin.

Este é um dos motivos que nos leva a afirmar que o sujeito do romance é a cidade, ainda que retratada através de um indivíduo. Berlim não é uma paisagem, não é o local onde se passa a história de Franz Biberkopf. Walter Benjamin<sup>41</sup> compreende este intuito muito bem ao intitular seu ensaio da mesma maneira que Döblin intitula seu livro. Para Lionel Richard, Eric Weitz e Walter Benjamin, *Berlin Alexanderplatz* é a tentativa döbliana de retratar o “povo miúdo”<sup>42</sup>. Para Benjamin, “o livro é um monumento a Berlim [...] Ele [o narrador] fala a partir da cidade. Berlim é o seu megafone”<sup>43</sup>. Para Joseph Roth, Alfred Döblin é “o primeiro na literatura alemã a encarnar e descobrir o tipo do berlinense popularesco”<sup>44</sup>. Para Richard

[...] Alfred Döblin reconstituiu em 1928, na medida em que as palavras poderiam lhe permitir toda a densidade, a intensidade da vida, o movimento desses bairros, com seus indigentes, malandros e desempregados, prostitutas e cáftens.<sup>45</sup>

#### Para Weitz

Ali [na Alexanderplatz] os pequenos ladrões, as prostitutas, os apostadores, e os cafetões que transbordam em *Scheunenviertel* [bairro judeu] vindos de perto, da Alexanderplatz, capturada tão bem por Alfred Döblin no romance de mesmo nome.<sup>46</sup>

A Berlim de Isherwood não foge aos antros dos quais Döblin fala. Mais rica em diversidade de personagens, essa cidade é transformada em personagem não por meio de um indivíduo, mas por meio de vários. De acordo com Mia Spiro, as personagens femininas do romance cumprem o papel de personificação da cidade. Tese que também será encontrada em Linda Mizejewski<sup>47</sup>. Poderíamos, neste caso, utilizar-nos do argumento de que Berlim era, ou assim esperava-se, o oposto de Londres. Ao contrário

<sup>40</sup> FUECHTNER, 2011, p. 31.

<sup>41</sup> O nome do ensaio de Benjamin sobre o romance de Döblin é *A Crise do Romance - Berlin Alexanderplatz de Alfred Döblin*. O título do romance é, aliás, uma indagação feita pelo próprio Benjamin (BENJAMIN, 2012, p. 58).

<sup>42</sup> BENJAMIN, 2012. p. 60.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>44</sup> ROTH, 2006. p. 187.

<sup>45</sup> RICHARD, 1988. p. 81.

<sup>46</sup> WEITZ, 2006, p. 57. [tradução própria]

<sup>47</sup> Ver mais em MIZEJEWSKI, Linda. *Divine Decadence: Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

de Berlim, Londres era uma capital vitoriosa, o que a torna possuidora da vitória como consenso, ao mesmo tempo em que o consenso torna quase impossível a fuga do modelo. De acordo com Paul Fussel, depois da guerra, “[...] a maior perda na Inglaterra foi a perda de amplitude”, a nação se torna, nas palavras do autor, “[...] abafada, complacente, cruel, intimidante e tacanha”<sup>48</sup>. Berlim, ao contrário era a terra da liberdade e da expressão. Há ainda o fato de que, formalmente, a relação entre a ficção a autobiografia nas obras de Isherwood é extremamente delicada. O relacionamento com Sally Bowles, por exemplo, é uma representação de sua relação de atração pela cidade e o subsequente desencantamento à medida que o poder do nazismo aumenta.

Sally seria a representação de como é fácil ser tomado pela ilusão e pelo entretenimento, em um mundo de sonhos, bem distante da possível realidade. Para Spiro, todas as mulheres do romance são arquétipos dos possíveis relacionamentos com a cidade e sua política<sup>49</sup>. Para a autora, é muito peculiar a tendência que Isherwood tem de identificar as mulheres com a ambiguidade da cidade<sup>50</sup>. Esta ambiguidade, é possível afirmar, se deve ao período pelo qual a cidade passava. Em um espectro político abrangente como o de Weimar, o projeto político e cultural de Isherwood era apenas mais um dos muitos que competiam por um lugar na política institucional. Bem como, durante a maior parte da República de Weimar o nazismo também o foi. O romance de Isherwood começa em 1929, curiosamente, um ano depois do fim ficcional do romance de Döblin, e, de acordo com Peter Jelavich, este é o ano em que a *Cultura de Weimar* começa a anunciar sua morte<sup>51</sup>. Com o início da fase institucional do nazismo, observamos o declínio da verve artística de Weimar.

O autor assinala, inclusive, que as adaptações a outros meios da obra de Döblin, por esse motivo, perdem o caráter de enfrentamento que o romance tem, tendo sido cuidadosamente saneadas e, até mesmo, censuradas<sup>52</sup>. *Adeus a Berlim*, portanto, é um adeus àquilo que a cidade representava tanto para o autor, pessoalmente, quanto para o imaginário coletivo. Isherwood dá adeus, por todos nós, a cultura que Weimar nos legou. O que nos leva a terceira questão a ser explorada. Se, a cultura de Weimar é, como colocada Anton Kaes, uma cultura assombrada pelo silêncio acerca da guerra e pelo trauma, seus produtos culturais também o são. Silêncio, entenderemos por falta de

---

<sup>48</sup> FUSSEL, 1980, p. 21. [tradução própria]

<sup>49</sup> SPIRO, 2012, p. 113.

<sup>50</sup> Ibidem, 119.

<sup>51</sup> JELAVICH, 2011, p. xi.

<sup>52</sup> Ibidem, p. xv.



consenso. Ao fim da guerra, sendo um país perdedor, a Alemanha enfrenta questões que são muito distintas, mesmo que partam de demandas que são iguais a todos os países.

Como fazer com que o horror da guerra seja encaixado no mito da experiência de guerra? Como forjar esse mito? E aqui, não entenderemos este “forjar”, como sinônimo de mentir, mas sim, de simulacro. É preciso, depois de um evento da magnitude da Primeira Guerra Mundial, encontrar uma narrativa que permita o avanço. A narrativa anterior é abandonada e é preciso encontrar sentido no passado, para que o presente se encaminhe. Em outras palavras, é preciso curar. Evidentemente, alemães e ingleses não curam na mesma forma e nem mesmo trabalham a ideia da guerra de forma similar, mesmo que passem pelos mesmos pressupostos. Portanto, é preciso também deixar claras as diferenças entre os dois autores como ponto de partida para a reflexão.

Os dois romances fazem alusão e menção a guerra, mesmo que envoltas por formas distintas. A experiência de Isherwood pode não ser a do soldado que retorna, mas não deixa de ser uma experiência de dano, ausência, vergonha e silêncio<sup>53</sup>. Döblin, no entanto, fala não da vergonha de si, mas da vergonha do outro. A busca pela decência não é só a busca pelo ideal burguês que é inalcançável para Biberkopf – ela é inalcançável para uma cidade/nação inteira de homens que não sabem mais qual lugar ocupam. E é a partir destas narrativas que buscamos conhecer a cidade de Berlim. O que é interessante, no entanto, é que as diferenças não se manifestam só em termos de conteúdo, mas, também, de *forma*.

---

<sup>53</sup> Em *Christopher and his Kind* (uma de suas autobiografias) ele menciona o pai apenas uma vez e isto porque ele quer, justamente, exemplificar como a mãe humilha a ele e o irmão comparando-os com o pai morto na guerra.

## 1.2. A Teoria do Romance de Lukács

Em 1914, György Lukács escreve *A Teoria do Romance*. De acordo com o próprio autor, a “[...] circunstância que lhe desencadeou o surgimento foi a eclosão da guerra em 1914”<sup>54</sup>. Portanto, podemos, em alguma medida, relacionar as teses formuladas em tal trabalho com a guerra. Desta maneira, o objetivo deste tópico é discutir a validade e a aplicabilidade das mesmas aos dois romances que estão sendo analisados. Assim, é preciso antes expor o que é, de fato, a teoria do romance lukacsiana. De acordo com Lukács, o “[...] círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso”<sup>55</sup> e,

[...] [este círculo] cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; [...] eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva [...] [e] descobrimos em nós a única substância verdadeira.<sup>56</sup>

Na clássica sociedade helênica o homem está dentro do universo. E isso significa que ele se move dentro de um mundo de significado imanente, completo e adequado. Ainda de acordo com Lukács, a “[...] totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo”<sup>57</sup>. O problema, no entanto, é que o nosso mundo “tornou-se infinitamente grande”<sup>58</sup> e que, mesmo que mais rico, suprime o sentido depositário e positivo da vida grega: a totalidade. A categoria da totalidade é, aqui, mais do que importante. Não só porque é ela que nos dá acesso ao entendimento da obra em questão, mas porque Lukács é, de acordo com Martin Jay, “[...] o pai fundador do Marxismo Ocidental, [é] o teórico que colocou a categoria de totalidade em seu coração”<sup>59</sup>.

Mesmo que, reconhecidamente, a virada marxista de Lukács tenha se dado após 1917<sup>60</sup>, como o próprio autor coloca no prefácio de *Teoria do Romance*, é imprescindível ter-se em mente que o conceito de totalidade utilizado na obra não é

<sup>54</sup> LUKÁCS, 2009, p. 1.

<sup>55</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>56</sup> LUKÁCS, loc. cit.

<sup>57</sup> Ibid., p. 31.

<sup>58</sup> LUKÁCS, loc. cit.

<sup>59</sup> JAY, 1984, p. 84. [tradução própria]

<sup>60</sup> *A Teoria do Romance* é visto por Lukács mais como um documento de uma época do que, necessariamente, um livro de teoria. De acordo com o autor “[...] tomar o livro na mão para orientar-se, [e] o resultado só poderá ser uma desorientação ainda maior” (LUKÁCS, 2009, p.19). *Teoria* e a *Alma e as Formas*, no entanto, inauguram a fase de escrita alemã do autor, bem como abrem caminho para o que Lukács mesmo chama de a “fase pós-hegeliana”.

diferente do que vem depois, como Martin Jay aponta. No que tange a *Teoria do Romance*, de acordo com István Mészáros, “[...] o conceito de totalidade continuou sendo um princípio regular abstrato”<sup>61</sup>. E, se em *A alma e as formas*, Lukács preconiza que a riqueza da vida luta para ganhar forma, mas apenas o pode fazer às custas daquilo que a faz viva, em *Teoria do Romance*, ele torna mais nítido o hiato entre forma e vida<sup>62</sup>.

Ao comentar a obra de Theodor Storm<sup>63</sup>, no primeiro trabalho supracitado, Lukács afirma que “o romance [ao contrário da novela] abarca a totalidade da vida, inclusive em termos de conteúdo, pois situa o homem e seu destino na plena riqueza de um mundo inteiro [...]”<sup>64</sup>. Na *A Teoria do Romance*, Lukács levanta a “problemática [de que a] forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos”<sup>65</sup>. Isto porque “[...] o acerto de contas artístico com as formas fechadas e totais que nascem de uma totalidade do ser integrada em si, com cada mundo das formas em si imanentemente perfeito, é o problema central da forma romanesca”<sup>66</sup>. De acordo com István Mészáros, Lukács

[...] afirma que a ‘totalidade concreta é, portanto, a categoria fundamental da realidade’ e a concretiza como “processo histórico-social” (*gesellschaftliches Geschehen*), além de formular a tarefa da superação da fragmentação teórico-intelectual-artística como uma dimensão necessária da unificação prática entre “Sujeito e Objeto”.<sup>67</sup>

Neste caso, o processo histórico considerado por Lukács é a perda do acesso à totalidade pelo homem, desde o helenismo até a modernidade. Para o filósofo, “[...] o antigo paralelismo entre a estrutura transcendental no sujeito configurador e no mundo exteriorizado das formas consumadas está rompido”<sup>68</sup>. Isto é, não há mais paralelismo estrutural, no mundo moderno, entre sujeito criador e mundo exterior. É por isso que a totalidade, embora continue a existir, se tornou inalcançável para nós. Ela se tornou algo abstrato e, o indivíduo se vê privado do seu acesso ela. O absoluto e a totalidade não são

---

<sup>61</sup> MÈSZÁROS, 2013, p. 57.

<sup>62</sup> JAY, 1984, p. 90.

<sup>63</sup> Theodor Woldsen Storm foi um escritor alemão do século XIX, representando do realismo literário. Suas obras mais conhecidas são *Immensee* (1849) and *Der Schimmelreiter* (1888).

<sup>64</sup> LUKÁCS, 2015, p. 122.

<sup>65</sup> LUKÁCS, 2009, p. 16.

<sup>66</sup> LUKÁCS, loc. cit.

<sup>67</sup> MÈSZÁROS, 2013, p. 58.

<sup>68</sup> LUKÁCS, 2009, p. 37.

abstratos no mundo helênico, o caminho entre homem e totalidade é imediato porque o próprio homem é parte dessa totalidade. Neste mundo

Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. [...] Se quisermos, assim podemos abordar aqui o segredo do helenismo, sua perfeição que nos parece impensável e a sua estranheza intransponível para nós: o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos.<sup>69</sup>

É a topografia transcendental do espírito grego, que difere da nossa em essência, que torna possíveis tais formas<sup>70</sup>, por isso não conseguimos recriá-las. Nossa essência não pode mais ser transposta em forma porque não pode mais ser transposta em conteúdo, nossa experiência é *mediada*. Enquanto a epopeia clássica é a forma de expressão literária de um mundo em que a separação entre interior e exterior ainda não existe, o romance, por outro lado, é o produto de uma totalidade cindida<sup>71</sup>. Assim, se, por um lado, isto nos impossibilita de reproduzir, em *conteúdo*, temas universais à existência, por outro, isto de maneira alguma quer dizer que a arte, em especial a literatura, perde a sua historicidade.

A historicidade está na *forma*. Como Celso Frederico aponta, a historicização das formas faz com que Lukács substitua “[...] a vaga consciência coletiva por um novo sujeito, formado pelas condições históricas e sociais”<sup>72</sup>. Em *Introdução a uma estética marxista*, Lukács afirma que a arte é um fenômeno social, parte da superestrutura<sup>73</sup>. Desta maneira, o autor rejeita, ao mesmo tempo a simples aplicação da técnica e a chamada “irracionalidade da arte”. Sendo a arte uma maneira particular de refletir a realidade objetiva é preciso mais do que técnica para produzi-la. Isto, contudo, não se deve a irracionalidade do elemento artístico no indivíduo, mesmo que a subjetividade dele esteja inserida neste processo<sup>74</sup>.

Porque a subjetividade, aqui, não significa a subjetividade *imediata* do indivíduo. Se assim o fosse, ela não partiria de um dado objetivo que é a realidade; ela

---

<sup>69</sup> LUKÁCS, 2009, pps. 26-27.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>71</sup> FREDERICO, 2013, p. 60.

<sup>72</sup> FREDERICO, 2005, p. 430.

<sup>73</sup> LUKÁCS, 1970, p. 177.

<sup>74</sup> LUKÁCS, loc. cit.

seria apenas a pura expressão de um estado interior e não uma representação<sup>75</sup>. Para Lukács,

Na arte, é igualmente necessária uma generalização – correspondente à sua essência concreta – que vá além da subjetividade particular imediata. Uma tal generalização resulta, por um lado, do que chamamos de específica forma fenomênica da particularidade, como meio organizador de uma dada obra de arte.<sup>76</sup>

Esta generalização parte do dado objetivo, da realidade. Como dito anteriormente, a arte, e a literatura incluída, não é um exercício puramente individual/interior. Ela parte de algo geral, a realidade empírica que é representada pela arte. Ainda utilizando as palavras de Lukács,

Se o ponto de partida e a finalidade não fossem a representação e a reprodução artística desta realidade, nossos problemas não poderiam nem sequer ser colocados. Em tal caso, como supõem muitas teorias decadentes da arte, a pura expressão da subjetividade imediata e a criação artística seriam a mesma coisa; surgiria na obra de arte um mundo solipsístico, imediato em seu conteúdo essencial [...]<sup>77</sup>

Contudo, longe de levar em conta apenas um mundo interior<sup>78</sup>, a arte não é fundada em estados e experiências interiores, não se a considerarmos fenômeno social. A generalização, mesmo com o particular como meio organizador do reflexo estético<sup>79</sup>, está na *forma* já que esta é a expressão de um dado conteúdo da realidade objetiva representada. Para o autor, a “[...] forma artística é a forma de um determinado conteúdo. Por isso, ela permite uma generalização fora daquela particularidade que ela estabelece em cada oportunidade”<sup>80</sup>. Ainda,

[...] no processo criador da obra ocorre uma transformação da subjetividade imediata; as infinitas variáveis das manifestações individuais de tais transposições são objeto da psicologia. Na estética, importam unicamente os traços que aparecem inevitavelmente no momento em surge a individualidade da obra.

---

<sup>75</sup> LUKÁCS, 1970, pps. 181-182.

<sup>76</sup> LUKÁCS, loc. cit.

<sup>77</sup> LUKÁCS, loc. cit.

<sup>78</sup> Motivo, aliás, pelo qual Lukács condena o surrealismo, por exemplo.

<sup>79</sup> LUKÁCS, 1970, p. 172.

<sup>80</sup> Ibidem, p. 175.

Por este motivo, a historicidade está na forma: se ela é fenômeno, ela é um fenômeno do tempo e, este tempo se torna inteligível a partir de um conteúdo que cuja forma é específica para ele. É ela quem faz a mediação entre a arte e o universal abstrato já que a totalidade é impossível de ser representada em conteúdo. Utilizando-nos das palavras de Frederick Jameson, para simplificar: “A própria forma não é nada mais do que a elaboração do conteúdo na esfera da superestrutura”.<sup>81</sup> O reconhecimento de um bom artista – como é o caso de Goethe, para Lukács – está no fato de encontrar uma forma nova a cada conteúdo pretendido.

A forma é o princípio indispensável de mediação entre o vazio de sentido do mundo moderno e da dicotomia entre nossa vida exterior e interior e o sentido imanente. É apenas na forma que se conciliam cotidiano e essência, mera existência e existência plena de valor<sup>82</sup>. De acordo com o próprio Lukács: “Toda a forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contrassenso parece reduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária de sentido”<sup>83</sup>. No nosso caso específico, poderíamos, por exemplo, comparar Isherwood e Döblin neste sentido. O primeiro escolhe a forma lírica de representação romanesca à medida em que a experiência que ele pretende retratar se tem por pessoal e intransponível<sup>84</sup>; Döblin, no entanto, escolhe a forma épica e a jornada do herói<sup>85</sup> como a forma de representação da consciência da época. Assim, como afirma, Terry Eagleton,

O romance surge quando essa integração harmoniosa entre homem e seu mundo [à época helênica] é estilhaçada; o herói da ficção agora busca a totalidade [perdida sem mediação], alienado de um mundo

---

<sup>81</sup> Ver mais em JAMESON, Frederick. *Marxism and form*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

<sup>82</sup> MACEDO in LUKÁCS, 2009, p. 179.

<sup>83</sup> LUKÁCS, 2009, p. 61.

<sup>84</sup> Inclusive, o formato do livro é similar ao de um diário; isto é tão proposital quanto o fato de o personagem principal ter o nome do autor – é uma tentativa de aproximação por meio do distanciamento que a individualidade dos fatos parece ser singular quando, em realidade, o que é singular é apenas a época em que eles se passam.

<sup>85</sup> O termo jornada do herói foi desenvolvido por Joseph Campbell durante o estudo dos mitos e pode ser encontrado na obra *O Herói de Mil Faces*. A mesma ideia, no entanto, pôde ser extrapolada para a literatura e encontra sua melhor definição no trabalho de Christopher Vogler, na obra *Jornada do Escritor*. Nesta obra, o autor afirma: “Em princípio, apesar de sua variedade infinita, a história de um herói é sempre uma jornada. Um herói abandona seu ambiente confortável e comum para se aventurar em um mundo desafiador e desconhecido. Pode ser uma jornada ao exterior, a um lugar de verdade (...). No entanto, muitas histórias conduzem o herói a uma jornada interior, que acontece na mente, no coração no espírito. Em qualquer história o herói cresce e se transforma, empreendendo uma jornada de um modo de ser para outro (...).” Isso é bem perceptível em *Berlin Alexanderplatz*, quando Franz Biberkopf deixa a prisão de Tegel para agora viver em Berlim. Sua jornada é a de um criminoso, novamente no mundo, que tenta ser decente. Para saber mais sobre a jornada do herói e sua existência na literatura consultar VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.

vasto ou limitado demais para dar forma aos seus desejos. Perseguida pela disparidade entre a realidade e o esvanecido, a forma do romance é tipicamente irônica; é a “epopeia de um mundo abandonado por Deus”.<sup>86</sup>

O próprio Lukács afirma isso na *Teoria do Romance* quando diz que a “[...] forma do romance, como nenhuma outra, é a expressão do desabrigo transcendental”<sup>87</sup>. Há ressalvas quanto a isso, no entanto. Pensando na problemática do uso da literatura na história, Raymond Williams conclui que, para além da verificação sistemática do conteúdo histórico de um romance, há o que o autor chama de perspectiva histórica. “O que é necessário investigar”, de acordo Williams, “nesses casos, não é a veracidade histórica, e sim a perspectiva histórica” empregada na escrita literária. Isto significa, antes, que a perspectiva da qual o autor ficcional escreve, colocando em questão sua própria vivência/experiência (não pessoal/individual mas, sim, *histórica*), tem um papel fundamental no uso da obra literária para a história<sup>88</sup>.

Da mesma maneira, em *Narrar ou Descrever?*, Lukács estabelece uma crítica aos movimentos naturalistas argumentando que a transposição de conteúdo não necessariamente transmite a essência da experiência. Para Lukács,

[...] como ocorre em Zola, o símbolo deve adquirir por si mesmo uma monumentalidade social, quando tem a função de imprimir a um episódio que é em si insignificante a marca de um grande significado social, então é abandonado o terreno da verdadeira arte. A metáfora é inflada e apresentada como realidade.<sup>89</sup>

Um romance, de acordo com Lukács, narra o destino dos indivíduos e não, como faz Émile Zola, o descreve. É na narração, e na forma que assume esta narração, que o autor consegue esgotar os elementos acidentais e eleva a narrativa ao plano da necessidade.<sup>90</sup> Para Terry Eagleton, o que Lukács chama de naturalismo é a distorção do realismo que pretende reproduzir os fenômenos sociais de maneira fotográfica, sem penetrar em sua essência<sup>91</sup>. O símbolo não é imediato, assim como a relação também não o é; os símbolos devem estar contidos na experiência da vida humana e não encerrá-la em seu significado. A perda da totalidade significa, fundamentalmente, a perda de

---

<sup>86</sup> EAGLETON, 2011, p. 56.

<sup>87</sup> LUKÁCS, 2009, p. 38.

<sup>88</sup> WILLIAMS, 2011, p. 55

<sup>89</sup> LUKÁCS, 2010, p. 154.

<sup>90</sup> Idem, p. 151.

<sup>91</sup> EAGLETON, 2011, p. 61.

significado acordado do símbolo<sup>92</sup>. Portanto, somente a representação do símbolo não nos diz nada. Sem um consenso acerca de seu significado, cada um de nós projeta aquilo que advém de nossa própria experiência individual. Por isso, de maneira que a forma possa mediar, de fato, o universal e o abstrato e nossa experiência social, é preciso que ela deixe clara a relação com o símbolo. De acordo com Lukács:

O contraste entre o participar e observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em sua face da vida, em face aos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte do conteúdo.<sup>93</sup>

A narrativa, ao contrário da descrição, não está descolada da *experiência*. Como Walter Benjamin coloca “[a narrativa] não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada, como uma informação ou um relatório. Ela mergulha na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”<sup>94</sup>. O fato, o simbólico, o que é escrito, quando narrado, mergulha na experiência para daí retirar a sua essência. E é por este motivo que a forma da narrativa é a mediação entre a obra e o que nela há de histórico. Para Lukács, é por meio dela que a mediação entre o que há de universal e o que há de individual acontece. Isto porque é este “[...] conteúdo histórico que lança as bases para a sua realização formal”<sup>95</sup>. Para Lukács

Épica e romance, ambas objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.<sup>96</sup>

O romance é, enfim, a busca do herói solitário. É a busca individual na era do indivíduo. Como a própria arte, que se torna autônoma neste novo tempo, o homem, enfim, torna-se indivíduo. Como Walter Benjamin afirma, ao comparar o narrador e o romancista,

O que se anuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a breve memória do narrador. A

<sup>92</sup> No segundo capítulo esta questão será discutida mais a fundo.

<sup>93</sup> LUKÁCS, 2010, p. 155.

<sup>94</sup> BENJAMIN, 2012, p. 221.

<sup>95</sup> EAGLETON, 2011, p. 59.

<sup>96</sup> LUKÁCS, 2000, p. 55



primeira é consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate; a segunda, a muitos fatos dispersos. Em outras palavras, a reminiscência (*Eingedenken*), musa do romance, surge ao lado da memória (*Gedächtnis*), musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a sua unidade de origem comum na rememoração (*Erinnerung*).<sup>97</sup>

De acordo com Walter Benjamin, para Lukács “[...] o romance é a forma da apatricidade (*Heimatlosigkeit*) transcendental. [...] é a única forma que inclui o tempo entre seus princípios constitutivos”<sup>98</sup>. Isto porque, com a perda da totalidade, há uma perda de sentido. O tempo não é mais circular. A definição de modernidade é acompanhada pela ideia de aceleração do tempo. Nosso tempo já não é mais o tempo em que os gregos confiavam o seu passado, o seu presente e o seu futuro. Já no início do século XX, a ideia de tempo fascina justamente porque parece que nosso futuro está no nosso presente. Com a guerra, mais um dos fios do tempo se solta, porque não somos capazes de encaixar o conflito dentro da narrativa de progresso que já havia sido estabelecida no século XIX.

A forma, nesse sentido pode ser entendida como uma reação ao evento. Os contemporâneos, para Benjamin, permanecem na busca de sentido e “a forma do romance, como nenhuma outra, é a expressão do desabrigo transcendental”<sup>99</sup>. Em um “[romance] um fragmento de vida é transposto pelo escritor num contexto que o põe em relevo, o salienta e o destaca da totalidade da vida”<sup>100</sup>. Para Benjamin, justamente porque o romance não pode ir além de seus limites, além de seu fim, ele convida o leitor a refletir sobre o sentido de sua vida<sup>101</sup>. Historicizando as formas, Lukács percebe que a tragédia pode transpor a sua essência incólume, enquanto a epopeia teve de “desaparecer”<sup>102</sup> e transformar-se em uma forma inteiramente nova: o romance<sup>103</sup>.

A épica possui um vínculo indissolúvel com a existência e o modo de ser da realidade, que é o limite decisivo entre drama e épica. O objeto da épica é a vida. Isto posto, unicamente a épica poderia transfigurar-se em algo fragmentário. Em um romance, acompanhamos um fragmento de vida de um indivíduo por um período

---

<sup>97</sup> BENJAMIN, 2012, p. 228.

<sup>98</sup> Idem, p.229.

<sup>99</sup> LUKÁCS, 2000, p. 38.

<sup>100</sup> Idem, p. 48.

<sup>101</sup> BENJAMIN, 2012, p. 230.

<sup>102</sup> A ideia de Alfred Döblin é, justamente, com *Berlin Alexanderplatz*, produzir um épico moderno. Por isto, e por outras ideias que serão expostas mais afrente, talvez desaparecer não seja um termo adequado para caracterizar a transformação. Ainda assim, mantivemos as palavras do autor.

<sup>103</sup> LUKÁCS, 2000, p. 39.

limitado. Para Benjamin, o romance é uma nova forma de peregrinação. É uma maneira inteiramente moderna de lidar, nas palavras de Benjamin, com a perda das experiências ou, nas palavras de Lukács, com a perda da imediaticidade da relação entre homem e mundo. A forma é, antes de mais nada, mediação. Para Theodor Adorno,

O sujeito, cuja expressão é necessária, em face da mera significação de conteúdos objetivos, para que se alcance essa camada de objetividade linguística, não é um adendo ao próprio teor dessa camada, não é algo externo a ela. [...] Não apenas o indivíduo é socialmente mediado em si mesmo, não apenas seus conteúdos são sempre, ao mesmo tempo, também sociais, mas, inversamente também, também a sociedade configura-se e vive apenas em virtude dos indivíduos, dos quais ela é a quintessência.<sup>104</sup>

Sujeito, linguagem, sociedade, arte, obra, forma. São todos fragmentos de uma parte. A forma faz a mediação entre todos. É ela que exprime um conteúdo essencial embora não absoluto. Ainda de acordo com Adorno, “Uma corrente subterrânea coletiva é o fundamento de toda lírica individual”<sup>105</sup>. Em toda obra de arte, em todo romance, há um eco da sociedade em que ele foi produzido. A importância do trabalho artístico reside, justamente, na ideia de trazer à superfície, através do individuação extrema, aquilo que é experiência coletiva<sup>106</sup>. Esta é a definição de épica para Alfred Döblin: a épica retrata situações exemplares a existência humana<sup>107</sup>. Por este motivo, o teor social de uma obra não pode ser encontrado fora dela; conseqüentemente, conceitos sociais também não devem ser trazidos para ela. Para Adorno, tais apreciações “devem surgir da rigorosa intuição delas [as obras] mesmas”<sup>108</sup>.

Podemos enxergar a literatura como um texto ou podemos enxergá-la como atividade social<sup>109</sup>. Walter Benjamin diz que, “Cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e historiografia”<sup>110</sup>. E, é precisamente a forma que lança luz à problemática do conhecimento histórico: tempos diferentes narram de maneira distinta e, portanto, possuem formas diferentes. Tomando por princípio que o teor social presente em uma construção artística manifesta-se em si, mergulhando na obra encontraremos os vínculos que ela mantém

---

<sup>104</sup> ADORNO, 2003, pps. 74-75.

<sup>105</sup> ADORNO, 2003, p. 77.

<sup>106</sup> Ibid., p. 66.

<sup>107</sup> DÖBLIN, 2003, p. 340.

<sup>108</sup> ADORNO, 2012, p. 66.

<sup>109</sup> EAGLETON, 2010, p. 109.

<sup>110</sup> BENJAMIN, 2012, p. 225.

com a unidade coletiva. E, indo ao encontro de Lukács é a forma quem faz essa correlação. A historiografia deve ser vista porque é a história de uma época que explica a relação que o homem mantém com o seu mundo. A literatura e suas formas nos fornecem vislumbres, vestígios, que nos ajudam a compreender e a construir conhecimento acerca de uma determinada época. A tipologia romanesca de Lukács, no entanto, foge um pouco das tipificações que normalmente são empregadas, tais como as supracitadas, lírica e épica.

Em *Teoria do Romance*, na segunda parte, Lukács determina esta classificação de acordo com o movimento pendular entre subjetividade e objetividade, no interior do próprio romance. A “alma” do herói e seu tamanho determinam se um romance pertence à categoria do *idealismo abstrato* ou do *romantismo da desilusão*<sup>111</sup>. De acordo com Lukács:

O abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humano. Essa inadequação tem *grosso modo* dois tipos: a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos<sup>112</sup>.

No idealismo abstrato, o sentido permanece restrito a alma do herói que a todo instante afirma a contradição entre a realidade efetiva e a imaginada. Para Lukács,

A problemática que determina a estrutura desse tipo de herói consiste, pois, numa total falta de problemática interna e como consequência dessa falta, na completa ausência de um sendo transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades<sup>113</sup>.

Esse é o caso de *Berlin Alexanderplatz*. Logo nas primeiras páginas do livro um dos narradores nos informa não apenas de todo o sentido da saga de Franz Biberkopf – a busca pela decência – como da impossibilidade de atingi-lo. Além disso, sendo um romance em que quase toda a prosa se constrói a partir da não separação entre o que é interior e o que é exterior a Biberkopf, porque ele mesmo não o sabe, também é relativamente simples afirmar que o romance de Alfred Döblin consegue se manter dentro desta categoria. Se, e apenas se, a possibilidade de redenção e, por conseguinte, de síntese se mantiver longe. Afinal, é o estreitamento da alma, que, enclausurada em si

---

<sup>111</sup> FREDERICO, 2013, p. 61.

<sup>112</sup> LUKÁCS, 2009, p. 99.

<sup>113</sup> Ibid., p.100.

mesma perde toda relação com a vida que mantém um romance nesta categoria<sup>114</sup>. Já no romantismo da desilusão, os valores da existência provêm todos da vivência subjetiva do herói, isto é, de sua experiência. Segundo Lukács, a segunda possibilidade de romance resulta

[...] da inequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer. A diferença estrutural decisiva que daí resulta é que não se trata aqui de um a priori abstrato em relação a vida, o qual deseja realizar-se em ações cujos conflitos com o mundo exterior rendem a fábula, mas sim de uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria rica e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, essência do mundo –, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária seu objeto.<sup>115</sup>

Poderíamos anexar a essa lógica o romance de Isherwood, *Adeus a Berlim*. Mesmo que uma das frases mais emblemáticas do romance se refira a uma suposta objetividade<sup>116</sup>, o romance é um diário da vida de um rapaz inglês na Berlim de Weimar. Mesmo que logo no início do livro ele se descreva como uma câmera, aquilo que lemos é o mundo interior, um mundo repleto de suas percepções e de suas aspirações. Portanto, poderíamos, novamente, de maneira relativamente simples categorizá-lo como um romance pertencente ao romantismo da desilusão.

No entanto, vem à mente a pergunta acerca do status do protagonista de Isherwood. Ele é um herói? Há uma jornada implícita ou explícita no romance, neste sentido? Parte desta empreitada é também perceber em que medida são necessários outros aportes teóricos para compreender não somente os romances, mas – e este é objetivo central desta dissertação –, em que medida é possível falar de guerra mesmo sem falar dela.

---

<sup>114</sup> FREDERICO, loc. cit.

<sup>115</sup> LUKÁCS, 2009, p. 118.

<sup>116</sup> Logo na primeira página de *Adeus a Berlim*, o personagem Christopher Isherwood afirma, ser “apenas uma câmera”, registrando cada momento por uma “objetiva”, reclamando, então, para si uma suposta objetividade.

### 1.3. Estética, Trauma, Inconsciente e Literatura

*Existem fantasmas... e eles estão  
todos ao nosso redor.*<sup>117</sup>

“Via de regra, luto é a reação a perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa o seu lugar, como pátria, liberdade, ideal, etc.”<sup>118</sup>. Neste tópico, que cobrirá um pouco mais da narrativa acadêmica acerca da performance da experiência do pós-guerra, pretendemos deixar claro quais serão as ferramentas para a análise da hipótese do luto na literatura. Em 1915, apenas um ano depois do início da Grande Guerra, Freud escreve um ensaio intitulado *Considerações Atuais sobre a Guerra e a Morte*. Uma das primeiras frases deste ensaio diz que “[...] jamais um acontecimento destruiu tantos bens preciosos da humanidade”<sup>119</sup>. E, dentre estes bens estava a ideia de que teríamos evoluído com o progresso e que a guerra (“a guerra na qual não queríamos acreditar”) não mais existiria. No entanto, o *aftermath*<sup>120</sup> da Primeira Guerra Mundial não só mostrou tal equívoco como forçou a busca de novos horizontes para a possibilidade de construção e configuração de uma nova consciência histórica.

Seria possível esgotar um bom número de páginas e de tempo falando sobre como toda a Europa se viu as margens de um abismo eufórico, marchando feliz para o front. Talvez a imagem pintada por Ernst Jünger, autor do qual não trataremos, seja suficiente para resumir o sentimento experimentado pela chamada geração de fogo<sup>121</sup>:

Havíamos deixado salas de aula, bancos de escola, mesas de trabalho [...] Criados em uma época de segurança, todos sentíamos a nostalgia do incomum, do grande perigo. E então a guerra tomou conta de nossas vidas como um desvario. Em uma chuva de flores, saímos de casa, inebriados com a atmosfera de rosas e sangue. A guerra, por certo, nos proporcionaria o imenso, o forte, solene.<sup>122</sup>

---

<sup>117</sup> “Es gibt Geister... überall sind sie um uns her” (original). O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Roteiro: Carl Mayer, Hans Janowitz. 1920. (71 min.). Título Original: Das Cabinet des Dr. Caligari.

<sup>118</sup> FREUD, 2010, pps. 171-172.

<sup>119</sup> FREUD, 2010, p. 210.

<sup>120</sup> A utilização deste conceito, sem traduzi-lo, durante a dissertação será explicado no decorrer deste capítulo.

<sup>121</sup> A geração da guerra é conhecida como “a geração perdida” ou a “geração de fogo”. Ver mais em WINTER, J. *Remembering the War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. Michigan: Sheridan Books, 2006.

<sup>122</sup> JÜNGER, 2013, p. 7.

Logo que as rosas deixam de cair sobre os soldados, Jünger nota que essa guerra é bem diferente do que eles pensaram que ela fosse ser. A Primeira Guerra Mundial não só força a reconstrução do mito da experiência de guerra (“o imenso, o forte, o solene”), mas também destrói a chamada guerra de cavalaria. Desde os primeiros encontros dos exércitos, as cavalarias observaram a chegada de uma nova supremacia: a do fogo. A cavalaria alemã, por exemplo, tinha ordens de não atacar e durante todo o período da guerra atacou apenas uma única vez. Além disso, só para ilustrar as novidades trazidas pela nova guerra, em 1915, uma nova dificuldade se fez presente às forças combatentes: o inverno. Nenhuma das nações que lutavam a guerra antecipou essa necessidade porque nenhuma delas esperava ou mesmo planejava que a guerra durasse mais do que algumas semanas<sup>123</sup>.

A singularidade desta guerra trouxe ainda outro problema: à medida em que a percepção de que a guerra não duraria o esperado chegou, a hora de pensar acerca da mobilização da sociedade civil também<sup>124</sup>. Aceita-se, comumente que a Grande Guerra inaugura o fenômeno da guerra total<sup>125</sup>, em que todos os recursos materiais e humanos que estejam disponíveis são mobilizados em prol do combate. Isto acaba, por conseguinte, em minorar o limite entre *front* e retaguarda, entre militar e civil, não apenas durante a guerra, mas também no que diz respeito as consequências do combate. A falha em mobilizar-se a longo-prazo e completamente é, aliás, apontada por Jünger como a responsável pelo fracasso alemão<sup>126</sup>. A verdade, no entanto, é que nenhum dos participantes da guerra estava preparado para mobilizar-se da maneira que a nova guerra demandava e, nem mesmo para mantê-la no continente em que ela começou. A Primeira Guerra Mundial foi a primeira guerra em cinco séculos na qual um componente não europeu se manifestou e não foi até ela que eventos essencialmente não-europeus se tornaram decisivos<sup>127</sup>.

A guerra na qual não queríamos acreditar<sup>128</sup>, como disse Freud, foi também a guerra que ninguém esperava ter. E, uma guerra que mobilizou 65 milhões de soldados e teve 20 milhões de militares e civis mortos, 21 milhões de feridos e três impérios

---

<sup>123</sup> WILLMOTT, 2002, p. 36.

<sup>124</sup> WILLMOTT, loc. cit.

<sup>125</sup> CORREIA, 2015, p. 15.

<sup>126</sup> Ver mais em JÜNGER, Ernst. *A mobilização total*. **Nat. hum.**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 189-216, jun. 2002.

<sup>127</sup> WILLMOTT, 2002, p. 33.

<sup>128</sup> FREUD, 2010, p. 215.

desfeitos, certamente, fez com que a surpresa se transformasse em uma nova percepção da morte e da perda<sup>129</sup>. De acordo com Freud, “Não é mais possível negar a morte; temos de crer nela. As pessoas morrem de fato, e não mais isoladamente, mas em grande número, às vezes, dezenas de milhares num só dia. Isso já não é acaso”<sup>130</sup>. A esteira desse pensamento está o fato de que nenhuma outra guerra antes dela foi assim. Esta guerra

Não é a apenas a mais sangrenta e devastadora do que as guerras anteriores, devido ao poderoso aperfeiçoamento das armas de ataque e de defesa, mas pelo menos tão cruel, amargurada e impiedosa quando qualquer uma que a precedeu. Ela transgrede todos os limites que nos impusemos em tempos de paz, que havíamos chamado de Direito Internacional, não reconhece as prerrogativas dos feridos e dos médicos, a distinção entre a parte pacífica e a parte lutadora da população, nem os direitos de propriedade. Ela derruba o que se interpõe no seu caminho, em fúria enceguedida, como se depois dela não devesse existir nem futuro nem paz entre os homens. Ela destrói todos os laços comunitários entre os povos que combatem uns aos outros, e ameaça deixar um legado de amargura que por longo tempo tornará impossível o restabelecimento dos mesmos.<sup>131</sup>

Essa longuíssima citação de Freud, parece ser o que melhor descreve aquilo que estava por vir em tempos de paz. A guerra pode ter terminado nas trincheiras e nos *fronts*, mas ela permanece ainda, por muito tempo como um fantasma. Isto também, porque, de alguma forma “a ruptura causada pela guerra nas sociedade liberais tornou urgente a reconstrução dos Estados-nação”, o que coloca a “construção do mito da experiência de guerra no topo das agendas governamentais”<sup>132</sup>. Mais à frente, em especial no terceiro capítulo desta dissertação discutiremos com mais detalhes este mito, a importância dele e como ele se relaciona com o mito de Berlim. No momento, é importante destacar que a importância deste mito está no fato que era preciso desenvolver uma narrativa de Estado-nação na qual a guerra pudesse se encaixar.

Era preciso, em outras palavras, dar sentido ao evento, porque durante o acontecimento o sentido atribuído a ele se tornou descompassado. Como supracitado, essa foi a guerra pela civilização que acabou destruindo a (narrativa de) civilização. Desta maneira, podemos entender que isto, como afirma Silvia Correia a partir de outros estudos, “[...] trata-se de um esforço consolatório essencialmente público, numa

---

<sup>129</sup> CLARK, 2014, p. 21.

<sup>130</sup> FREUD, 2010, p. 233.

<sup>131</sup> Ibid., p. 215.

<sup>132</sup> CORREIA, 2015, p. 16.

reinvidicação de glória, mais do que um lamento da sua atrocidade”<sup>133</sup>. O mito, contudo, não pode ser criado no vácuo e, mesmo que ele seja de especial interesse ao Estado-nação, como qualquer outro produto da memória ele é sujeito a disputas. Se o próprio mito é sujeito a disputas, também o está a construção da memória da guerra, em um jogo político nem sempre igualitário<sup>134</sup>.

E, embora seja aceito que o fenômeno da guerra total fragiliza as fronteiras culturais entre as nações que estão envolvidas no conflito, homogeneizando fenômenos de rememoração da guerra<sup>135</sup>, talvez seja mais adequado colocar que, como o evento é compartilhado algumas demandas da memória também o são. Uma delas é a demanda para lidarmos com o luto. Também discutiremos com maior profundidade a ideia de luto, especialmente dentro da Alemanha e o que o luto de guerra significa, especificamente, lá. Principalmente porque parte das hipóteses levantadas neste estudo depende da correlação entre os mitos (tanto da cidade quanto da guerra), masculinidade e luto. Quando nos deparamos com a literatura de guerra, os poemas, os romances, vemos dois temas recorrentes: os mortos e o medo de morrer.

Os comentadores da guerra – e até a própria historiografia da guerra – preferem evidenciar a realização do corpo masculino, o desconforto das linhas de frente, e o terror de morrer, ou camaradagem entre companheiros de, neste caso, trincheiras<sup>136</sup>. Isto acontece porque grande parte do mito da experiência de guerra é construído na afirmação da masculinidade, ainda como ordem precursora da própria nação. Mesmo que a tecnologia tenha facilitado (e distanciado) o processo de extermínio, ela não elimina o fato de que o produto de uma guerra é um número grande de seres humanos mortos. A partir disso, também somos capazes de entrever como as justificativas morais para os atos – principalmente a de que o combatente não é um indivíduo isolado, que seus atos são resultado de políticas de Estado, são em prol de uma nação – funcionam no sentido de que a morte na guerra não seja sentida ou vista como assassinato<sup>137</sup>.

E, os combatentes detêm, por direito, estas justificativas. Mas é preciso dar uma forma prática ao luto dentro de uma nação; neste caso, a própria nação precisa justificar-se acerca de seus atos. Essa prestação de contas, evidentemente, não tem uma balança idêntica entre países perdedores e países vencedores.

---

<sup>133</sup> CORREIA, 2015, p. 16.

<sup>134</sup> Ibid., p.17.

<sup>135</sup> Ibid., p. 15.

<sup>136</sup> BOURKE, 1999, p. xiv.

<sup>137</sup> Ibid., p. xix.



Quais as justificativas que uma nação possui para uma guerra? Principalmente, como lidar com os destroços, com os túmulos e com os vestígios de uma guerra que, à exceção de um tratado que garantiu um armistício, sob nenhum ponto de vista teve vencedores? Como uma nação lida e, como seus habitantes lidam com a perda, com a morte e com o processo de reconstrução de uma nação depois da guerra? No caso da Alemanha, não só a reconstrução de uma nação, mas o fim de um império e a diminuição do território. Além disso, guerra e paz não são estados distintos, necessariamente. Portanto, existem continuidades e rupturas como em qualquer outro processo, o que nos permite ter um vislumbre, hoje, de como uma nação lidou para preservar ou para esquecer determinados aspectos do evento e de seu significado.

Só o fato de que própria ideia de Europa se vê fragmentada em uma pequena centena de nacionalidades ao fim da guerra, já foi um feito digno de exaltação. A título de contextualização, o passaporte, que hoje nos é tão comum, data desta época e foi recebido com assombro por seus contemporâneos<sup>138</sup>. A ideia de ter que pedir permissão para viajar pela própria Europa é recebida com choque. Antes só o Império Russo pedia um visto especial para que cidadãos europeus circulassem pelo território do czar. Um conceito geopolítico antes distante é transmutado para a realidade social dando-lhe concretude e, por consequência, fragmentando o que os próprios europeus entendiam por Europa. A fragmentação do continente era uma consequência, mas nem de longe era a principal questão que unia europeus. O luto de guerra é extremamente específico e, no caso da Primeira Guerra Mundial estamos falando de morte em massa<sup>139</sup>, em que centenas caem diariamente, somando milhões ao fim conflito.

A morte se tornou o maior elo de experiência entre aqueles que viveram o conflito e cada nação passou a lidar com ele dentro dos seus próprios limites de experiência. Isso acontecia mesmo que os elementos mobilizados para isso pudessem ter fundo comum, como a ideia de masculinidade. Todavia, é curioso notar como na bibliografia concernente ao tema, dentro da historiografia, o lugar que a Primeira Guerra Mundial ocupa ainda é pequeno. E como, geralmente, a relação entre três chaves de compreensão – evento, obra e trauma – são entendidas a partir da ideia de testemunho, que exploraremos mais adiante e que desponta, principalmente, em estudos que tangem a Segunda Guerra Mundial e de regimes autoritários.

---

<sup>138</sup> FUSSEL, 1980, p. 32.

<sup>139</sup> CORREIA, 2015, p. 18.

Isto acontece mesmo que, de acordo com Nigel Hunt, não tenha sido até a Grande Guerra que começamos a falar de trauma. Para o autor, “[...] não foi até depois da Primeira Guerra Mundial que as pessoas começaram a escrever sobre trauma de guerra abertamente”<sup>140</sup>. Ao debruçar-se sobre a temática, o autor nos informa que, para conhecer a resposta traumática dos soldados no pós-guerra, devemos voltar-nos para a literatura. O mesmo autor, já falando sobre o conflito seguinte, diz que o número de soldados traumatizados, em relação a Grande Guerra, é inferior. Isto porque a Primeira Guerra mundial e sua experiência modificam fundamentalmente a sociedade<sup>141</sup>. Apesar disso, quando saímos da temática “romance de guerra” ou “literatura de guerra” o interesse a respeito da relação entre trauma, literatura e guerra, decresce.

Argumentamos, porém, que mais do que as narrativas de batalha, a Primeira Guerra também produz novas possibilidades de escrita ficcional. De acordo com Jay Winter, a *performance* da memória é o coração da memória coletiva. É a partir da expressão de grupos ou indivíduos que interpretam ou repetem um *script* sobre o passado, que esta expressão/performance galvaniza os laços que unem as comunidades e deposita traços adicionais aquilo que já era passado conhecido<sup>142</sup>. Isso significa dizer que um romance, ao dar forma ao passado, na verdade, renova a lembrança coletiva<sup>143</sup>.

*Script*, neste sentido (e como utilizado pelo autor) é a maneira que encontramos de apreender o evento, de codificá-lo. Desta forma, o *script* é o meio e o feito pelos quais contamos a história destes eventos e passamos a fazer sentido deles<sup>144</sup>. Claramente, nesta pesquisa, o suporte é a linguagem escrita, mas, a referência a um *script* significa antes, a ideia de que é possível realizar algum tipo de análise hermenêutica daquilo que aconteceu. A literatura, como fonte de ficcionalização do eu e do outro permite, de certa forma, não o distanciamento, mas, o esclarecimento do evento. E, se a relação entre literatura e guerra é antiga, também o é a relação destes com a memória e, por conseguinte, com a lembrança coletiva. A lembrança coletiva vive em contraste a memória coletiva porque extrapola os limites da história profissional e se

---

<sup>140</sup> HUNT, 2010, p.18. [tradução própria]

<sup>141</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>142</sup> WINTER, 2010, p. 11.

<sup>143</sup> Este termo é utilizado pelo autor em contraste ao termo “memória coletiva”, e, aqui a mesma escolha foi feita. Mais a frente, uma melhor conceitualização da escolha será encontrada.

<sup>144</sup> WINTER, 1999, p. 15.

caracteriza por um conjunto de ações que não dependem da escrita profissional da história<sup>145</sup>.

Por exemplo, a escrita de *Berlin Alexanderplatz* e de *Adeus a Berlim* não se relacionam com o fato de que historiadores profissionais hoje afirmam que a Alexanderplatz era, de fato, o lar dos marginais berlinenses ou que o *Berliner Luft*<sup>146</sup> era, realmente, menos enfadonho e restrito que os ares londrinos. Ao contrário, podemos descobrir estas coisas a partir do contexto literário. O que diferencia memória coletiva e lembrança coletiva, em verdade, é o fator ação. Por mais dificuldades que encontremos na divulgação do fazer histórico é inegável – até mesmo por conta do papel que a história como disciplina teve no seio do Estado – que a história disciplinar tem uma relação bem estreita com o erigir da memória coletiva. A lembrança coletiva, no entanto, depende apenas do fazer humano. Por este ângulo, podemos elencar a literatura como uma fonte privilegiada de acesso a estes fazeres e a esta lembrança, relativo à vontade humana e não à história profissional.

Como ficará claro mais a frente, o interesse desta dissertação reside no período de *latência* do trauma. Período em que os sintomas são mais presentes que o trabalho e o esforço de elaboração de *scripts* que codifiquem a realidade e a torne inteligível. Este último elemento tem estreita relação com a utilização da ideia de “testemunho” para entender a relação entre trauma e literatura. A ideia de testemunho ganha força a partir das análises dos que acontecimentos que se referem à Segunda Guerra Mundial, em detrimento das ideias de latência, reelaboração, silêncio e luto. O testemunho, aqui, refere-se tanto ao sentido jurídico do termo quanto ao sentido histórico. Mas, além disso, testemunho também significa sobreviver a algo, ao evento-limite, radical, e, partir disso, comunicar, problematizando a questão entre linguagem e real<sup>147</sup>.

Isto porque o evento radical sempre faz parte de uma história que, de algum modo, consegue romper a narrativa do real preestabelecido. A irreversibilidade do acontecimento dá a ele um elemento de temporalidade do próprio tempo, porque ele é quem abre as portas para um momento completamente novo: não é possível voltar para as configurações anteriores a ele. Aqui, especificamente, não é possível voltar às

---

<sup>145</sup> WINTER, 1999, p. 8.

<sup>146</sup> O ar da capital (*Berliner Luft*), dizia-se, continha “éter tóxico que atacava o sistema nervoso e fazia com que paixões longamente reprimidas fossem libertadas à medida que eram estimuladas pelo cenário de perversão sexual” (GORDON, 2006, p. XII.).

<sup>147</sup> SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8.

configurações anteriores à Primeira Guerra Mundial. Ao descrever o que *Shell Shock*<sup>148</sup> significa, Jay Winter explica que a ligação entre memória individual e identidade é rompida depois do trauma. Isto porque a narrativa que conduz a sua própria história é interrompida por uma série de imagens e experiências inassimiláveis<sup>149</sup>. O testemunho segue o mesmo princípio. A experiência é ela mesma inassimilável, permanecendo sempre no limiar daquilo que é real.

Por este motivo, buscamos, de acordo com Seligmann-Silva, em toda obra de arte e, por conseguinte, na literatura, um “teor testemunhal”<sup>150</sup>. Este “teor” é o que nos comunica toda a barbárie do acontecimento, já que todas as obras são, parafraseando Walter Benjamin, indissolavelmente, documentos de barbárie<sup>151</sup>. O testemunho, porém, carrega um problema: ele pressupõe o relato do acontecimento, quando não necessariamente o trauma precisa estar explícito e nem precisa, inexoravelmente, perpassar a narrativa do evento. A experiência traumática pode ser mapeada enquanto fala implícita. Principalmente enquanto experiência ainda não reelaborada. Transformar o trauma em linguagem pressupõe reelaboração, significa que o acontecimento foi retirado da margem inconsciente do ser e transposto enquanto experiência consciente.

Por isso, a ideia de testemunho não é capaz de trabalhar com a ideia de *latência*. Ela pode trabalhar com a ideia de ausência, mas não com a ideia de silêncio. Silêncio aqui deve ser entendido como um calar sobre o sintoma traumático. O testemunho obscurece os sintomas ao apresentar um relato da experiência ao invés da experiência em si. A latência, ao contrário, fala sobre o período em que a exposição da experiência ainda não foi feita, ela é apenas vivida. Esta afirmação requer algumas explicações e, para isso, precisamos adentrar o conceito de trauma com o qual trabalharemos. O conceito de trauma passa por algumas mudanças por toda a obra de Freud e, é em

---

<sup>148</sup> Este termo aparecerá diversas vezes por não ter exata correspondência com a palavra “trauma”, mais comumente utilizada na bibliografia de língua portuguesa para designar as consequências da experiência e do evento traumático. Enquanto metáfora pertencente a língua inglesa, foi preferível não traduzir o termo, para que não haja uma confusão conceitual porque “trauma” e “shell shock” não são exatamente equivalentes.

<sup>149</sup> WINTER, 2006, pps. 52-53.

<sup>150</sup> SELIGMANN-SILVA, 2003, P. 10. De acordo com Seligmann-Silva: “Esse quiasmo, formado com a política e a arte/literatura em seus pólos aponta para o fato de que não podemos abordar as manifestações artísticas sem levar essa imbricação em conta. O conceito de teor testemunhal abre essa possibilidade de dentro dos estudos literários. O estudo desse elemento na obra literária não deve apagar ou reduzir a preocupação com o estudo das estratégias estético-pedagógicas que impregnam toda manifestação escrita. Um estudo que leva em conta o teor testemunhal deve, no entanto, conduzir a uma nova interpretação desses componentes. Toda obra de arte, em suma, pode e deve ser lida como um testemunho da barbárie.”

<sup>151</sup> SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 12

*Moisés e o Monoteísmo* que ela é teorizada pela última vez. Nesta dissertação utilizaremos esta definição do conceito, que segue:

Pode acontecer que um homem que experimentou algum acidente assustador (...) deixe a cena desse acontecimento aparentemente incólume. No decorrer das semanas seguintes, contudo, desenvolve uma série de sintomas psíquicos e motores graves, os quais podem ser remontados ao seu choque, à concussão, ou ao que quer que seja. Agora, esse homem tem uma ‘neurose traumática’. Trata-se de um fato inteiramente ininteligível – o que equivale a dizer: novo. O tempo decorrido entre o acidente e o primeiro aparecimento dos sintomas é descrito como sendo o ‘período de incubação’, numa clara alusão à patologia das doenças infecciosas. Refletindo, deve impressionar-nos que, apesar da diferença fundamental entre os dois casos – o problema da neurose traumática e o do monoteísmo judaico –, exista (...) um ponto de concordância; a saber: a característica que poderia ser descrita como ‘latência’.<sup>152</sup>

Isto porque nos interessa trabalhar este tempo de latência. Ainda neste ensaio, Freud faz uma distinção importante para os nossos propósitos: os efeitos do trauma são de dois tipos – positivos e negativos. Os efeitos positivos decorrem da fixação e da compulsão à repetição, como uma tentativa de colocar o trauma novamente em funcionamento. O testemunho e a repetição dos fatos identificados como traumáticos são exemplos destes efeitos positivos – reviver o acontecimento por meio de sua narrativa. E eles podem se integrar ao “eu” de maneira que sua origem histórica permaneça desconhecida. As repetições narrativas são insistências pelas quais um sujeito tende a tornar reais certas experiências traumáticas. Já, por outro lado, os efeitos negativos do trauma têm fins diferentes – não são uma questão de recordar ou repetir o trauma esquecido, são reações defensivas, tais como os evitamentos que podem se transformar em fobias ou inibições. A ruptura de uma narrativa indica a necessidade da criação de outra ficção. Isto, falando politicamente. Literariamente, a prerrogativa é a mesma. No caso do trauma, de qualquer espécie, é durante esse período de latência (em que o trauma permanece oculto enquanto linguagem consciente) que observamos os elementos que podem ser destacados na narrativa futura, em que ficção dá forma a experiência.

Aqui é um bom momento para introduzir a problemática do trauma na produção acadêmica, em especial nos estudos sobre mídia e literatura. Alguns estudos apontam

---

<sup>152</sup> FREUD, 1976. v. XXIII. p. 85-86

para o fato de que o trauma cultural foi alçado ao status de uma narrativa mestra nas humanidades<sup>153</sup>. Um dos principais problemas com um conceito metafórico de trauma, isto é, um conceito que entende uma equivalência com o sofrimento real, de pessoas reais em face a violência com questões ontológicas que dizem respeito a “ambivalência da existência humana e da comunicação, [obliteram] diferenças empíricas importantes entre os vários caminhos pelos quais as pessoas são afetadas pela violência [...]”<sup>154</sup>. Além disso, a terminologia apropriada da psicanálise, da psicologia e da psiquiatria, é utilizada sem qualquer cuidado com a realidade empírica das pesquisas das três áreas.

Outro problema com essa chave teórica é o medo “quase paranoico” da narrativa, baseado no axioma de que toda narrativa tem efeitos que distorcem e normatizam os efeitos do trauma e, portanto, destroem a pré-narrativa do trauma em essência (ou, pelo menos, assim se pode entender).<sup>155</sup> Todas estas críticas não são apenas razoáveis como levantam um problema que tange o próprio entendimento da produção acadêmica. A busca pelo trauma “original” parece igualar-se, na história, a velha busca pela objetividade, articulada à famosa busca pelas origens, sobre a qual nos advertia Marc Bloch. O que muda nestas abordagens, contudo, é o fato de que não só presumimos que exista tal tipo de trauma, a nova origem na nossa organização social, como, uma vez que nos libertamos do paradigma da verdade incontestável, o transferimos à categoria de inacessibilidade. Daí, viria a impossibilidade de criar uma narrativa sobre o trauma (ou experiência/evento traumático).

A realidade da pesquisa empírica das ciências da psique, todavia, se opõe a este tipo de asserção; ao contrário, o cenário narrativo é indispensável para que grupos e indivíduos possam se localizar em relação as consequências sociais e mentais da violência. Bloquear a criação de uma narrativa é, possivelmente, re-traumatizante<sup>156</sup>. Aqui, não é negada a existência do trauma cultural, ainda que nem se tente reclamar (ou se preocupar em) encontrar suas origens, mesmo parecendo simples classificar a guerra como o evento traumático original. Sem dúvida, a violência envolvida no conflito e as consequências que ela coloca aos que a sobrevivem seriam suficientes para o entendermos desta maneira. A verdade, porém, é que ela poderia ser mais um dos sintomas do trauma cultural que, evidentemente, ao bloquear uma determinada narrativa

---

<sup>153</sup> KANSTEINER, W.; WEILNBÖCK, H, 2010. p. 229.

<sup>154</sup> Ibidem, p. 237.

<sup>155</sup> KANSTEINER; WEILNBÖCK., loc. cit.

<sup>156</sup> KANSTEINER; WEILNBÖCK., 2010, p. 233.

sobre esse trauma, tem efeitos potencialmente re-traumatizantes. Assim como, na Alemanha, talvez a experiência traumática seja a reação à falta de consenso no que diz respeito ao significado da Grande Guerra.

O que é reconhecido, de fato, é que *há* trauma, nos seus mais diversos espectros e que, por isso, é preciso lidar com um conceito de trauma. Existe uma ruptura traumática e a natureza dela talvez não seja de nosso acesso, mas seus efeitos, a longo prazo, talvez sim. Por conta do fato de que a guerra é uma constante, podemos entendê-la, pelo menos, como o centro da narrativa, mesmo que ela não seja o elemento original, como a experiência que ainda carece de consenso. Tanto na esfera política quanto na esfera social isto é verdade, mas, de forma alguma a questão pode ser processada como se estes três níveis (pessoal, político e social) pudessem ser entendidos de maneira equivalente. Por mais que na Alemanha nós consigamos, forçando bastante, ver uma similaridade na falta de sentido das narrativas nos três níveis (decorrentes da falta de consenso sobre o significado da experiência da guerra) isto não quer dizer que eles se processam de formas iguais nos três níveis.

No abandono da tentativa de *identificar* o trauma, ao contrário, nos concentramos na Primeira Guerra Mundial como elemento decisivo, porque os romances nos levam a ela. Se ela é o trauma original, não é nem mesmo importante, porque mesmo sendo sintoma ela ainda pode ser considerada, ao mesmo tempo, repetição narrativa, o que, eventualmente, dentro do período de latência leva a construção de uma ficção terapêutica. Consideramos, então, talvez, já que os romances nos levam a guerra, que talvez tenhamos, neste trabalho, um vislumbre da intersecção entre os três níveis, quando, por meio da obra nos encontramos no limiar entre experiência pessoal, política e social do indivíduo. A Grande Guerra é uma experiência (inter)nacional, eminentemente política e, ao mesmo tempo, ela é, também, uma experiência pessoal e social, visto que partilhada com a comunidade. Quando os romances nos levam a guerra, eles nos levam a tentativa de enquadrá-la num quadro maior, de uma narrativa social, enquanto, simultaneamente, os autores nos comunicam a experiência que eles têm do conflito.

Para Döblin, o *front* é uma realidade, algo no qual Biberkopf tropeça por toda Berlim. Para Isherwood, ele é uma fantasia que faz parte de outras fantasias. Não por isso, a relação que os autores mantêm com a morte e, por conseguinte, com o luto, é

similar a essa oposição entre realidade e fantasia<sup>157</sup>. A reação à falta de sentido se processa, também nos três níveis anteriormente discutidos, aparentemente, pela relação que estes níveis mantêm com o *front*. No caso alemão, a falta de consenso acerca da experiência da guerra tem o silêncio como reação. De alguma maneira, isso bloqueia a criação de uma narrativa em meio ao ruído de inúmeras vozes. No caso inglês, ao que parece, mesmo o consenso não foi suficiente e a reação é um outro tipo de silêncio, que é o silêncio da fuga. Enquanto na Alemanha as vozes têm alguma liberdade de digladiar-se, na Inglaterra o consenso não admite que existam vozes dissonantes.

Isso não é feito por meios violentos, evidentemente. Mas, a lei de censura, por exemplo, é um instrumento feliz (e muito bem utilizado) na aplicação do consenso. E isso funciona não apenas com o soldado que discorda do mito, mas com os grupos que não se sentem representados pelo Estado-nação que se reconstrói a partir do mito da experiência de guerra. Como um mito baseado não apenas na guerra, mas também na performance da masculinidade, ele acaba deixando fora da narrativa grupos que de forma alguma tiveram uma participação pequena na mobilização, como mulheres e homens homossexuais. Evidentemente, no entanto, que todos os grupos buscam encontrar-se dentro de uma narrativa nacional, seja negando-a, confrontando-a ou, então, reelaborando-a. A partir de todas estas formas de inserção a “cura” permanece distante, aumentando-se o período de latência. De qualquer maneira, mais do que apenas compreender, ou assimilar, buscar a representação da memória traumática na literatura é, também, fazer sentido dos destroços e, ainda que o testemunho nos dê um vislumbre privilegiado do acontecimento, aquilo que é silenciado nos fornece um panorama do que vem depois do acontecimento.

Paul Fussel<sup>158</sup>, em um trabalho acerca da literatura britânica no entre-guerras, nos oferece um vislumbre acerca disso. A guerra acaba e os homens podem, finalmente, entregar-se ao seu *Wanderlust*, só que, ao mesmo tempo, ela não os abandona. É curioso como em vários romances que deveriam narrar experiências tais com viagens a Índia, ela aparece furtivamente ou abertamente<sup>159</sup>. Ela permeia o inconsciente britânico. E,

---

<sup>157</sup> Fantasia aqui não deve ser entendida no sentido de mentira ou irrealidade. A palavra pode ser entendida como o equivalente a uma ficção acerca de algo abstrato, que carece de materialidade. A representação possui vínculos com a realidade, mas apenas a tal ponto que aquilo que deveria ser a forma, se tornou parte do conteúdo.

<sup>158</sup> FUSSEL, 1980, p. 8.

<sup>159</sup> Ao analisar um romance específico, há uma frase de Fussel que exemplifica bem o que isso significa: por mais que o autor fale de liberdade, que fale de caminhos bonitos, “o leitor não esquecerá o que Ackerley não esqueceu” (FUSSEL, 1980, p. 15).



para Anton Kaes, ela também permeia o inconsciente germânico. Quando assistimos a filmes que não falam, de forma alguma, da guerra, ainda assim, ela está lá. Erich Fromm diz que “O artista desvela a verdade que está recalcada porque é incompatível com a convenção e o 'pensável'. Na arte, ele faz o que o psicanalista faz em escala privada”<sup>160</sup>. Mas, temos de levar em consideração que o artista é, ele mesmo, ser social e que, portanto, está tão condicionado quanto outros ao que o mesmo autor chama de *inconsciente social*.

E, os conteúdos são recalcados pelos indivíduos porque há algo que o autor chama de *filtro social*. Este filtro consiste em uma linguagem, em uma lógica e em costumes de natureza social. É específico e determina o inconsciente social de cada cultura que tem como função o funcionamento de uma sociedade bem como o inconsciente individual tem como função o funcionamento pleno do ser humano<sup>161</sup>. O que colocamos em questão aqui é que o inconsciente histórico do período entre-guerras é a Primeira Guerra Mundial. É como se o conflito estivesse sempre no horizonte de todos os grupos, mesmo que a discussão não seja diretamente sobre ela. Há um termo em inglês, *aftermath*<sup>162</sup>, que poderia ser muito bem empregado aqui. Normalmente, *aftermath* é traduzida como consequência. Mas esta tradução, aqui, seria inadequada e imprecisa.

Lidar com as consequências diretas da guerra é só uma parte do trabalho de empreender uma análise da sociedade do pós-guerra. A questão está em, justamente, perceber que sociedade ela gera. Mais do que um punhado de variáveis, tentamos entender qual o resultado de um somatório de forças distintas, cujas reações produzem a sociedade do pós-guerra. A guerra obriga a produção de uma nova linguagem para lidar com ela. É a ideia de *aftermath* que dá conta da perda de sentido provocada pelo luto, como aponta Freud, ao mesmo tempo em que Lukács mostra como a ideia de totalidade é, em certo aspecto, terapêutica porque compensa essa perda. É deste modo que a busca não tem fim – mesmo que ela seja inconsciente, parte de um filtro social, como aponta Fromm.

---

<sup>160</sup> FROMM, 1992. p. 84.

<sup>161</sup> Ibid., p. 80.

<sup>162</sup> O termo significa uma situação que existe em decorrência de forças resultantes de um evento de grande magnitude e, geralmente, é traduzido como resultado ou consequência, sem levar em consideração que a palavra carrega uma ideia de somatório, de uma ação primeira que é perpassada por um série de variáveis e que se torna, então, evento de grandes proporções.

É por causa da falta de sentido, também, que buscamos uma maneira de encontrar um *script* que nos dê conta do que é o passado, mesmo que recente. E só fazemos isso porque buscamos uma totalidade a qual não temos acesso, mas que ainda assim procuramos. A ideia de consequência não consegue trazer à tona todas essas implicações. Por mais que os historiadores ainda discutam se a Primeira Guerra foi a catástrofe original (*Urkatastrophe*)<sup>163</sup>, como coloca Anton Kaes, a verdade é que ela foi um conflito sem precedentes e, os “fantasmas dos soldados mortos ainda coexistem com os vivos”, o que é uma metáfora, como o mesmo autor propõe, para dizer que o fantasma da guerra, mesmo que invisível, assombra essa sociedade<sup>164</sup>. Se *Shell Shock*, como afirma Nigel Hunt, se tornou um termo popular porque a princípio designava uma explicação fisiológica para o trauma<sup>165</sup>, ele logo se transforma em metáfora, como afirmam Jay Winter<sup>166</sup> e Anton Kaes<sup>167</sup>, para lidar com as feridas da guerra.

De acordo com Anton Kaes, “O trauma tem repercussão de longa duração, não somente para o soldado, mas também para a sua família, sua comunidade, seu Estado, sua nação”<sup>168</sup>. A guerra transforma a sociedade de forma profunda. Paul Fussel, ao examinar a literatura que a Primeira Guerra produziu, nos informa da dificuldade de diferenciar autobiografia e romance em primeira pessoa<sup>169</sup>. Mesmo diários carregam essa problemática, uma vez que a eles, enquanto registro contínuo, escapam as vicissitudes da experiência. Não é a emoção ou a experiência que é registrada e nem reelaborada mas, sim, o cotidiano, o trivial. Ao observar a própria vivência neste pormenor, Lillian Hellman, que manteve diários durante a Segunda Guerra Mundial, comenta que ao reler estes diários os achou banais, porque eles não registraram aquilo que lhe era mais importante e que, somente os anos de afastamento trouxeram – a realização da experiência<sup>170</sup>.

---

<sup>163</sup> KAES, 2009, p. 2.

<sup>164</sup> KAES, loc. cit.

<sup>165</sup> À época, este termo começou a ser utilizado porque se discutia se os soldados expostos ao conflito estavam demonstrando uma resposta puramente emocional ou se em decorrência dos bombardeios estes soldados teriam acabado por sofrer uma lesão microscópica no sistema nervoso central, literalmente, “*shellshock*” (HUNT, 2010, p. 20).

<sup>166</sup> WINTER, 2006, p. 52.

<sup>167</sup> KAES, 2009, p. 3.

<sup>168</sup> KAES, 2009, p. 2.

<sup>169</sup> FUSSEL, 1975, p. 310.

<sup>170</sup> HELLMAN apud FUSSEL, 1975. P. 311.

A frase mais famosa de *Adeus a Berlim* é, sem dúvida alguma, “Sou uma câmera”<sup>171</sup>, e ela já nos adverte quanto a autoficção. Se continuarmos a seguir a frase, contudo, percebemos que o parágrafo em que ela se encontra termina com “Algum dia, tudo isto precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado”<sup>172</sup>. O relato é cuidadosamente trabalhado até ser a elaboração da experiência, como nos alerta Isherwood. E é preciso ler nas entrelinhas para entender como relacionar a Primeira Guerra à geração de Isherwood: o *front* pertenceu a seus pais e não eles. Mas a experiência do conflito extrapola as trincheiras e deixa para os seus órfãos a tarefa de problematizá-la. Ainda assim, aqui, o evento em si permanece em segundo plano. Até mesmo porque o que é traumático, como elucida o conceito freudiano, não é o evento e, sim a reação a ele. Este é um dos motivos pelos quais a ideia de testemunho é inadequada.

Ao trabalhar com filmes produzidos na República de Weimar, Anton Kaes vê como a experiência de guerra se articula no pós-guerra. Os *Shell Shock Movies* criam uma nova linguagem para lidar com o extremo que não é a guerra em si, porque ela mesma não é o objeto dos filmes. Na análise de *Nosferatu* (1922), por exemplo, percebemos como são as reações (o medo de voltar a uma casa destruída pela guerra, a reação a morte do outro, etc.) que são exploradas simbolicamente na película. O diferencial do trabalho de Kaes é que este autor fala de guerra e fala de trauma por meio de filmes que não retratam a Grande Guerra<sup>173</sup>. O silêncio, novamente não implica a ausência de ruído, implica antes que o trauma seja reencenado na narrativa e nas imagens dos filmes<sup>174</sup>, mas por meio de outra linguagem que não aquela da ficcionalização do próprio evento.

É a performance e não a descrição; a performance torna possível comunicar o que ainda não pode ser descrito. Muito da análise em torno de *Berlin Alexanderplatz* jaz nessa perspectiva. O autor foca na performance ante a mera descrição. Uma das mais famosas cenas do romance é uma cena em que a morte de um porco em um matadouro é descrita<sup>175</sup>. Ela expressa, primeiramente, a fragilidade dos seres humanos; mesmo com

---

<sup>171</sup> A frase inteira, na verdade, é “Sou uma câmera com o obturador aberto, bem passiva, que registra, não pensa” (ISHERWOOD, 1980, p. 9). O fragmento, como título de uma das peças que livro inspira – e que foi roteirizada pelo próprio Isherwood – é mais conhecido.

<sup>172</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 9.

<sup>173</sup> KAES, 2009, p. 4.

<sup>174</sup> Ibid., p. 3.

<sup>175</sup> DÖBLIN, 2009, p. 150

todas as máquinas e possíveis invenções, os homens ainda morrem da mesma forma que os animais. Só que o que mais nos movimenta são os sons. O som da carne sendo cortada, o som do animal morrendo, o som do animal sendo morto, o som da faca, o som da cena. O som do livro e as imagens que ele evoca, neste sentido, não são o oposto do silêncio. Estes sons são um complemento do silêncio de Biberkopf porque intensificam a disparidade entre o inconsciente tumultuado do personagem e seu consciente silencioso. Só que estes sons também são performance em detrimento da descrição.

No caso de Kaes, a interpretação da realidade histórica que os cineastas e filmes analisados propõem não precisa da menção da guerra. A guerra era uma realidade imediata, ela não precisava ser mencionada para ser entendida, pelo menos, não no nível inconsciente. Mas, por conta dos estados psicológicos extremos, decorrentes da guerra, estes filmes precisaram encontrar uma nova linguagem que comunicasse, em forma cinematográfica, aquilo que seus autores, e seus expectadores, não conseguiam comunicar. Para Kaes, o cinema clássico da República de Weimar é assombrado pela memória de uma guerra cujo fim traumático nunca foi completamente reconhecido, que dirá aceito. Para o autor: “Não dita e oculta, implícita e latente, reprimida e repudiada, a experiência do trauma se tornou o inconsciente histórico de Weimar”<sup>176</sup>.

E, enquanto inconsciente, ele deixa de ser reelaboração e, portanto, testemunho. Enquanto experiência traumática, ela se manifesta apenas por sintomas – é a estes sintomas que buscamos. Trauma reelaborado e tornado consciente é testemunho, o sintoma, no entanto, é inconsciente. A elaboração de novas estratégias estéticas, em decorrência da experiência, é um sintoma de que, para além da consciência criativa no artista, a obra é também produto social, que reage a variáveis e restrições específicas. De acordo com Kaes, podemos entender

[...] filmes como entidades que surgem *de* e existem *em* momentos históricos concretos; que fornecem respostas estéticas a determinantes econômicas, sociais, políticas, ideológicas e institucionais; e ainda discutem conosco hoje. Examinando o que os filmes deixam explícito mas não articulado, “lendo aquilo que nunca foi escrito”, nós poderemos apreender as forças que geraram o *Shell Shock Cinema*.<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> KAES, 2009, p. 2. [tradução própria]

<sup>177</sup> KAES, 2009, p. 6. [tradução própria] [grifo próprio]

Extrapolando esta tese para a literatura, podemos tentar compreender a *aftermath* da guerra e como Berlim, a personagem, se insere nesta problemática. Assim como os filmes encontram novas respostas estéticas para o trauma, a literatura encontra novas formas. Novas maneiras de contar histórias acontecem na Berlim de Weimar. E é na forma que encontramos o nosso silêncio. Onde está implícito, mas não dito. Onde há latência e não testemunho.

## CAPÍTULO II

### Novas Possibilidades de Narrativa

O propósito deste capítulo é tornar explícitos os projetos estéticos dos dois romances estudados, traduzindo a relação que eles mantêm com as circunstâncias históricas de sua escrita. Visto que defendemos a forma como possibilidade de conhecimento, o estudo da configuração empregada nas narrativas torna-se crucial para o desenvolvimento desta dissertação. É interessante demonstrar como, a partir do desenvolvimento de estratégias narrativas particulares, os autores aqui estudados tentaram, de alguma forma, criar uma maneira de representar e articular a consciência/realidade de seu tempo.

Parte do argumento deste trabalho se baseia no princípio de que a Primeira Guerra Mundial é uma catástrofe<sup>178</sup>, que abala estruturas de temporalidade e representação. Isto significa, em outras palavras, o abandono e o questionamento de uma tradição narrativa precedente. Narrativa, neste caso, não pode ser entendida apenas como a narrativa literária, muito embora a análise, aqui, se concentre nela. A narrativa também deve ser entendida como a leitura que fazemos do nosso contexto, as palavras que empregamos como definição para nós e para o outro, bem como para nossos eventos. São os *scripts*, por assim dizer, pelos quais nos guiamos.

Grupos de pessoas constroem *scripts* que omitem, corrigem e ocasionalmente mentem sobre o passado. Se repetidos suficientemente, estes *scripts* tornam-se verdades ao invés da própria verdade. O silêncio consensual é uma das maneiras pelas quais as pessoas fabricam as histórias míticas de que elas precisam para poder viver<sup>179</sup>. Isto é uma questão significativa nos dois romances estudados. Ainda, sobre as ideias de catástrofe e narrativa, de acordo com Annie Le Brun, eventos produzidos por causas naturais (vulcões em atividade, tsunamis, etc.) não ameaçam a narrativa tecnicista. Catástrofes decorrentes da técnica, todavia, abalam a narrativa de progresso que tem início no séc. XIX e que, até agora, não foi totalmente abandonada. Basta observarmos os discursos cientificistas que ainda endossamos<sup>180</sup>.

---

<sup>178</sup> A conceitualização da ideia de catástrofe será no decorrer do texto. No entanto, não exatamente uma novidade a associação entre Primeira Guerra Mundial e catástrofe.

<sup>179</sup> WINTER, 2010, p. 23.

<sup>180</sup> LE BRUN, 2016, p. 27.

Apesar disso, estes eventos prejudicam essa narrativa e, por isso, lhes é imposta uma neutralização. Por estarmos subjugados pelo que produzimos, não somos capazes de representar nem a extensão e nem a natureza dos efeitos da técnica. Para fazermos isso, precisamos fabricar linguagem<sup>181</sup>. Catástrofe, para Le Brun é

[...] um acontecimento súbito e violento que carrega em si mesmo a força de mudar o curso das coisas. Um acontecimento que é, a um só tempo ruptura e mudança de sentido e, por isso, pode ser tanto um começo quanto um fim. Em suma, um acontecimento decisivo que perturba a ordem do mundo, embora também possa levar a outro mundo. [...] os diferentes sentidos que ele abrange historicamente têm em comum privilegiarem o momento em que a modificação se torna evidente, o instante mesmo da quebrada da onda.<sup>182</sup>

Podemos concordar, a partir desta definição, que a Grande Guerra se encaixa na categoria de catástrofe. Aliás, acerca da neutralização do discurso – ao menos oficial – destes eventos, Paul Fussel observa como, dada a dificuldade de transmitir aquilo que ocorria nas trincheiras do *front*, as autoridades inglesas passam a se utilizar de eufemismos. Quase cem anos depois da guerra<sup>183</sup> ainda vemos no nosso cotidiano estes mesmos eufemismos quando ações militares são promovidas por Estados<sup>184</sup>. Para Le Brunn, quando algo desta natureza acontece, há uma falta de densidade, uma falta de linguagem dentro da tradição para lidar com a representação do evento<sup>185</sup>. O que nos leva a terceira fração do argumento: a representação do evento *em si* não é necessária. Como Anton Kaes demonstrou, é absolutamente possível falar de guerra sem falar da guerra ela mesma<sup>186</sup>. O problema da catástrofe é que ela altera o sentido pré-estabelecido e, com isso, altera o estado das coisas<sup>187</sup>.

---

<sup>181</sup> LE BRUN, 2016, p. 29.

<sup>182</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>183</sup> O centenário do início do conflito foi em 2014, mas o fim do conflito só completará um século em 2018.

<sup>184</sup> FUSSEL, 2013, p. 261.

<sup>185</sup> LE BRUNN, 2016, p. 50.

<sup>186</sup> Toda a tese de *Shell Shock Cinema*, de Anton Kaes, autor e obra já citados no primeiro capítulo, recai sobre o fato de que o cinema em Weimar poderia até não estar falando sobre a Guerra explicitamente, mas, de alguma maneira ela está sempre presente. Boa parte das estratégias ficcionais e técnicas cinematográficas do período dão vazão a inquietação do período.

<sup>187</sup> LE BRUN, 2016, ps. 50-51.

De acordo com Le Brun,

[...] em menos de vinte anos [desde a década de 1950] a sensibilidade europeia é invadida pela figuração de desastres imaginários que têm por característica fazer emergir a catástrofe em estado puro, livrando-a de toda a referência religiosa [...]<sup>188</sup>

Neste ponto, devemos discordar da autora: este processo tem início já durante a Primeira Guerra, e ele se aprofunda nos anos seguintes a ela. É verdade, como bem coloca Fussel, que grande parte dos novos mitos que são criados pelas memórias de guerra ainda possuem um forte referencial religioso<sup>189</sup>. Todavia, a grande dificuldade da literatura depois disso é, justamente, representar a violência sem Deus. Em uma época secular, a violência perde o significado e sua justificativa transcendente. No século XX, com o desenvolvimento anterior de uma outra narrativa – iluminista, positivista e cientificista – em detrimento da lógica religiosa, surge a necessidade de uma nova representação da violência. Portanto, não é a partir do meio do século XX que catástrofe produzida pela técnica começa a ser repensada em termos seculares, mas sim desde, pelo menos, 1920. Sigmund Freud mesmo já avisava, em 1915, sobre os mais “preciosos bens da civilização” que a guerra destruiria<sup>190</sup>.

O fracasso do projeto de futuro proposto pela narrativa iluminista já é questionado bem antes<sup>191</sup> do fim da Segunda Guerra Mundial e do ataque nuclear a Hiroshima e Nagasaki. Com relação ao abandono da ética religiosa como motivo representacional da violência ao longo do século XX, podemos entrever já na obra de Alfred Döblin a necessidade de uma nova linguagem para lidar com a catástrofe. Contudo, para Paul Fussel, uma das dificuldades da representação literária da guerra é justamente a colisão entre os eventos e a linguagem disponível para descrevê-los<sup>192</sup>. A narrativa do otimismo iluminista, relacionado a técnica, impedia a tradição de disponibilizar ferramentas linguísticas para lidar com o evento.

---

<sup>188</sup> LE BRUNN, loc. cit.

<sup>189</sup> FUSSEL, 2013, p. 66.

<sup>190</sup> Referência já apresentada em ponto anterior da dissertação.

<sup>191</sup> Melhor seria dizer, contemporaneamente, com relação até ao que tange a própria bomba. O estudo e as descobertas que levam ao processo de confecção da bomba acontecem durante os anos de 1920 e 1930, especialmente, na Alemanha. Sem a Física Quântica, cujo estudo se aprofunda e se legitima no entre guerras, a bomba nem mesmo seria possível. Para mais sobre isso, ver: FORMAN, P. *Weimar Culture, Causality, and Quantum Theory, 1918-1927: Adaptation by German Physicists and Mathematicians to a Hostile Intellectual Environment*. In: \_\_\_ *Historical Studies in the Physical Sciences*, Vol. 3, 1971.

<sup>192</sup> FUSSEL, 2013, p. 169.



Citando, literalmente, o autor: “Para colocar de maneira mais acurada, a colisão era uma entre os eventos e a linguagem pública utilizada para, por mais de um século, celebrar a ideia de progresso”<sup>193</sup>. A dificuldade está em admitir que a guerra foi feita por homens e continuava, como coloca Fussel, e Freud antes dele, *ad infinitum* em razão, também, dos próprios homens. De acordo com o autor, era um problema menos de palavras do que de retórica, ou seja, de discurso<sup>194</sup>. Desta maneira, podemos afirmar com alguma certeza que a busca por uma nova forma de narrativa foi uma inevitabilidade para aqueles que tentaram escrever sobre – e durante – o século XX. A ausência de Deus, e a humanidade do evento, forçam não apenas a linguagem como um todo, mas especialmente a literatura a encontrar novas bases.

Isto é bem demonstrado, por exemplo, pelas discussões das quais participam Alfred Döblin e, também, Walter Benjamin, sobre literatura/romance no início do século XX. Observa-se a premência de criar novas estratégias narrativas para abrigar um novo paradigma de linguagem/discurso além da técnica e da religião. Este novo paradigma ainda está em curso de criação. Nosso vocabulário e nossa maneira de representar e nos referir a eventos/acontecimentos é, se não mais, tão cientificista quanto no início do século XX. Ainda assim, é inegável que tanto *Berlin Alexanderplatz* quanto *Adeus a Berlim* foram escritos durante e sobre uma época em que os projetos literários eram, também, uma forma de criar, a partir da linguagem, um novo mundo.

Mais ainda, é imprescindível que as diferenças entre estes dois projetos literários estejam bem definidas porque é naquilo que os difere que podemos enxergar o que os une. *Berlin Alexanderplatz* é a tentativa de Alfred Döblin de produzir um épico moderno cujo herói emerge do submundo berlinense. Já em *Adeus a Berlim* Christopher Isherwood retrata a cidade através da câmera de um jovem autor, em um relato eminentemente lírico. O relato da alma e o relato do que há de exemplar no humano do podem possuir afinidades já que os romances dividem uma protagonista/personagem particular: a cidade. Se essa cidade pode ser considerada ela mesma a República de Weimar, é difícil dizer; em compensação, a imagem da primeira república alemã que temos é a imagem da metrópole. Sem dúvida alguma, mais do que apenas a liberdade individual, isso é o que atrai jovens escritores<sup>195</sup> é isto que inspira alemães.

---

<sup>193</sup> FUSSEL, 2013, p. 169. [tradução própria]

<sup>194</sup> Ibidem, p. 170.

<sup>195</sup> Isherwood não é o único jovem escritor britânico a se mudar para Berlim. Inclusive, Paul Fussel fala sobre uma “diáspora” de escritores britânicos no período do entre guerras, por uma série de motivos.

## 2.1. O *Kinostil* de Alfred Döblin e a ideia de épico moderno

Publicado em 1929, *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin é considerado, por uma série de razões, um marco na história da literatura alemã. Dentre elas, a mais notável é a sua estrutura narrativa, baseada no princípio da montagem<sup>196</sup>, ou no *Kinostil* (estilo de cinema), termo de Döblin. Outra razão é o fato de que os personagens do romance, em especial seu herói, fogem do convencional na literatura. Não por sua associação a criminalidade, visto que prostitutas e ladrões dificilmente podem ser consideradas figuras novas na literatura. Já em 1848, Alexandre Dumas Filho publica a *Dama das Camélias*, um romance autobiográfico sobre suas relações com uma cortesã, por exemplo. Na literatura em alemão, por outro lado, em 1906, é publicado *Josefine Mutzenbacher oder Die Geschichte einer Wienerischen Dirne von ihr selbst erzählt*<sup>197</sup>, atribuído a Arthur Schnitzler (autor de *Breve Romance de Sonho*) e Felix Salten.

Então, não é a origem dos personagens que faz com que seu retrato seja novo. É o fato de que o erotismo e a marginalidade não são símbolos, são experiências. Nos dois romances citados acima – em especial, *Josefine Mutzenbacher*, classificado como romance erótico – o sexo ocupa um lugar de destaque, como representação e expressão. É o objetivo do romance falar sobre sexo e sobre prostituição. E não é que o sexo ou a prostituição não sejam representados em *Berlin Alexanderplatz*, mas é que eles não são o objetivo da representação. Depois da saída de Tegel – onde esteve preso – Franz Biberkopf, protagonista de *Berlin Alexanderplatz*, encontra um cinema e

Então escurece e o filme começa. [...] Uma sensação maravilhosa tomou conta de Franz quando as gargalhadas irromperam em torno dele. Um monte de gente, pessoas livres, divertiam-se, ninguém se mete com elas, lindo, maravilhoso e eu no meio delas! E o filme continuou. O distinto barão tem uma amante que se deitava numa rede, esticando as pernas para o alto. Vestia calças. Uma coisa. Como era possível que as pessoas se entusiasmassem com aquela mocinha desleixada que ainda por cima lambia os pratos. De novo ela tremulava as pernas esbeltas para cima. O barão deixara-a sozinha, agora ela tombava da rede e voava para cima da grama, ficou ali estendida. Franz fixa os olhos na tela, já havia outra imagem, ele ainda

---

Colin Storer fala sobre o mesmo fenômeno, em um espectro ainda maior, com a migração de intelectuais de variadas áreas, da Inglaterra para a Alemanha.

<sup>196</sup> “Montagem” foi a denominação dada à estética do romance por seus críticos, tais como Walter Benjamin. Alfred Döblin nunca se referiu a tal princípio, utilizando sempre a ideia de *Kinostil* para caracterizar sua confecção.

<sup>197</sup> *Josefine Mutzenbacher ou a história de uma prostituta vianense, como contada por ela mesma*, tradução livre.

a via tombar estendida. Ele mordida a língua, raios, o que era isso. E quando o sujeito que era o amante da mocinha abraçou essa mulher tão pura, uma sensação de calor percorreu-lhe o peito, como se ele mesmo a abraçasse. Aquilo se apossou dele, provocando uma sensação de fraqueza.

Um mulherão. [Existem outras coisas do que o aborrecimento e o medo. Para que toda essa bobagem? Ar, homem, uma mulher!] Como não havia pensado nisso? Fica-se parado junto à janela da cela, olhando o pátio pelas grades. Às vezes, passam mulheres, ou esposa ou filha em visita ou, ainda, o serviço de limpeza onde mora o velho. De vez em quando, eles – os presidiários – ficam junto às janelas, olhando por todo o lado e devorando cada mulher. [...] Franz já estava lá fora na rua, na chuva. O que vamos fazer? Estou livre. Preciso arranjar uma mulher. Uma mulher é de que preciso.<sup>198</sup>

Ao fim dessa jornada, Franz até encontra uma prostituta – encontra duas, na verdade – mas não faz sexo. O que essa longa passagem denota é que o sexo é uma forma, como boa parte do romance, mas ele não é o objetivo da representação. Ele não serve para ser erótico. A ida ao cinema demonstra que a mídia cria desejos; a analogia com a forma como ele costumava observar as mulheres enquanto esteve preso com a mulher que ele observa na tela, e o posterior fracasso sexual, demonstram que estes desejos não serão satisfeitos. De certa maneira, o mundo midiático ao nosso redor também pode ser uma prisão para o indivíduo; em especial, para aqueles que vivem à margem. Neste romance, a prostituta não é um conto erótico, ela é parte do mundo social, ela é parte da Alexanderplatz que, por sua vez, é parte de Berlim e da Alemanha como um todo.

Para Walter Benjamin, em *Berlin Alexanderplatz* “[...] a miséria ostenta o seu lado jovial. Ela senta-se com os homens à mesma mesa, sem que com isso interrompa a conversa; eles ajeitam-se em suas cadeiras e não param de usufruir a refeição”<sup>199</sup>. Primordialmente, estas pessoas existem e vivem sem que isto necessariamente perturbe “os outros”; eles não são uma mera irrupção na vida das “pessoas decentes”, sua existência é concomitante e, de alguma forma, elas habitam o mesmo espaço. Sem o objetivo de ser um “romance social”, a obra passa longe de estereótipos inspirados na “consciência” e no jargão político e tenta se aproximar da vida de toda essa gente que, sem dúvida alguma, é miserável<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> DÖBLIN, 2009, ps. 33-34.

<sup>199</sup> BENJAMIN, 2012. p. 59.

<sup>200</sup> Ibidem, p. 59.

Justamente por conta de sua visão histórica e de sua energética busca por técnicas narrativas inovadoras, que Döblin tornou-se uma inspiração para uma geração de romancistas, dramaturgos e escritores da década de 1920, dentre os quais podemos apontar Bertold Brecht<sup>201</sup>. Para Alfred Döblin, berlinense de criação<sup>202</sup>, a Alexanderplatz era um símbolo das forças com as quais ele e seus conterrâneos tinham de lidar. De acordo com Peter Jelavich,

Desdenhoso da autossatisfação nas sociedades e arte burguesas, simpático a causa proletária e a cultura de massas, Döblin rejeitava a ideologia e a estética humanista até mesmo antes do estouro da Grande Guerra. Ele chamava a atenção de seus companheiros autores para o fato de que a psique dos contemporâneos estava sendo invadida e desestabilizada por uma barragem de mensagens comerciais, políticas e pop-culturais.<sup>203</sup>

A primeira vez que a cidade é introduzida, depois de Tegel, é da seguinte maneira:

Franz Biberkopf betritt Berlin



Handel und Gewerbe



Stadtreinigungs- und Fuhrwesen

<sup>201</sup> MIDGLEY, 2006, p. 220.

<sup>202</sup> Döblin nasceu em 1878, na Pomerânia polonesa, e se muda para Berlim em 1888 com a mãe e os quatro irmãos e se ausenta de Berlim apenas durante a Primeira Guerra Mundial em que serviu como médico psiquiatra. Ao fim do conflito ele retorna e permanece até 1933, quando tem início seu exílio na França que dura até 1940, quando a Döblin e a família se mudam permanentemente para Nova Iorque. Depois da guerra ele só retorna a Berlim duas vezes.

<sup>203</sup> JELAVICH, 2006, p. 1. [tradução própria]



Gesundheitswesen



Tiefbau



Kunst und Bildung



Verkehr



Sparkasse und Stadtbank



Gaswerke



Feuerlöschwesen



Finanz- und Steuerwesen

Começando com “Franz Biberkopf entra em Berlim”, o segundo livro então dá espaço para a cidade que é representada nas suas instituições (a primeira placa é a placa de comércio e indústria, a segunda de limpeza e transportes urbanos e por aí vai), como uma máquina que funciona enquanto funcionam as suas engrenagens. E ela faz isso a despeito das pessoas que a habitam. Em seguida, em um relato jornalístico, o autor passeia de indivíduo a indivíduo dentro da cidade; indivíduos estes que não tem nada em comum além do fato de residirem em Berlim, mas que, de alguma forma, são uma complexa rede de relações. Mais do que a história de Franz Biberkopf, *Berlin Alexanderplatz* é a história de um lugar, da Alex. Biberkopf é mais um dentro dessa massa. Essa passagem não é apenas significativa das estratégias ficcionais do romance como também encarna exatamente aquilo que Jelavich descreveu anteriormente: a cidade é uma entidade impessoal e os indivíduos são engolidos por essa máquina.

---

<sup>204</sup> DÖBLIN, 1980, ps. 63-64.

Biberkopf, recém-saído de Tegel<sup>205</sup>, “[...] só com dificuldade finca o pé novamente em Berlim, [...] então faz a si mesmo a promessa de ser decente”<sup>206</sup>. E enquanto tenta fazer jus a essa promessa, Biberkopf vaga por todos os cantos da Alex, desde os mais claros aos mais escuros, e se torna uma espécie de megafone daquela parte da cidade. Através dele – literalmente, através e não por meio dele – uma cacofonia de vozes, pessoas, imagens e lugares chegam a nós. Uma das questões do romance é, não por acaso, o fato de que Franz necessita recuperar a sua própria voz e a sua própria expressão. Ao invés de reproduzir aquilo que ele vê e escuta, Franz precisa sentir; grande parte da obra de Döblin gira em torno da autonomia do ser frente aos estímulos e padrões sociais.

Todas as personagens padecem do mesmo problema de Biberkopf – elas existem mais do que são; o que rege a sua existência não é um ritmo interno é o ritmo da Alexanderplatz. Na crítica ao romance, Walter Benjamin afirma que “[...] o leitor [...] aprende a sentir a sua existência neste espaço [a Alexanderplatz] e descobre o quão pouco se sabia a seu respeito”<sup>207</sup>. Conhecemos não um homem, mas os homens daquele lugar e, este é um dos motivos que torna a jornada de Biberkopf exemplar. Em contato com estes homens, Döblin demanda a relativização do ideal de decência, pois não existe uma clara divisão entre respeitabilidade e ilegalidade. O que existia, de fato, eram circunstâncias que levavam a uma ou outra<sup>208</sup>.

Em *Berlin Alexanderplatz*, o pensamento e a ação são emoldurados (às vezes, literalmente, como no caso dos pensamentos de Franz, entre colchetes) por uma variedade de mensagens contraditórias, transmitidas sob uma série de meios e formas. A cena do cinema, supracitada, é um bom exemplo disso. A ideia consiste em indagar a autonomia do homem frente a estas mensagens em uma metrópole moderna. Por mais que a “decência”, ideal burguês, seja algo que Biberkopf poderia ser levado a almejar, de que maneira um homem como ele poderia consegui-la? Decência neste caso não diz respeito à noção de dignidade humana. Mesmo considerando que moradia, alimentação, acesso a saúde e educação sejam direitos do indivíduo, e que tenham a ver a com a ideia de decência, esta não é a decência que Franz busca.

---

<sup>205</sup> Localizado em Berlim, Tegel é o maior presídio da Alemanha e se tornou conhecido, em âmbito internacional, por causa do romance.

<sup>206</sup> DÖBLIN, 2009, p. 11.

<sup>207</sup> BENJAMIN, 2012, p. 59.

<sup>208</sup> JELAVICH, 2006, p.8.

Ele busca a ideia de respeitabilidade mesmo que não haja nada de respeitável na miséria. A despeito de sua própria dignidade Franz almeja tornar-se um homem “respeitável”. Toda vez que ele exige da vida mais do que apenas existir, ela o mostra que homens como ele não tem esse direito; e

Observar e ouvir isto valerá a pena para muitos que, como Franz Biberkopf, habitam uma pele humana e aos quais acontece o mesmo que ele, a saber: que estar vivo exige mais do que um simples pãozinho com manteiga.<sup>209</sup>

Isto é colocado no prefácio do livro e resume bem qual é a história de *Berlin Alexanderplatz*: existir não é viver e nem sobreviver é viver. E é aqui que a tênue linha entre ilegalidade e respeitabilidade pode ser vista no romance döbliniano: retratar a Alexanderplatz é retratar uma região que, apesar de ter sofrido as maiores transformações urbanas a partir do início do século XX e ter um lugar central em Berlim, permanece periférico. A Alex é o lar das classes mais baixas e mais pobres da população; desde pessoas como Biberkopf a pessoas como os habitantes do *Scheunenviertel*, bairro de judeus emigrados dos *pogroms* na Rússia e, depois da Primeira Guerra Mundial dos judeus empobrecidos da Europa Central<sup>210</sup>. Um romance sobre a Alex<sup>211</sup> é um romance sobre o processo contraditório do progresso que relega uma boa parcela social à posição de espectadores, podendo apenas desejar o que lhes é negado.

Durante os “anos dourados” da República de Weimar, da metrópole cintilante<sup>212</sup>, o que não faltam são Franz Biberkopfs lutando para encontrar trabalho. As ocupações disponíveis a curto prazo, porém, são vistas como criminosas. É nessa miríade de contradições que o livro se insere. Grande parte do esforço literário de Döblin em *Berlin Alexanderplatz* volta-se justamente para a crítica – e na maior parte das vezes, paródia – de uma tradição que não responde mais a determinadas perguntas. Há, claramente, um esforço anti-intelectual no romance (mesmo que o trabalho de Döblin antes de *Berlin Alexanderplatz* não tenha sido exatamente “popular”). Döblin desprezava não somente a burguesia alemã, mas também o elitismo (“*das klassische Ensemble*”) que utilizava a

---

<sup>209</sup> DÖBLIN, 2009, p. 10.

<sup>210</sup> JELAVICH, 2006, p. 7.

<sup>211</sup> Alex é a maneira abreviada pela qual os personagens se referem a Alexanderplatz.

<sup>212</sup> KOLB, 2002. p. 95

cultura como uma maneira de justificar a hegemonia social<sup>213</sup>.

Em seu romance as tradições grega e alemã aparecem como paródia na voz dos narradores. Nesta oposição ao individualismo e ao humanismo nas artes, conseguimos entrever também a relação que o romance mantém com as vanguardas da época. Eberhard Kolb diz que a arte que pensamos como sendo o cânone da “Cultura de Weimar”, é a *Neue Sachlichkeit (Nova Objetividade)*<sup>214</sup>. O termo é de autoria de Gustav Hartlaub que, em uma exposição no Museu Mannheim, no ano de 1924, define deste modo o novo realismo da pintura<sup>215</sup>. Esta vanguarda englobava as mais diversas expressões artísticas. Por exemplo, Bertold Brecht e seu teatro épico, as gravuras de Georg Grosz e Max Beckmann, os filmes de Walter Rutmann e Slatan Dudow e os romances de Alfred Döblin e Hans Fallada<sup>216</sup>.

A *Nova Objetividade* era um estilo artístico caracterizado pela simplicidade e pela sobriedade. Restrito, geralmente, ao período de 1923 a 1929, o estilo desta vanguarda é, por vezes, banal, rejeitando toda a vitalidade emocional típica da arte desde 1900<sup>217</sup>. Para Detlev Peukert, o que estava em jogo com o nascimento da *Neue Sachlichkeit* era a urgência do surgimento de um novo conceito de arte. Para este autor, o alcance histórico desta vanguarda está em conseguir entrar em termos com a nova realidade do mundo contemporâneo<sup>218</sup>. A pintura, por exemplo, torna-se novamente representacional, mas no sentido de que ela se relaciona intrinsecamente com o novo homem moderno e sua realidade. É um novo construtivismo que coloca a própria reflexão entre o que é objeto da arte e sua essência<sup>219</sup>.

---

<sup>213</sup> JELAVICH, op. cit., p. 9.

<sup>214</sup> KOLB, 2002, p. 98.

<sup>215</sup> KRACAUER, 1988, p.195.

<sup>216</sup> Temos que fazer a ressalva, contudo, da dificuldade de classificar os artistas em uma vanguarda específica. Por exemplo, de acordo como Peter Gay, a *Montanha Mágica*, de Thomas Mann é uma das obras que pode ser inserida no movimento da *Neue Sachlichkeit* (GAY, 2001, p.127). Assim como Alfred Döblin, cujo romance será analisado, por conta de seus romances de ficção científica é muitas vezes categorizado como um representante da vanguarda expressionista. De fato, Döblin dá sua contribuição expressionismo literário (MURPHY, p.77) o que não é o mesmo que dizer que ele era, imprescindivelmente, um escritor expressionista. Assim, como o mesmo é válido para o exemplo de Thomas Mann. Mesmo Georg Grosz, Otto Dix e Max Beckmann entendiam-se como parte de uma outra vanguarda, se olharmos para o Manifesto da ‘*Entartete Kunst*’ (arte degenerada). Assim, neste momento focamos na explicação das implicações e da definição da *Neue Sachlichkeit* não somente porque somos adeptos da tese de Eberhard Kolb quando este diz que quando pensamos na *Cultura de Weimar* pensamos na *Neue Sachlichkeit* mas, porque o romance que aqui será analisado, por diversos motivos, pode ser entendido é um representante desta vanguarda.

<sup>217</sup> VINCENT, 1997, p. 338.

<sup>218</sup> PEUKERT, 1993, p. 168.

<sup>219</sup> PEUKERT, loc. cit.



Diferentemente do naturalismo do século anterior que transformava a descrição em símbolo, a vanguarda da *Nova Objetividade* entendia que a realidade seria sempre um símbolo à medida que nunca poderia ser completamente apreendida. De tal forma que a descrição tornava-se instrumento narrativo e não a estética em si. Desta maneira, a rejeição döbliana da ideia do “autor” e de que ele poderia criar figuras com motivações e sentimentos que refletiriam acuradamente a natureza humana<sup>220</sup>, se encaixa perfeitamente naquilo que a vontade de objetividade weimariana presumia.

Ao invés de histórias com motivos psicologizantes, e no lugar de impressões subjetivas que não são apreendidas em completo pela linguagem<sup>221</sup>, a descrição deveria tomar o lugar como linha narrativa. Eventos, acontecimentos, feitos e ações seriam descritos e não explicados por meio de vontades que o autor inferiu nos personagens. Esta explicação torna um pouco mais claro o que os críticos da obra de Döblin entendiam como montagem; Döblin mesmo afirma que “as pessoas não contam histórias, elas as constroem”<sup>222</sup>. O livro é construído a partir de uma série de recortes que fazem parte da descrição narrativa dos eventos; mas nunca dos personagens.

*Berlin Alexanderplatz* tem, até mesmo, poucas descrições físicas das personagens e nenhuma acerca do estado interior de algum deles; mesmo Biberkopf tem seus pensamentos descritos e não seus sentimentos explícitos:

Então o ex-presidiário de casaco de verão amarelo estava novamente sentado no sofá. Suspirando e meneando a cabeça, o ruivo andava pelo quarto: “Ora não fique zangado porque o velho estava tão bravo. O cavalheiro chegou de viagem?”. “Sim, cheguei – estive”. Os muros vermelhos, os lindos muros. Celas, teve de observá-las cheio de saudade, grudara as costas no muro vermelho, um homem inteligente as construíra, ele não ia embora. E o homem escorregou como um boneco do sofá para o tapete e empurrou a mesa para o lado ao cair. “O que é?”, gritou o ruivo. O ex-presidiário contorceu-se sobre o tapete, o chapéu rolou ao lado das duas mãos, enfiou a cabeça para baixo, gemeu: “Para dentro do chão, para dentro da terra onde está

<sup>220</sup> JELAVICH, 2006, p. 13.

<sup>221</sup> De acordo com Döblin, palavras como “amor”, “ódio” ou desprezo existiam apenas por questões práticas de comunicação, designando complexos de sentimentos, e não um sentimento. Estas práticas são importantes e observáveis na existência humana, mas não deveriam ser utilizados como guia para a construção de uma história acerca da vida (DÖBLIN apud JELAVICH, 2006, p. 14). É possível que esta postura venha da própria prática da psiquiatria, em oposição à psicanálise ou a psicologia. É notável que a despeito do que a cultura assistia a sua época, Döblin tenha mantido certa reserva com relação as obras de Sigmund Freud, por exemplo, tendo o incorporado a sua prática médica e a sua prática autoral tardiamente. *Berlin Alexanderplatz*, é uma obra na qual podemos observar a influência freudiana – o trato da bissexualidade no romance, é um exemplo disso – mesmo que ainda assim, ela não deixe de ser uma paródia de si mesma em algum momento.

<sup>222</sup> JELAVICH, 2006, p. 14.

escuro”. O ruivo puxou-o pela roupa. “Pelo amor de Deus. O cavaleiro está em casa de estranhos. E se o velho chegar. Levante-se”. Ele, porém, não se deixava puxar para cima, agarrou-se ao tapete, continuava a gemer. “Fique quieto, pelo amor de Deus, se o velho ouve. Nós dois juntos vamos nos arranjar”. “Cara nenhum me tira daqui”. Como uma toupeira.<sup>223</sup>

Falta linguagem a Biberkopf. Ao invés de nos transmitir a insegurança que ele sente por meio de comandos simples, tais como “Franz sentia-se inseguro”, temos a descrição do estado interior de Biberkopf misturado ao que o rodeia. Não há uma barreira entre o que ele pensa e o que existe fora dele. Na falta de uma linguagem própria para dar forma a sua insegurança, ele “geme” que quer ir para “dentro do chão”, para estar de novo em segurança. Não à toa, esta é uma clara referência (e não a única do fragmento) as trincheiras da Primeira Guerra. Essa é uma imagem conhecida, que transmite o sentimento dele.

Comparado com romances como *Ulysses*, de James Joyce e *Manhattan Transfer* de John dos Passos, *Berlin Alexanderplatz* foi um *best seller* do ano que foi lançado. Ele tem, certamente, traços de inovação distintivos no gênero romanesco<sup>224</sup>. Suas adaptações (para o cinema e para o rádio), no entanto, parecem ter perdido este caráter. No romance, homens e mulheres são constantemente bombardeados por novos estímulos e novos padrões de consumo, principalmente. O intuito disto é questionar a autonomia da vivência humana, dando a ideia de fragmentação entre homem e mundo. Ao ser transposto para o cinema e para o rádio, entretanto, Biberkopf reaparece como uma personalidade coerente e autônoma. Nas palavras de Peter Jelavich, o que acontece é que a própria imagem da humanidade que é dissolvida na mídia moderna celebra a sua ressurreição nesta mesma mídia moderna<sup>225</sup>.

Em suas adaptações para o rádio (1930)<sup>226</sup> e para o cinema (1931), um dos romances icônicos da era de Weimar converteu-se em algo inócuo. O motivo disto é a morte da *Cultura de Weimar*<sup>227</sup> como aponta o autor. Esteticamente, o que faz com que o romance tenha uma força que suas adaptações não tem, é o seu caráter eminentemente épico. Sem isso, a história de Biberkopf transforma-se em um folhetim amoroso – como

---

<sup>223</sup> DÖBLIN, 2009, ps. 20-21.

<sup>224</sup> VINCENT, 1997, p. 97.

<sup>225</sup> JELAVICH, 2006, p. XIII

<sup>226</sup> A peça adaptação para transmissão radiofônica tinha a sua estreia marcada para o dia 30 de setembro de 1930, mas foi cancelada de última hora por medo dos protestos nazistas. Já o filme, estreou no dia 8 de outubro de 1931.

<sup>227</sup> JELAVICH, 2006, p. XI.

acontece com o filme – ou, então, em uma lição de moral indeterminada acerca do valor do trabalho e dos perigos da marginalidade. A forma do romance, mesmo sem nenhuma relação direta com a epopeia, transfigura-se com sua equivalente na era moderna. Não obstante, a epopeia foca a sua atenção na jornada de como forma de um coletivo e o romance é a jornada do indivíduo<sup>228</sup>. Para Lukács, no mundo burguês é o romance que carrega a semente da Grande Épica, que faz da vida a sua matéria:

Enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada. Eis por que a tragédia embora transformada, transpôs-se incólume em sua essência até nossos dias, ao passo que a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance.<sup>229</sup>

[...]

A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade. Eis por que, quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos, o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo. Para a grande épica isso é impossível, Para ela o dado presente do mundo é um princípio último; ela é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina; ela pode às vezes acelerar a vida, pode conduzir algo oculto ou estiolado a um fim utópico que lhe é imanente, mas jamais poderá, a partir da forma, superar a amplitude e a profundidade, a perfeição e a sensibilidade, a riqueza e a ordem da vida historicamente dada.<sup>230</sup>

[...]

Esse vínculo indissolúvel com a existência e o modo de ser da realidade, o limite decisivo entre épica e drama, é um resultado do necessário objeto da épica: a vida.<sup>231</sup>

Para existir épica é preciso que exista, também, um narrador épico. Para Anatol Rosenfeld, o ato de narrar é o que rege a épica. Diz este autor que, “o narrador, muito

---

<sup>228</sup> SOARES, 2007, p. 42.

<sup>229</sup> LUKÁCS, 2000, p. 39.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 44

<sup>231</sup> Ibid., p. 45.

mais do que exprimir-se a si mesmo quer *comunicar* alguma coisa”<sup>232</sup>. Na épica há, geralmente, dois horizontes: um menor, dos personagens, e um maior, onde o futuro já está determinado, que é o do narrador<sup>233</sup>. Em teoria, o narrador da obra épica é um narrador onisciente. Em *Berlin Alexanderplatz*, é importante destacar o fato de que há mais de um narrador e cada um deles tem a função de narrar acontecimentos dentro de um escopo específico. O romance é dividido em livros menores que tem um narrador que aparece, sem definição, e nos apresenta a cada etapa da jornada de Franz Biberkopf, como se ela fosse uma lição. E há, também, “a morte, ceifeira da vida”, por exemplo, que narra momentos de catarse ou de destruição.

Döblin propõe, no ensaio *A Construção da Obra Épica*<sup>234</sup>, que a linguagem é uma ferramenta da situação e não do autor. A linguagem deve servir à criação de imagens de acordo com a ação. Por este motivo, o narrador de Döblin torna-se multifacetado de acordo com os meios que ele deve representar. Se isso significa uma multiplicidade de vozes de um mesmo narrador ou uma multiplicidade de narradores é difícil dizer. A presença destes narradores ou vozes de narração serve, e quanto a isso há consenso, para dar forma a uma cidade que não é um “caos”, como toda boa metrópole geralmente é representada, mas, antes, uma ordem complexa, composta por uma rede de relações. Robert Jenkins diz que o narrador de Döblin transforma-se em uma voz multifacetada para atender as demandas estéticas que o próprio autor faz, em ensaio supracitado. Este narrador, em teoria, tem mais flexibilidade, possibilitando novos meios de representação.<sup>235</sup>

Podemos atribuir a multiplicidade de vozes narrativas ao princípio de montagem, empregado no projeto estético da obra. É curioso notar, porém, que dentro dos parâmetros definidos do que poderia ser considerado uma épica, talvez somente o primeiro narrador – por ser completamente onisciente – poderia ser considerado o narrador épico principal. Os outros narradores podem aparecer como simples recortes. O que é mais interessante, no entanto, é a apropriação da tradição grega em forma de paródia na configuração dos narradores menos destacados. “Morte, ceifeira da vida”, é um epíteto, tal qual os utilizados na epopeia. O epíteto nada mais é do que uma qualificação de alguém ou de algo. Na epopeia grega eles ocupam meio verso ou, por

---

<sup>232</sup> ROSENFELD, 2011, p. 24.

<sup>233</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>234</sup> DÖBLIN, 2003, p. 345.

<sup>235</sup> JENKINS, 2006, p. 120.

vezes, um verso inteiro e sua utilização tem o propósito de, além de marcar o estilo formular<sup>236</sup>, pôr em destaque a qualidade essencial do herói, do deus ou do objeto.

No romance, o objetivo do epíteto não é colocar em relevo o que é essencial no herói, mas sim o que há de essencial no evento ou situação narrados. Ainda, com relação à tradição grega – e mostrando que isto não é fortuito – ao final do segundo livro, o último capítulo é intitulado *Dimensões deste Franz Biberkopf. Ele pode competir com os antigos heróis*. Na descrição que segue, tragédias gregas são citadas, heróis são comparados e destinos são colocados lado a lado; este é o momento do livro em que o narrador descreve o que aconteceu com Ida (companheira do personagem) e qual crime leva Biberkopf a cadeia. Esta parte do livro é também uma das mais emblemáticas no entrelaçamento entre técnica (física), tradição e a demonstração da falência de ambas.

A técnica narrativa de Döblin traça uma linha bem clara entre o que é exemplar e o que não é. O problema é a condição humana e não a vida de Biberkopf em si. A vida do personagem nada mais é do que uma mera abstração fantasmagórica<sup>237</sup>, pois, nem o autor e nem narrador podem penetrar em sua vida interna. Isto é uma paródia porque ao mesmo tempo em que há uma anti-intelectualidade posta em toda a estrutura do romance, ainda assim, a tradição está lá, mesmo que apenas para mostrar sua ignorância<sup>238</sup>. Ao mesmo tempo, estas narrativas fazem parte da nossa formação e de nossa experiência, uma vez que, uma obra como *Berlin Alexanderplatz* e seu autor nos desafiam a confrontar nossa habilidade de entender a subjetividade humana.

As palavras e as narrativas que utilizamos para nos descrever e descrever ao outro não são nada além de “literatura”, nas palavras de Döblin<sup>239</sup>. Sendo literatura, podemos seguir o fio desta tradição mesmo sem conhecê-la e mesmo que ela não tenha mais qualquer efeito prático no mundo em que vivemos. Nos utilizamos de palavras e de moldes que já foram cunhados antes que fosse possível imaginar as configurações históricas que o mundo então assumiria. Por isso, é plausível utilizá-las como parte da

---

<sup>236</sup> Em uma cultura tradicionalmente oral, e em transição para a cultura escrita, como era o caso da cultura clássica, é comum encontrar o uso das chamadas fórmulas. A fórmula nos poemas homéricos pode ser definida como um grupo de palavras que é regularmente empregado sob as mesmas condições métricas para expressar uma determinada ideia essencial (PARRY, 1971, p. 272). Os epítetos são subtipos destas fórmulas.

<sup>237</sup> Para Döblin, retratos convencionais de desenvolvimento de personagens, especialmente, a noção de que o autor poderia criar figuras com motivações e sentimentos que poderiam refletir a condição humana não passam de “pura abstração fantasmagórica” (JELAVICH, 2006, p. 13).

<sup>238</sup> JELAVICH, 2006, p. 10.

<sup>239</sup> JELAVICH, 2006, p. 15.

narrativa de uma experiência. A épica é fruto da era da clássica e da tradição que, em algum momento, tornou-se palavra escrita, transpondo a experiência da vida humana em versos. Mesmo que hoje ela tenha outra configuração ela ainda é parte de algo que remonta a um mundo maior do que nós mesmos. Há, na épica, uma oposição entre sujeito e objeto já que o mundo objetivo se destaca em larga medida da subjetividade do narrador.

Mesmo se argumentarmos que há uma subjetividade posta, à medida em que o outro é representado, podemos também argumentar que aquele que é objeto, não é o mesmo que narra e que é sujeito. E, se epopeia e romance, objetivações da grande épica, não se diferem por suas intenções configuradoras mas, sim, pelos dados histórico-filosóficos que tem a sua disposição<sup>240</sup>, podemos, ao menos, presumir a possibilidade da realização de um épico moderno. O interessante no épico moderno de Döblin – ou na tentativa de – é que o objeto narrado, embora tenha forma de personagem, não é o personagem em si, mas o evento.

De forma geral, a práxis literária de Döblin se encaminha para uma crítica do realismo literário, expondo uma falha em promover um relato convincente da causalidade na experiência humana<sup>241</sup>. Sem causalidade, na teoria döbliana, não há totalidade. Desta maneira, é impossível explicar convincentemente os fatos já determinados, porque pouco conhecemos em matéria de continuidade mental, causalidade e alma. O problema está na correspondência entre linguagem e realidade. *Berlin Alexanderplatz* deveria transformar a linguagem em uma força produtiva, ao invés de utilizá-la como um meio especular. Ela deveria constituir ativamente os parâmetros do vivido e incorporar a experiência<sup>242</sup>.

Como consequência, a literatura almejava não a representação do evento de forma verídica, mas ser o evento em si<sup>243</sup>. Talvez por isso a escolha de um personagem que incorpore uma cidade, e uma parte específica da cidade (a Alexanderplatz), dada a dificuldade de entender um homem em oposição a um contexto bem definido. Dentro da obra de Döblin notamos um esforço desde 1913 até, pelo menos, 1936, de teorizar uma nova literatura, capaz de dar conta desta dicotomia. Já em 1917, observamos em seu

---

<sup>240</sup> LUKÁCS, 2000, p. 55.

<sup>241</sup> FORE, 2006, p. 173.

<sup>242</sup> Ibidem, p. 175.

<sup>243</sup> Ibid., p. 181.

*Berlin Program*<sup>244</sup> uma chamada para um novo estilo literário, que Döblin nomeia de *Kinostil* – estilo de cinema – e que, em 1929, ele traz à tona com *Berlin Alexanderplatz*<sup>245</sup>. De acordo com Döblin, um romance em nada tem a ver com ação. Para o autor, “[...] o conceito de ação devorou de forma bestial o conceito de desenvolvimento”<sup>246</sup>.

Em verdade, “[...] cada momento se justifica por si mesmo, como cada instante de nossa vida é uma realidade completa, perfeitamente acabada”<sup>247</sup>, de modo que, se a literatura quiser transpor *experiência* é dessa maneira que ela deverá representá-la. A vivência não é uma série de causas e consequências e, evidentemente, não é linear, tal como a narrativa estabelecida no século anterior nos fez acreditar. Quando falamos da quebra da narrativa iluminista, como Benjamin mesmo ressalta, precisamos falar de experiência e vivência. Neste sentido, vemos surgir na Alemanha de Weimar a técnica da montagem como a maneira de representar este mundo.

O *Kinostil* de Döblin, pode até relacionar-se com o meio cinematográfico em nome, mas é menos uma tentativa de transpor para literatura a forma do outro meio do que uma tentativa de criar um conceito imagético. De acordo com Élcio Cornelsen,

O objetivo de Döblin – e de vários outros vanguardistas – era encontrar caminhos que levassem a uma representação adequada da realidade em transformação, sobretudo técnica, e às mudanças resultantes do advento de novas mídias como o cinema e o rádio.<sup>248</sup>

Esta afirmação é, em parte, equivocada. A busca por novos caminhos de representação adequada à realidade é verdadeira, mas a comparação com os meios técnicos é reducionista, no mínimo. Por mais que o início do conceito contenha a centelha do cinema (*Kino*), o conceito não parece ter aparecido para encontrar meios pelos quais a literatura pudesse fazer frente ao cinema. Os dois meios eram distintos e isso não escapava a Döblin. Tampouco, escapava a ele que a narrativa cinematográfica tinha os mesmos problemas da literatura em determinada medida. A realidade em transformação realmente é importante na busca de novas estratégias de

---

<sup>244</sup> Publicação sobre literatura na seção no *Der Sturm: Halbmonatschrift für Kultur und die Künste*, jornal de arte, cultura e literatura da época.

<sup>245</sup> JELAVICH, 2006, p. 13.

<sup>246</sup> DÖBLIN, 2003, p.316.

<sup>247</sup> Ibidem, p. 317.

<sup>248</sup> CORNELSEN, 2010, p. 56.

interpretação/representação, mas a utilização do cinema tem mais a ver com a construção de cenas que bastam em si mesmas (visto a crítica da ação). Jelavich, ao falar sobre a influência que o cinema tem em *Berlin Alexanderplatz*, aponta que o tipo de cinema ao qual Döblin alude é um cinema anterior a própria República de Weimar, composto por esquetes, quase que exclusivamente<sup>249</sup>.

Por mais que o objetivo seja mesmo o de explorar a capacidade da linguagem escrita de criar imagens, como Cornelsen ressalta, a afirmação é simplista porque, na tentativa de inserir *Berlin Alexanderplatz* e seu autor no seu tempo, Cornelsen falha em perceber um quadro maior no qual o conceito se insere. A alusão ao cinema é apenas uma maneira de deixar claro onde o conceito gostaria de chegar e, de maneira específica, como a literatura pode fazer uso da técnica de montagem. A montagem não era exclusividade do cinema, diversas outras artes fizeram uso dela. E, mesmo que esta fosse a representação artística mais popular do período, o cinema ao qual ele alude é um cinema que não tem continuidade de ação, diferente do cinema da República.

Acaso, se Döblin quisesse fazer um filme, ele o faria uma vez que ele também era roteirista (além de escritor e médico). Outro quadro que escapa a Cornelsen é que a história de *Berlin Alexanderplatz* não é de maneira alguma descolada da experiência médica e psiquiátrica de Döblin<sup>250</sup>. A linguagem, bem como sua ausência, tem um papel

---

<sup>249</sup> JELAVICH, 2006, p. 111.

<sup>250</sup> A escolha de situar o trabalho de Alfred Döblin dentro da psicanálise e da prática cultural da psicanálise, ao invés de situá-lo nas vanguardas europeias da época vem de algumas considerações: primeiro, a militância do próprio em relação a esta questão – parte das teorias acerca da neurose de guerra, em decorrência da Primeira Guerra Mundial afirmavam que tal doença somente afligia aqueles que já possuíam pré-disposição ao choque, isto é, classes e pessoas “mal preparadas” (homossexuais, judeus e a classe operária) – afirmando que o trauma ou a “neurose” não era congênita e que, no caso da classe operária, ela era agravada pela iniquidade material e o descaso médico (esses são alguns dos motivos pelos quais o trabalho, até mesmo como médico, de Döblin, pode ser equiparado ao destes outros famosos psicanalistas – sendo Wilhelm Reich o mais conhecido provavelmente – que unem a teoria marxista e a teoria psicanalítica de Freud); o segundo motivo vem do fato de que, diferentemente dos comandos franceses e ingleses, quase todos os psiquiatras (dentre eles Döblin) da Alemanha foram mobilizados pelo esforço de guerra – hospitais psiquiátricos e avaliações psiquiátricas eram respeitadas e decisivas no manejo com os soldados alemães, enquanto que a maioria dos soldados britânicos e franceses que apresentaram algum tipo de “mal-funcionamento” devido ao choque da guerra foram executados por deserção e covardia (ver mais acerca do assunto em HUNT, Nigel C. *Memory, War and Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010) – com isto, parte do esforço de Döblin em *Berlin Alexanderplatz* é também reelaborar sua própria experiência com os soldados no front; o terceiro motivo para isto, é que dentro da obra completa do autor é possível identificar outras obras que trazem a psicanálise para a literatura enquanto forma, sendo o mais o explícito neste sentido (porque não só utiliza a psicanálise como forma, como também o diagnóstico) o conto *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* (“As duas amigas/namoradas cometem assassinato” – sem tradução para o português), inspirado em um caso real, de 1924 ou o filme *Geheimnisse einer Seele* (“Segredos de uma alma” – também sem tradução para o português) roteirizado por Döblin e dirigido por G.W. Pabst; o quarto e último motivo é o fato de a psicanálise e a psiquiatria podem ser entendidas, na República de Weimar, também, como prática cultural (sobre o assunto, ver KAUFFMANN, Doris. *Science as Cultural Practice*:



fundamental na escrita do livro. E a cultura de massas, muito bem representada pelo cinema ao qual Cornelsen faz alusão, é o tempo todo elencada como responsável pela falta de linguagem interna. As conclusões do artigo de Cornelsen sugerem uma leitura apressada em categorizar um romance em que uma das primeiras cenas é a entrada do protagonista em um cinema, ilustrando como a cultura de massas decide aquilo que deve ser de desejo do sujeito.

A ideia não era transpor para a literatura o movimento do cinema, mas especificar que, como no cinema, a montagem na literatura deve ter movimento. A ideia de simultaneidade, aliás, é muito melhor transposta pela literatura do que pelo cinema da época que, dificilmente, poderia dar conta, ao mesmo tempo, de mais de uma cena por vez. Toda ideia do *Kinostil* sugere que é preciso haver uma espécie singular de montagem para a literatura. E dentro de um quadro maior da arte na República de Weimar, a montagem tem sido, por excelência, a maneira escolhida para representar uma realidade fragmentada cuja temporalidade é contínua, isto é, sem fim. É um presente que se estende, uma contemporaneidade que não acaba. Diferentemente de Christopher Isherwood, Döblin perceptivelmente – até mesmo pela escolha de suas personagens – realmente está falando de violência. Tanto Döblin quanto Isherwood trabalham com a margem, mas de maneiras bem distintas.

Na obra de Döblin, a coexistência paralela entre mundo e submundo faz emergir a questão da violência, de fato, representada. Isherwood, contudo, não traça mundos separados; não há apenas coexistência, mas há também coabitação e, é aqui que está a violência não problematizada e não representada, pois, as desigualdades se aprofundam. A luta para manter-se dentro de um determinado padrão social arbitrário é uma violência silenciosa, diferente da violência ruidosa (e sonora) de *Berlin Alexanderplatz*. Há diversas menções, por exemplo, ao som das granadas e dos canhões. É comum durante o romance, quando o protagonista se vê diante de um impasse, ele utilizar a imagem “se a granada de mão explodir, o barulho é alto”. Este é um fragmento de som do inconsciente de Biberkopf.

---

*Psychiatry in the First World War and Weimar Germany*. Journal of Contemporary History, Vol. 34, No. 1 (Jan., 1999), pp. 125-144). Neste sentido, o trabalho de Verônica Fuechtner é especialmente esclarecedor quanto a prática médica e psicanalítica do autor e em recuperar diversas passagens em fontes – principalmente do Instituto de Psicanálise de Berlim (BPI) – em que o autor explicitamente expõe a vontade de que *Berlin Alexanderplatz* seja entendido, também, como um tratado experimental de psicanálise. Por mais que a autora, entretanto, não entre realmente em uma análise de elementos estéticos do romance a partir de autores da crítica literária, o que só viria a enriquecer a análise.

O som do livro e as imagens que ele evoca<sup>251</sup>, neste sentido, não são o oposto do silêncio. Estes sons são um complemento do silêncio de Biberkopf porque intensificam a disparidade entre o inconsciente tumultuado do personagem e seu consciente silencioso. Para Joyce Wexler, o problema imposto pelas catástrofes à literatura do século XX não é a violência em si, mas o fato de que ela aconteceu em uma época secular. E neste sentido, não falamos apenas da secularidade como uma ausência de uma religião: é a ausência de um consenso de crenças<sup>252</sup>, que pode ser equivalente, rudemente, a perda da totalidade lukacsiana. Havia um consenso de que algo faltava, sem se saber o que era. Ainda em uma comparação grosseira, isto valida a ideia da quebra do círculo grego para o qual aponta Lukács. Com a modernidade, há um deslocamento gradual de significado de Deus para a Razão. E, com o início da falência do projeto iluminista de progresso, o consenso de significado criado pela razão também começa a falhar.

Até mesmo porque é esse deslocamento que cria a distensão do consenso da razão: sem Deus, o significado de violência não poderia mais remeter a uma lógica divina transcendente. Escrever sobre a violência, então, também é dar significado a ela. As novas formas narrativas do século XX permitem representar eventos contemporâneos (como é o caso de *Berlin Alexanderplatz*) ou formas de ação no mundo (como *Adeus a Berlim*<sup>253</sup>). A consequência formal do abandono do consenso é que o significado simbólico se torna radicalmente indeterminado. Se antes estavam disponíveis, publicamente, ordens de sentido, agora trata-se de uma linguagem de sensibilidade articulada. Na ausência de crenças comunais, o simbolismo passa a evocar significados individuais. Por isso que o simbolismo ou apenas o uso do símbolo, enquanto estratégia narrativa, permitiu que os escritores pudessem representar os eventos sem impor-lhes um significado específico ou mesmo explicá-los.

---

<sup>251</sup> O romance é escrito em alemão, portanto, a análise “sonora” foi feita a partir do original, uma vez que existiria a possibilidade de perda de sentido. Comparado à tradução brasileira, no entanto, foi possível constatar que tal perda não era necessariamente considerável em termos de tradução, por isso, manteve a referência da tradução brasileira.

<sup>252</sup> WEXLER, 2016, pos. 113.

<sup>253</sup> No próximo tópico, será explorada a ideia de Samuel Hynes de que Isherwood e seus contemporâneos britânicos (a *Auden Generation*) viam o *Eu* como forma de ação/colocação política no mundo.

De acordo com a autora:

As formas indeterminadas do século vinte não estão se afastando da representação dos eventos contemporâneos, mas, sim, representam a enormidade da experiência extrema depois da perda das crenças comunais.<sup>254</sup>

A convicção de que a violência extrema é incomunicável, é algo que permeia a literatura do século XX. Este é o motivo pelo qual escritores, de toda a Europa, criaram uma série de estratégias para tornar o significado de suas narrativas, também, indeterminado. Wexler aponta que mesmo no movimento da *Nova Objetividade*, não passava despercebida a tensão entre objeto e espírito. Para a autora, a obra de Döblin é um exemplo de realismo mágico/fantástico<sup>255</sup>. Considerando que nem o realismo e nem o simbolismo poderiam dar conta da contemporaneidade, estes escritores atribuíram valor simbólico para os eventos verdadeiros. Fizeram isto por uma série de estratégias tais como, o extremismo e o excesso de ironia que empurram os leitores para além do referencial empírico do evento<sup>256</sup>. Podemos reconhecer nisto, verdadeiramente, a individualização da experiência que o século XX começou a assistir e que, ainda no início do XXI, vemos cada vez mais forte.

Na ausência de crenças comunais (e várias foram mortas nesse período), a experiência individual é o que agrega significado. Neste sentido, *Berlin Alexanderplatz* seria o caminho alemão para *Ulysses*<sup>257</sup>. Para Wexler, Döblin exagera nos discursos, introduzindo uma ironia similar à de *Ulysses*. Ele imita a Bíblia, relatórios governamentais, músicas populares, etc. Assim, a exuberância da cacofonia de vozes cria uma distância irônica de Franz e sua luta para viver na Berlim pós-guerra. Todos os narradores, mesmo os de primeira pessoa, não tem laços com os eventos e os personagens sendo descritos. Assim, o autor se exime de atribuir um significado preciso a eles, o que, realmente faz sentido dentro da lógica narrativa proposta por Döblin. E, *Ulysses* foi, de fato, uma das leituras de Döblin durante a escrita de *Berlin Alexanderplatz*<sup>258</sup>.

---

<sup>254</sup> WEXLER, 2016, pos. 126.

<sup>255</sup> Ibidem, pos. 345.

<sup>256</sup> Ibid., pos. 1933

<sup>257</sup> Ibid., 2016, pos. 346.

<sup>258</sup> Não somente ele comenta sobre o romance em seus escritos literários como há uma resenha do livro, publicada em um jornal da época, com a assinatura de Alfred Döblin, além de uma outra crítica do livro em uma revista de literatura.

Porém, ainda é preciso aprofundar a ideia de montagem para termos noção clara do projeto estético de Döblin e os laços que ele mantém com o seu momento histórico. Para Patricia McBride, a técnica da montagem força o espectador a ativamente contribuir na atribuição de significado. O leitor/espectador é forçado a forjar um padrão em uma composição aparentemente incongruente para dar significado a peças aparentemente sem sentido.<sup>259</sup> Mais do que criar uma distância irônica, as várias inserções, feitas ao longo romance, servem para minar uma linearidade que levaria, indubitavelmente, a uma sucessão de causas. Narrativamente, isto abre a forma do romance, tal como Alfred Döblin postulava antes de seu *Berlin Alexanderplatz*. A montagem, no entanto, não era uma técnica exclusiva do cinema àquela época, como Cornelsen dá a entender. Boa parte das vanguardas das mais diversas ordens faziam uso da montagem, sendo o Dadaísmo o marco da utilização da técnica<sup>260</sup>.

A estética da montagem subvertia as convenções de uma sociedade tradicional, baseada na narrativa impressa, de uma cultura que separava aquilo que era visual daquilo que era literário – separação a qual a análise de Cornelsen remete – como formas comunicativas distintas, e que demandava que palavras fossem vistas como figuras e imagens fossem decodificadas como signos. A estética da montagem, então, liquidava a demanda de que a arte deveria conformar-se com os valores de harmonia, totalidade e reconciliação. Para McBride, a estética da montagem tem relação com os múltiplos traumas que formavam o tecido histórico de Weimar<sup>261</sup>: o fim da guerra, uma revolução fracassada, a instabilidade política e econômica, etc.

A montagem podia, ao mesmo tempo, corporificar o esquecimento traumático proveniente da fragmentação moderna e oferecer uma ferramenta crítica para denunciar as disjunções modernas. Dentro da obra de Döblin, a montagem surge da necessidade de engendrar uma forma mais flexível, que viabilizasse a representação de processos sociais complexos e a nova qualidade coletiva da metrópole, desafiando a tradicional distinção entre épica e romance (destino coletivo *versus* destino individual). Para McBride:

Döblin reconfigurou os termos do discurso por aproximar a narrativa a uma atividade concreta que precisa ser feita e construída, o que tornou possível retirar da linguagem artefatos imbuídos de plasticidade de

---

<sup>259</sup> MCBRIDE, 2016, pos. 216.

<sup>260</sup> Ibidem, pos. 128.

<sup>261</sup> Ibid., pos. 143.

vivência. Ao fazer isso, ele rejeitou a hermenêutica que postula o tradicional discurso que governa a narrativa: que contar histórias é primariamente sobre atribuir a experiência de significado; que fazer sentido é premissa da habilidade de tomar a realidade como um todo; e que a totalidade é apresentada na narrativa através de um grupo de dispositivos formais que conjuram a aparência de organicidade e desfecho. [...] Em Döblin [...] a demanda tardiamente idealista de que a experiência poderia ser apreendida como um todo através da narrativa – e, portanto, ser terapeuticamente composta como um todo por ela – é substituída por uma poética de simultaneidade perceptiva.<sup>262</sup>

A necessidade de desfecho no romance é um ponto interessante a ser discutido. A única crítica que Walter Benjamin tem a obra de Döblin é que o final do romance é, na opinião dele, fechado. Para Benjamin, se lidamos com uma temporalidade não linear, com um presente/contemporaneidade que se arrasta, a necessidade de desfecho é absurda. Entretanto, ao mesmo tempo, Benjamin elogia a incorporação de elementos não sublimados como estratégia de subestimar essa necessidade<sup>263</sup>. Na insistência da verdade documental, os elementos da montagem döbliana operam de modo indexical. Eles apontam diretamente para si mesmos e indiretamente para o contexto extratextual de onde foram retirados, onde eles se tornam documentos que renunciam qualquer outro significado além desse.

Desta forma, o processo de montagem diminui o jogo mimético que autoriza a demanda do romance de ser uma forma autossuficiente – sem conexões com o mundo empírico – abrindo a narrativa para o cotidiano e fazendo explodir sua força épica. A montagem em *Berlin Alexanderplatz* abre a forma para o tempo; o tempo do romance burguês é voltado para o futuro do desenvolvimento da narrativa enquanto o tempo de *Berlin Alexanderplatz* se fixa no presente. Aquele destino se desenvolve enquanto se é lido. O final deveria mesmo ser aberto, como Benjamin coloca, porque a narrativa que nos é colocada é uma que não se sabe de antemão. Mesmo o narrador onisciente apreende os fatos à medida em que eles acontecem.

Afinal, “para aquele que lê uma obra épica, os acontecimentos relatados começam a desenrolar-se no momento do agora, são vivenciados [...] toda representação ocorre no presente”<sup>264</sup>, só “[...] é dado ao autor épico a forma do livro, mas um livro é,

---

<sup>262</sup> MCBRIDE, pos. 979.

<sup>263</sup> BENJAMIN, 2010, p. 59.

<sup>264</sup> DÖBLIN, 2003, p. 346-7.

na verdade, um começo, mas nunca um fim”<sup>265</sup>. De qualquer maneira, a montagem como princípio estético é uma chave conceitual para entender essa configuração moderna em que a experiência é composta por uma rede de relações complexas em um presente que se arrasta

---

<sup>265</sup> DÖBLIN, 2003, p. 358.

## 2.2. A autoficção de Christopher Isherwood: *I am a camera*

*Adeus a Berlim* é um romance escrito por Christopher William Bradshaw Isherwood. Ele faz parte de uma compilação, junto com *Os Destinos do Sr. Norris*, conhecida como *The Berlin Stories*. Britânico, Isherwood se muda para Berlim em 1929, aos 24 anos de idade. Estas duas histórias, que sem dúvida estão entrelaçadas, são o relato ficcional de 1929 até 1933, período que ele residiu em Berlim. Os motivos que fazem com que o escritor fixe residência na capital alemã serão apontados com mais ênfase no último capítulo, pois, a obra de Isherwood é eminentemente autobiográfica tornando tais razões relevantes em termos de análise.

A afirmação de que suas obras contêm forte teor autobiográfico faz com que a maior parte das análises as reduza a sua biografia. Personagens e situações são tomadas de maneira restritiva, como um comparativo com a vida real do escritor. Além disso, é possível ver que grande parte do seu trabalho é exageradamente lido sob a ótica da sua sexualidade, o que demonstra uma postura claramente homofóbica no estudo da literatura. Em *Isherwood's Fiction: the Self and the Technique*, Lisa Schwerdt, por exemplo, utiliza a chave de “maturação” para a leitura do trabalho de Isherwood, de seus primeiros trabalhos, na década de 1920, até *A Meeting by the River*, de 1967.

Nessa chave, os primeiros trabalhos de Isherwood seriam imaturos, produtos de um jovem enraivecido, preso sob o peso da inadequação social. Os últimos trabalhos, contudo, que apresentam uma temática mais próxima a um desejo de heteronormatividade, são mais maduros. A mesma autora ressalta a probabilidade de que a homossexualidade do autor poderia ser resultado de sua relação com a mãe: ao rechaçar as suas demandas ele também rejeitaria a heterossexualidade. Mesmo que pudéssemos não levar em conta o discurso médico que durante o século XX caracterizou a homossexualidade masculina como fruto de uma personalidade imatura – o que já torna problemática a associação –, dificilmente podemos nos ater a análises que privilegiem este enfoque pelo simples fato de que esta não é uma discussão acadêmica. Nem do ponto de vista científico e nem do ponto de vista ético.

Estas leituras servem para reforçar o status “menor” que autores como Isherwood ocupam na história da literatura. Não explicamos o desenvolvimento de autores heterossexuais por sua orientação sexual, portanto, fora de uma contextualização social, a homossexualidade também não deveria ser vista como “ponto” de pesquisa.

Em resenha sobre uma biografia recente de Isherwood, Edmund White observa como um dos mais influentes escritores do século XX tem a análise de sua obra restrita “à sua mãe ou ao seu amante”<sup>266</sup>. E isso acontece mesmo que, em vida, Isherwood tivesse tentando manter longe de si o título de “literatura gay”, como recorda Armstead Maupin:

Ele foi o primeiro a me alertar sobre rótulos na literatura. “Não os deixe o chamar [o romance de Maupin] de romance gay. [...] Você está escrevendo para todo mundo e *sobre* todo mundo”. Embora Chris tivesse sido compreensivelmente aceito pelos novos estudiosos da teoria *queer*, o homem que popularizou a *Q-word* em entrevistas públicas tinha horror a ser restrito a um subgênero por sua honestidade. Seu objetivo, a mim parecia, era o objetivo de um verdadeiro revolucionário: mudar a literatura por dentro e permanecer sob o nariz daquilo que ele chamava de “ditadura heterossexual”.<sup>267</sup>

Sua obra, no entanto, permanece sendo lida exclusivamente sob prisma da literatura gay porque um homem gay que escreve sobre sua experiência só pode ser lido a partir da sua sexualidade. Essa leitura tem problemas históricos sérios e, também, possui fortes implicações de narrativa nacional imbricadas nela. Boa parte dos estudiosos da obra de Isherwood são norte-americanos. Superficialmente, não há nenhuma objeção visível a maneira como a obra dele é comumente dividida. Essa divisão, entretanto, tem uma clara projeção dentro do cenário estadunidense. As obras comumente reconhecidas como “maduras” ou “liberadas”<sup>268</sup> são atribuídas ao período conhecido como *American Isherwood*, datando de quando o escritor já havia se estabelecido em Santa Mônica, na Califórnia, e naturalizando-se cidadão estadunidense. Uma de suas obras mais conhecidas, adaptada para o cinema por Tom Ford, *A Single Man*<sup>269</sup>, é deste período.

---

<sup>266</sup> WHITE, E. *The tale of two kitties: how Christopher Isherwood was defined by his mother and his lover*. Disponível em: <<http://www.the-tls.co.uk/articles/private/tale-of-two-kitties/>>. Acesso em 23 de junho de 2017.

<sup>267</sup> MAUPIN apud BERG, J. J. e FREEMAN, C (orgs.), 2000, p. xiii. [grifos do autor]

<sup>268</sup> A organização dos diários que Isherwood escreveu em vida traz o volume que corresponderia ao período que o autor morou na Califórnia sob o título *Liberation Diaries*.

<sup>269</sup> A escolha pelo título original no texto se deve ao fato de que, no Brasil, temos duas traduções para a obra. A primeira, de 1985, é *Um Homem Só* e, a segunda, mais recente, do momento em que o livro foi adaptado para o cinema, é *Um Homem Singular*. Nenhuma das duas traduções é apropriada, no entanto. No contexto do livro, é fácil perceber que *A Single Man* se refere a solteiro, em relação ao estado civil. Portanto, de maneira a não ter de escolher uma das traduções - que nem mesmo refletem a obra - preferiu-se utilizar o título original.



Publicada em 1964, o romance, claramente inspirado em *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, conta a história de um dia na vida do professor universitário George. George acaba de perder o companheiro e é impedido de comparecer ao seu funeral. Tido como o melhor romance de Isherwood a obra seria do período de “liberação” e “maturidade” do autor. Como podemos observar, *Single Man*, em teoria, tem uma temática próxima da heteronormatividade<sup>270</sup>: a perda de um companheiro, a ideia de casamento. *Single* aqui se refere ao estado civil do personagem, mesmo que a tradução para o português tenha privilegiado a ideia de solidão. Ele é solteiro, na acepção da lei e da percepção social. O romance, mais do que isso, abertamente fala sobre um homem homossexual. Marco da classificação do *American Isherwood*, o livro mostraria um escritor sem medo de posicionar-se enquanto homem gay. Só tem um problema com essa análise: o livro não é sobre isso. Nem mesmo é sobre direitos civis, tais como a união matrimonial, para a comunidade LGBTQ.

Aliás, a identificação da demanda parte de um esforço para ver na comunidade LGBTQ reflexos da heteronormatividade, ou “ditadura heterossexual”, como prefere Isherwood. Ela presume que não existem outras formas de relacionamento ou, pior, de amor fora da lógica heteronormativa. É a legitimação da união de duas pessoas do mesmo sexo desde que ela entre dentro de uma lógica pré-estabelecida, que não leva em conta o histórico mesmo da construção das bases da identidade homossexual masculina. Isto não quer, de forma alguma, dizer que a comunidade LGBTQ não precisa ter as suas demandas civis atendidas. A necessidade de atender esta comunidade não está, sequer, em debate aqui. Ao contrário, o comentário serve para evidenciar o quão estranho é a identificação de uma obra como sendo “madura” na sua homossexualidade porque ela, superficialmente, tangencia a entrada em uma lógica social heteronormativa.

---

<sup>270</sup> Heteronormatividade é um termo usado para descrever situações nas quais orientações sexuais diferentes da heterossexual são marginalizadas, ignoradas ou perseguidas por práticas sociais, crenças ou políticas. Isto inclui a ideia de que os seres humanos recaem em duas categorias distintas e complementares: macho e fêmea; que relações sexuais e maritais são normais somente entre pessoas de sexos diferentes; e que cada sexo tem certos papéis naturais na vida. Assim, sexo físico, identidade de gênero e papel social de gênero deveriam enquadrar qualquer pessoa dentro de normas integralmente masculinas ou femininas, e a heterossexualidade é considerada como sendo a única orientação sexual normal. As normas que este termo descreve ou critica podem ser abertas, encobertas ou implícitas. Aqueles que identificam e criticam a heteronormatividade dizem que ela distorce o discurso ao estigmatizar conceitos desviantes tanto de sexualidade quanto de gênero e tornam certos tipos de auto expressão mais difíceis.

Dessa forma, a legitimação da homossexualidade ainda perpassaria sua “similitude” a heterossexualidade: quanto mais próximo da lógica heteronormativa, mais bem aceito se é. Ademais, a classificação deste período aponta na direção de uma narrativa nacional estadunidense que coloca a Califórnia (especialmente, São Francisco) como um expoente dos direitos civis da comunidade LGBTQ<sup>271</sup>. O que essa narrativa esquece é o fato de que o livro foi publicado em 1964 antes mesmo, por exemplo, de *Stonewall*<sup>272</sup>, marco no início da luta pelos direitos civis da comunidade LGBTQ nos Estados Unidos. *Stonewall* acontece, globalmente, dentro da conturbada década de 1960, no mesmo contexto, por exemplo, de maio de 1968 em Paris. Dificilmente, se pode dizer que apenas nos Estados Unidos vimos grupos marginais se manifestando por direitos. O outro problema com a divisão da obra de Isherwood é geográfico.

Todas as obras da juventude dele são classificadas como *Britain Isherwood*; mas, com a exceção de *All the Conspirators*, todas foram escritas durante sua estadia em Berlim, sendo a maioria delas sobre a própria cidade. Isso deixa transparecer dois problemas: a inadequação para classificar as obras da juventude de Isherwood depois das *Berlin Stories* e o apagamento da história de Weimar, considerando o período como sendo um de vivência clandestina, “imatura”. Fazer isso, abre um buraco na importância das obras de Isherwood como representação inseridas em seu tempo. Paul Fussel, na contrapartida, por exemplo, aponta que não é por acaso que logo depois das *Berlin Stories*, a próxima obra de Isherwood é *A Journey to a War*, escrito com W. H. Auden. Eles marcam a passagem de literatura de viagem (um gênero importantíssimo na Inglaterra): *Adeus a Berlim* marca o fim da residência estrangeira e *Journey to a War* marca a mutação do relato de viagem para relato de guerra<sup>273</sup>.

---

<sup>271</sup> Ao utilizarmos a sigla contemporânea do movimento *queer* não pretendemos em nenhum momento dizer que era assim que o movimento se entendia ou se autodenominava e, muito menos que Isherwood era um membro do movimento organizado. Ao contrário, o autor sempre se mostrou reticente a pertencer a qualquer movimento por entender que as prerrogativas de todos os movimentos sociais eram as mesmas (reconhecimento, dignidade, reparação da desigualdade). Evidentemente, também, que o autor se manifestava individualmente com relação a sua orientação sexual e aquilo que lhe era negado pelo que ele costumava a chamar de “os outros”, isto é, pela sociedade heteronormativa, regida sob um ideal de masculinidade que o rejeitava. A sigla, contudo, aqui está para efeitos de escrita, de maneira que o leitor possa identificar mais facilmente a que tipo de movimento nos referimos e em que bases as a localização disso interfere na apropriação e reinvidicação desta leitura das obras do autor.

<sup>272</sup> A Rebelião de Stonewall foi uma série de violentas manifestações espontâneas de membros da comunidade LGBTQ contra uma invasão da polícia de Nova York que aconteceu nas primeiras horas da manhã de 28 de junho de 1969, no bar Stonewall Inn, localizado no bairro de Greenwich Village, na Christopher Street (curiosamente), em Manhattan, Nova York. Esses motins são amplamente considerados como o evento mais importante que levou ao movimento moderno de libertação gay e à luta pelos direitos LGBT no país

<sup>273</sup> FUSSEL, 1980, p. 55.

Ainda pior do que isso é o fato de que essa leitura faz com que escape ao leitor o traço mais importante da homossexualidade em George (protagonista de *Single Man*): a inadequação. Todos os personagens do livro são de alguma forma inadequados às vistas sociais. Longe do padrão de heteronormatividade que a adaptação cinematográfica da obra e essa leitura sugerem, *Single Man* não está falando de casamento e formação de família. O romance é sobre silenciamento. Não poder ir ao funeral do companheiro serve para enfatizar o silenciamento e o apagamento da experiência dele: 16 anos da vida de uma pessoa são ignorados por causa de uma lógica social perversa.

Nesse sentido, todos os outros personagens do livro estão na mesma situação, homossexuais ou não. Mais ainda, a menção aberta a orientação sexual do protagonista serve para informar a sociedade americana – e californiana – que ele ainda é um *outsider*. Que ele pode, inclusive, ser penalmente responsabilizado por ela. É por este motivo que ele mantém sua sexualidade em segredo. Ele é o “solteirão” não porque o matrimônio não é uma opção para a experiência dele, mas porque essa é a percepção que se tem desta experiência, relegando-a a categoria de escolha, até por quem o conhece. A experiência dele é continuamente apagada e silenciada, vista, justamente, como imaturidade. E George não é único *outsider* do romance. A escolha de personagens é singular: há o estudante judeu, a estudante negra, a estudante japonesa que foi “internada”<sup>274</sup> com a família durante a Segunda Guerra Mundial<sup>275</sup>.

O romance não é uma mostra da liberdade nos Estados Unidos: ele é uma crítica pesada a uma sociedade que é muito parecida com todas as outras democracias liberais da época, que apaga e silencia vivências. Como afirma Katherine Bucknell, editora das obras de Isherwood,

A maior importância do romance não está na representação honesta da raiva homossexual, mas, sim, em adiantar a o caminho pelo qual um sem número de grupos étnicos, de gênero, sexo e religião, vivendo um ao lado do outro em uma cultura, então, de paz, estava para sair da obscuridade entre 1960 e 1970.<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> Durante a Segunda Guerra Mundial, cerca de 120.000 pessoas, na sua maior parte de etnia japonesa, e sendo mais da metade delas cidadãos norte-americanos, foram presos em campos. Os campos, situados no interior do país, foram desenhados para esse fim e estiveram ocupados de 1942 até 1948. O objetivo foi deslocá-los da sua residência habitual, para instalações construídas sob medidas extremas de segurança e as tentativas de abandono do campo resultaram, ocasionalmente, no abatimento dos reclusos. Portanto, “internada” não é exatamente a palavra para o fato, mas é a palavra que a autora utiliza em seu texto.

<sup>275</sup> BUCKNELL, 2000, p. 27.

<sup>276</sup> BUCKNELL, loc. cit.

Portanto, ainda que *Single Man* seja o “texto fundador da ficção gay moderna”<sup>277</sup>, ele também é um livro para todos e sobre todos, como Isherwood preconizava. A obra toma em conta um processo histórico que sua leitura crítica, a partir da ideia de “maturação”, desconsidera. Não é que Christopher Isherwood não tivesse sempre sido abertamente gay mas, sim, que nem sempre a sua obra poderia refletir a honestidade que ele mesmo apresentava – sob diversos riscos – em sua vida pessoal. Por este motivo, suas obras trabalham sempre com a relação entre *omissão* e *revelação*, de onde surge a ambiguidade na representação dos personagens. Ao longo deste texto e, principalmente, uma vez que a análise da obra sobre Berlim começar, isso deve ficar mais claro. Por agora, o que é importante ter em mente é o fato de que como Isherwood foi relegado a um papel menor na literatura – ainda que tenha sido um pioneiro e tenha influenciado nomes a que hoje damos mais peso, como Truman Capote – e, as análises de sua obra nem sempre são satisfatórias no sentido acadêmico por se reduzirem a determinados discursos.

O discurso que legitima a narrativa nacional estadunidense faz, normalmente, com que as *Berlin Stories* percam o seu peso histórico, sendo lidas como um relato do nazismo (o que elas não são). Isto acontece mesmo que, como romancista, Christopher Isherwood tenha nos oferecido suas melhores obras na década 1930, justamente o período berlinense, com a exceção de *Single Man*<sup>278</sup>. *Adeus a Berlim* e *Os Destinos do Sr. Norris* passaram por edições muito mais críticas que as da década de 1960. Sua publicação acontece depois do início da Segunda Guerra Mundial. Não por acaso os diários pessoais de Isherwood, dessa época, são os únicos que não sobreviveram. Quando Isherwood sai de Berlim, logo depois de escrever os romances, ele queima os diários. De acordo com o próprio:

Depois que os dois livros foram escritos, Christopher queimou o diário. Sua razão privada para fazê-lo era a quantidade de detalhes sobre a sua vida sexual que ele temia que pudessem cair na mãos da polícia ou de outros inimigos. A razão que Christopher declarava como sendo a verdadeira, era inconsistente. Ele costumava dizer aos seus amigos que destruiu o passado real porque ele preferia a versão mais simplificada, mais crível e mais excitante que ele tinha criado para substituí-lo.<sup>279</sup>

---

<sup>277</sup> WHITE, op. cit.

<sup>278</sup> BUCKNELL, 2000, p. 29.

<sup>279</sup> ISHERWOOD, 2001, p. 41.

Desta maneira, é possível perceber que o discurso que faz uso da “liberação”, deixa de levar em conta que a década de 1930 não é a década de 1960. A incidência disto sobre análise das *Berlin Stories* é fatal, porque ignora diversos aspectos das estratégias literárias das quais Isherwood faz uso. Mais ainda, essa leitura carrega consigo a insígnia de escritor marginal a que foi relegado Isherwood, desconsiderando o uso que o autor faz dessa posição, além de desprezar diversos aspectos da cultura de Weimar. A tentativa de alçar a obra de Isherwood à “alta literatura”, por sua vez, que classifica as *Berlin Stories* como uma narrativa estritamente política<sup>280</sup> do nazismo (em contraste com o ambiente libertário estadunidense) menospreza o projeto estético produzido por Isherwood e resvala em uma incoerência histórica muito simples: temos de esperar até 1933, data em que o livro acaba, para que, de fato, o nazismo se torne o *status quo*.

Se, como Eric Weitz nos avisa, Berlim não era Weimar<sup>281</sup>, também podemos presumir que Berlim não era a Bavária. Uma história sobre a ascensão do nazismo não é uma história sobre nazismo; ela é, antes, uma história sobre a sociedade que permite (ou assiste) essa ascensão. Parte da força política do livro está, justamente, em mostrar como a transição para o Estado de exceção é silenciosa. Mas, a principal força política de *Adeus a Berlim* é a visão que Isherwood tem de que Berlim é um experimento da modernidade ocidental. Em 1929, início do livro, o nazismo é apenas *mais uma* das forças políticas que estão em jogo naquele momento. É em 1933 que o cenário muda e ele se despede da cidade.

Aliás, é curioso como Isherwood se ao refere fascismo – e não nazismo – ao falar do romance. O termo nazismo é empregado apenas dentro da sua experiência pessoal<sup>282</sup>. Sob diversos aspectos ele identifica que o fascismo – diferente do nazismo – como conduta política não é um fenômeno exclusivamente alemão. Ele observa elementos dessa conduta política em outros lugares. O “medo do outro” é um exemplo. O que torna o nazismo distinto de tudo, para ele, é a Alemanha de antes. A ascensão do nazismo em *Adeus a Berlim* marca a destruição de um projeto, de uma fantasia, na qual ele mesmo acreditou. E esta é a contribuição que o caráter biográfico da obra de Isherwood presta a *Adeus a Berlim*.

---

<sup>280</sup> A referência é feita no sentido de política institucional, como se o livro fosse um relato jornalístico dos reflexos das políticas institucionais da época.

<sup>281</sup> WEITZ, 2007, p.41.

<sup>282</sup> Ver mais em ISHERWOOD, Christopher. *Isherwood on Writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Berlim é um tema e um cenário recorrente em diversas obras de Isherwood, tanto nas anteriores como posteriores às *Berlin Stories. O Memorial*, sobre a Primeira Guerra Mundial, publicado em 1932 e escrito durante a moradia dele na cidade, fala sobre Berlim. *Lions and Shadows*<sup>283</sup>, termina com o protagonista mudando-se para Berlim. Em *Meeting by the River*, de 1967, ele volta à Berlim. É clara importância que a cidade tem na sua formação. É clara também a atração que a Berlim de Weimar exerce sobre ele. Fora isso, historicamente, a leitura da República de Weimar sob o prisma do nazismo é extremamente problemática. A ideia do ovo da serpente não é de todo falsa, mas leva a análises que vão na contramão da própria ideia de inimigo silencioso. A própria ideia de decadência<sup>284</sup> associada a Berlim de Weimar leva a conclusões desconcertantes. Presume-se, erroneamente, que o fascismo (e a estética do fascismo) era uma constante e uma força política dominante durante a década de 1920.

Como já citado, mas que vale ser lembrado, Peter Jelavich afirma que a morte da cultura de Weimar só começa em 1929 e que Berlim, berço dessa cultura, só começa a definir, de fato, em 1932. Isherwood decide se mudar para Berlim em 1928, ao visitar o amigo W. H. Auden, já residente da cidade. Ele passa cerca de três semanas em Berlim com o poeta e, então, começa uma série de visitas até a mudança definitiva, em 1929. Neste período – anterior mesmo a última crise financeira que atinge a República, em 1929 – Berlim era uma cidade efervescente no mundo das artes. Para quem estava lá, de acordo com os seus críticos, apenas para fazer sexo, Isherwood acaba conhecendo muitos contatos que serão úteis ao longo da sua carreira literária como, por exemplo, a família Mann.

---

<sup>283</sup> Publicado em 1938, *Lions and Shadows: An Education in the Twenties*, não tem tradução para o português. Ainda, a publicação deste romance, às vésperas da Segunda Guerra Mundial – e com o autor ainda na Europa – acaba por demonstrar que à época da publicação de *Adeus a Berlim* como romance, em 1939, Berlim ainda era uma fantasia válida mas, ainda assim, perdida.

<sup>284</sup> É muito comum quando nos deparamos com as declarações de Christopher Isherwood – e outros além dele – em textos que não dele mesmo observar um juízo de valor sobre a “qualidade do ar” em Berlim que ele mesmo não faria. De certa maneira, até mesmo em trabalhos acadêmicos observamos que as relações afetivas de Isherwood são sempre diminuídas as suas relações com garotos de programa alemães. Heinz Niddermeyer, alemão e companheiro de Isherwood à época é virtualmente apagado de contexto, reduzindo a mudança de Isherwood para Berlim como parte do “turismo sexual” estrangeiro da época. Quanto ao fato de que tal turismo existia, não há objeção. No entanto, a maneira como a cidade por diversas vezes ainda hoje é comparada em trabalhos acadêmicos como uma “meca do sexo” e “porta para a perdição” é incômoda porque engole diversas narrativas marginais e porque, de certa maneira, ainda contribui para a perpetuação de uma visão cunhada por um discurso conservador. Antes, a decadência de Weimar poderia ser vista, se não sob um prisma revolucionário, mas como parte de uma mentalidade de luto e confusão, no pós-guerra que, se foi “institucionalizada” em Berlim, certamente não deixou de aparecer em outros lugares.

Os círculos literários e artísticos da República de Weimar são repletos de nomes que definiram como nós percebemos o século XX; no entanto, isso é completamente desconsiderado pelos críticos de Isherwood como um dos motivos da mudança do autor. Isso acontece porque a leitura do fascismo ainda sob a República obscurece o seu valor cultural. No que diz respeito a obra de Isherwood isso se torna ainda mais problemático por conta da associação entre a estética do fascismo e a estética homossexual masculina no século XX. A emergência da visibilidade da cultura homossexual, especialmente em Berlim<sup>285</sup>, ao mesmo tempo em que despontava a cultura fascista fez com que se desenhassem contornos muito próximos entre eles, desenhando modelos similares de homosociabilidade, homoerotismo e estética<sup>286</sup>. Até hoje assistimos a clara associação entre couro, práticas sadomasoquistas e homossexualidade<sup>287</sup>.

Uma leitura teleológica de Weimar, que parte de seu final, a compreende sob os holofotes da estética nazista. Mia Spiro propõe que os personagens de Isherwood não são propriamente indivíduos; eles são exemplos de personalidades típicas dentro de um contexto de ascensão nazista<sup>288</sup>, algo como uma alegoria weimariana. Esta leitura não está de toda errada. Elas são personalidades típicas de Weimar, vistas durante o declínio de um projeto. Em contraste com as críticas apontadas acima, as adaptações das *Berlin Stories* são problemáticas. A mais famosa de suas adaptações, o musical *Cabaret*, que na década de 1970 teve um famoso filme com Liza Minelli no papel de Sally Bowles, não apenas representa o assexuado Christopher Isherwood, narrador/observador de *Adeus a Berlim* como homossexual, mas ao fazê-lo representa sua homossexualidade como “uma brincadeira”.

Banhado na estética fascista, os personagens homossexuais são representados (incluindo Isherwood) em vestimentas de couro e *caps*, imitando as forças paramilitares. A própria Sally Bowles, que no livro é uma menina de dezenove anos, se torna algo entre uma cantora de cabaré (como ela, de fato, era) e uma representação de *dominatrix*. A figura da *dominatrix*, aliás, é uma das imagens mais populares da era de Weimar. Estas representações partem de discursos já naturalizados pela nossa sociedade. E todos eles ignoram o fato de que, mesmo rejeitando o título de “literatura gay”, Isherwood parecia estar agudamente consciente de que essa era a percepção que incidia sobre a sua

---

<sup>285</sup> Para ver mais sobre isso consultar BEACHY, Robert. *Gay Berlin: the birthplace of a modern identity*. Nova Iorque: Vintage Books, 2015.

<sup>286</sup> CARR, 2004, p. 7.

<sup>287</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>288</sup> SPIRO, 2012, p. 32

obra. O fato de que o narrador de *Adeus a Berlim* é assexuado fala mais sobre como a homossexualidade era vista à época e como o autor estava mortalmente ciente disto, do que o Christopher Isherwood, homossexual imaturo, de *Cabaret*.

Ainda, a associação entre homossexualidade e nazismo/fascismo, como se o nazismo tivesse sido uma “grande irmandade de homens”, obscurece uma das críticas mais contundentes – presente na representação de personagens homossexuais nas *Berlin Stories* – que Isherwood faz. A crítica é a maneira como a narrativa homossexual daquela época é silenciada<sup>289</sup>. Na “narrativa mais crível” de Berlim os personagens homossexuais são representados em uma espécie de exílio. Eles sempre aparecem afastados, mesmo quando isso parece absolutamente inocente. A homossexualidade de Kuno, o Barão von Pregnitz, de *Os Destinos do Sr. Norris*, fica clara durante o desenvolvimento da história. Ele vive sempre isolado, assim como Bernhard Landauer, de *Adeus a Berlim*, cujo desenvolvimento enquanto personagem deixa clara a sua orientação sexual, mesmo que ela não seja esclarecida.

Quanto a Peter, apresentado no episódio *Na Ilha de Ruegen*, ele está na Alemanha porque começa a perambular pela Europa procurando tratamento psiquiátrico (sem nunca revelar por que motivo) e estava em consulta com um médico em Berlim, até conhecer Otto Nowak, que lhe propõe que ele lhe pague “dez marcos e falo com você o dia todo, e a noite também”<sup>290</sup>. Antes disso, Peter estava em Oxford e morava com a família. Em nenhum momento é explicado como Christopher conhece qualquer um dos dois homens com quem ele divide a casa na ilha e nem porque ele está lá. Também não é divulgado o motivo pelo qual qualquer um deles está na ilha. Pelo desenvolvimento da história, o leitor pode depreender que o motivo é o verão daquele ano, mas isso não é nenhum momento confirmado. Entendendo que a obra de Isherwood trabalha com um jogo não muito claro de omissão e revelação, não é casual que ele conte todos os motivos e todas as jornadas que levam Peter a Alemanha, mas não se preocupe em mencionar o motivo da viagem e/ou como eles foram parar na ilha e de quem é a casa em que eles estão.

O leitor precisa conhecer a jornada de Peter porque ela é a jornada da inadequação, do *outsider*. Cada detalhe dela, por menor que seja, é importante. Tal como o segundo ano de Peter em Oxford, em que ele começou a perceber (ou imaginar)

---

<sup>289</sup> CARR, 2004, p. 9.

<sup>290</sup> ISHERWOOD, 1985, p. 98.



que não era querido pelos colegas, ou quando durante os momentos de tensão familiar na casa dos Wilkinson ele não tinha para quem escrever<sup>291</sup>. Também é importante destacar que ele vaga pela Europa em busca de um lugar. Ele tenta ser músico, pintor, tenta diversos lugares até finalmente estabelecer-se na Alemanha (nunca ficando claro se em Berlim necessariamente). Peter é o único personagem das *Berlin Stories* que não é descrito dentro do mundo de Berlim<sup>292</sup>. Ele é o único personagem que está em outro lugar, na ilha de Ruegen, porque ele não pertence aquela narrativa.

Berlim é a narrativa da história, “a narrativa mais crível”, e Peter é um desvio dela. Neste mesmo episódio aparecem as primeiras suásticas, os primeiros membros do partido (não mais os apenas simpatizantes, como Frl. Mayr), e o personagem identificado apenas como Doutor, que fala sobre “cura” e eugenia. É na Ilha de Reugen que o nazismo se torna material. A maneira como Peter é representado é simbólica da amnésia social em torno da questão da construção destas posições. E, antes mesmo disso, como mostra a jornada fictícia de Peter, o isolamento e o sentimento de inadequação são elementos que representam a negação – externa – da experiência do outro.

Em *Christopher and His Kind*, Isherwood faz o seguinte comentário sobre uma conversa com o diretor Berthold Viertel, e uma mulher conhecida apenas como Frau G., ambos judeus, depois de uma piada homofóbica, durante a escrita do roteiro de *Little Friend*, em 1935

Christopher riu também, e sentiu vergonha de si mesmo por isso. Suponhamos que Chris conte uma história comparável sobre judeus? - Teria Viertel rido? Ou ele iria desconsiderá-la como sendo sem sentido, ou ele a atacaria raivosamente, certamente. [...] <sup>293</sup>  
 Christopher odiou [Frau G.] um pouco por isso; odiou Viertel também. Estes Judeus, evidentemente, sabiam melhor do que as massas insensíveis ao redor deles sobre o sofrimento daquele momento; mas deveria ser sofrimento apenas do seu próprio tipo, exclusivamente. Liberais civilizados como eram, sem dúvida eles deploram a crueldade do seu Livro de Levítico, que deu ao mundo um paradigma já em 500 a.C.: punir o desejo homossexual com a morte. Desejo homossexual do qual, agora, eles poderiam rir e suportar de uma maneira sofisticada. O amor homossexual eles condenaram a morte pela negação [...] eles se recusam a admitir que ele existe<sup>294</sup>.

---

<sup>291</sup> ISHERWOOD, 1985, p. 95.

<sup>292</sup> Otto Nowak reaparece em *Os Nowak*.

<sup>293</sup> ISHERWOOD, 2001, p. 158.

<sup>294</sup> Ibidem, p.163.

Ele também não deixa de mencionar que a “grande irmandade de homens” que o nazismo representava, por vezes, fazia com que ambos fossem associados. O que não era retido desta associação era o fato de que a exclusão de mulheres não significava a entrada de todos os homens; até o assassinato de Ernst Röhm, em 1934, cuja homossexualidade era conhecida<sup>295</sup> essa percepção permaneceu, primeiro até dentro do seio da comunidade gay berlinense e, depois, dentro do imaginário ocidental:

Bares masculinos de todos os tipos estavam sendo revistados, agora [em 1933], e muitos estavam sendo fechados. [...] Sem dúvida, os mais prudentes estavam assustados e escondidos, enquanto os tolos apareciam exclamando quão sensuais os *Storm Troopers* pareciam em seus uniformes. [Christopher] conhecia apenas um par de amantes homossexuais que declararam abertamente e orgulhosamente que eram nazistas. Enganados pela sua própria visão erótica de uma Nova Esparta, eles acreditaram que a Alemanha estava entrando em uma era de amor masculino e militar, com todas as mulheres excluídas. Eles estavam cientes de que Christopher os considerava loucos, mas eles o desconsideraram com um encolher de ombros. Como ele poderia entender? Esta não era a sua terra, seu lar... Não, realmente não era. Christopher já sabia disso há algum tempo. Mas esse trágico par de auto enganados não percebeu – não até que era tarde demais – que esta não era mais a terra deles, tampouco.<sup>296</sup>

O curioso, nesta passagem, além daquilo que ela informa, é o fato de que a cidade é pensada como um lar. Quando ele usa, *homeland*<sup>297</sup>, ele nos informa que para ele, Berlim foi pensada como tal, eventualmente. Por estas passagens, percebemos, nitidamente, como o escritor estava ciente da posição que ele mesmo ocupava na organização social e, portanto, ele entende que é a partir dessa perspectiva que as suas *Berlin Stories* serão consumidas e entendidas. Ele oferece, então, uma narrativa que não é necessariamente a dele, mas que, ao mesmo tempo, é contada por ele, Christopher Isherwood. A sua narrativa pessoal tem um veto muito claro: ela é uma história que ninguém quer ouvir, ela não tem espaço. E é nesse sentido que a sua orientação sexual tem influência no seu estilo formal; ele joga com a omissão dentro de formas bem conhecidas, populares porque essa é a maneira com a qual nós, enquanto sociedade,

<sup>295</sup> ISHERWOOD, 2001, p. 163.

<sup>296</sup> *Ibid.*, pps. 124-125.

<sup>297</sup> Na parte traduzida como “[...] sua terra, seu lar”, no livro, está a palavra *homeland*, que significa, dependendo do contexto, país de origem ou então, lar, no sentido de estabelecer residência. Nesta passagem, Isherwood se coloca como estrangeiro mas não em relação ao seu nascimento – não é a este tipo de *homeland* que ele se refere –, já que o par que ele descreve também está prestes a se tornar estrangeiro naquilo que antes era o seu lar.

lidamos com a narrativa homossexual, lhe relegando a “a morte pela negação da existência”.

No caso das *Berlin Stories*, isso é importante porque a mudança para a cidade foi um projeto, como diversas vezes comentado aqui. E, em teoria, os dois romances calam sobre um dos maiores motivos da mudança de Isherwood para Berlim. De acordo com o próprio autor: “Para Christopher, Berlim significava garotos”<sup>298</sup>. Para Petra Rau, esta afirmação demonstra que, para ele, “[...] a Alemanha é, acima de tudo, um corpo masculino erotizado”<sup>299</sup>. De fato, indubitavelmente, a descrição feita pelo autor transforma Berlim (e não a Alemanha) em um corpo masculino erotizado, mas isso é uma questão de forma. Antes, significa que a despeito das mais diversas justificativas que ele encontrou para a mudança, aquela que era mais cara a ele permaneceu apenas em sua imaginação.

Berlim era a promessa de explorar a liberdade (inclusive a de viver como um homem homossexual). Por isso, ela significava garotos. Aqui, por mais distante que possa parecer, percebemos como funcionava a dinâmica cultural entre Alemanha e Grã-Bretanha à época. Para a Inglaterra conservadora, a Alemanha era a nova libertação. De acordo com Laura Frost, a Alemanha é o inconsciente sexual do imaginário político da cultura britânica entre-guerras<sup>300</sup>. Para a autora, o fascismo é erotizado em uma fantasia sadomasoquista em que as posições de submissão e a dominação estão em constante mudança. Em outras palavras, fascismo como uma fantasia sadomasoquista cria uma fronteira em que o limite permite a liberdade do sistema civilizacional liberal repressivo<sup>301</sup>.

Por mais que a premissa desta tese não esteja errada, a sua continuação é problemática. Primeiro porque a visão da República de Weimar sob uma estética nazi-fascista é um fenômeno posterior à própria República. Visto isso, há o fato de que por mais que o imperialismo britânico (que para as autoras seria o contraposto do fascismo) tivesse a sua própria maneira de se tornar fantasia de submissão e dominação, até, pelo menos, 1933 e as posteriores quebras de acordos feitos depois da Primeira Guerra, não havia dúvida da posição da Alemanha nessa dinâmica. Até o início da década de 1930 o território alemão estava ocupado por tropas francesas e inglesas e ainda lidava com os

---

<sup>298</sup> ISHERWOOD, 2001, p. 2.

<sup>299</sup> RAU, 2009, p. 20

<sup>300</sup> FROST, 2002, p. 30.

<sup>301</sup> RAU, 2008, p. 22.

pesados encargos do Tratado de Versalhes. Não há mudança de posição nessa situação.

No último capítulo, essas falas serão melhor contextualizadas. Por ora, era preciso expô-las porque os motivos da mudança de Isherwood para Berlim são parte importante da análise de *Adeus a Berlim*. Por mais que possamos concordar que Berlim (e não a Alemanha) fizesse parte do inconsciente sexual do imaginário modernista, também devemos concordar que isso se deve, principalmente, a fama da cidade como “meca” sexual. Também devemos ter em mente que sexo é tão afirmação política quanto qualquer outra coisa; no caso de Isherwood, Auden e outros, a mudança para Berlim motivada, em grande parte, por sua orientação sexual o que, também, é uma afirmação política. Vista como o epicentro do laboratório da modernidade, Berlim não era apenas promessa de liberdade no sentido individual: ela prometia liberdade no sentido político.

A época que Isherwood se muda é também a época em que aumentava a mobilização para a descriminalização da homossexualidade na Alemanha, cuja voz política mais proeminente era Magnus Hirschfeld, fundador do Instituto Hirschfeld. A título de menção, essa mobilização é relevante a ponto de aparecer (e ser endossada) em *Berlin Alexanderplatz*<sup>302</sup>. É para lá que Isherwood vai, assim que ele chega a Berlim. Ele reside no instituto durante meses antes de se mudar para a pensão da verdadeira Frl. Schroeder. No romance, no entanto, ele já começa instalado na casa de Frl., sem qualquer menção do instituto. Dentro do jogo de omissão, ele mostra que a escolha não é feita apenas em termos de escolha individual, se o fosse, isso entraria para a história oficial. Já dentro do jogo de declaração, ele sempre descreve o estado da cidade ao iniciar uma nova entrada no diário, incluindo o contexto político.

Que Berlim é a antítese do contexto londrino (de onde Isherwood vem) neste sentido, não há dúvida; o problema é que a mudança e posterior ficcionalização dela não se dão em uma chave de dominação/submissão. A Alemanha, em especial Berlim, permaneceu durante muito tempo como sinônimo de inovação cultural, social e política dentro do mesmo imaginário modernista britânico. Isso será explorado posteriormente, quando tratarmos de Berlim, no último capítulo. O importante é que no caso de Isherwood, Berlim é uma escolha feita inteiramente dentro de suas crenças políticas e sociais. No entanto, a evasão de escritores e artistas que acometeu a Grã-Bretanha durante o entre-guerras é importante o suficiente para ser entendido como um

---

<sup>302</sup> DÖBLIN, 2009, ps. 80-82.

fenômeno. Evidentemente, isto faz com que Isherwood não só não seja um ponto fora da curva bem como teoriza os motivos para a sua mudança em outra chave (que não a sua sexualidade) e expõe a narrativa imperialista britânica de outras formas.

Paul Fussel aponta que durante os anos 1920-30, um número expressivo de intelectuais saiu da Inglaterra. A diáspora, como ele a chama, parece ser uma das características marcantes do modernismo inglês<sup>303</sup>. De acordo com Fussel, a partida de Isherwood, foi feita a partir da ideia de que a “[...] Inglaterra era inabitável precisamente porque não era o estrangeiro”<sup>304</sup>. O maior motivo na escrita do entre-guerras, tanto para as mudanças bem sucedidas quanto para as quase fugas, é a ideia do “eu odeio aqui”<sup>305</sup>. A sensação, para esses intelectuais, é que depois da guerra os esforços para controlar a conduta moral de outros continuamente aumentava<sup>306</sup> (o que explica a saída de escritores, artistas e intelectuais homossexuais, tais como Isherwood), criando um ar de paralisia. Isto porque a impressão era a de que as pessoas se isolavam, tornando-se unidades, produzindo uma atmosfera de ansiedade.

A maior perda britânica, de acordo com o autor, é a perda de amplitude, uma decadência de possibilidades imaginativas e intelectuais. A Inglaterra passava a parecer menor, mais restrita, claustrofóbica<sup>307</sup>. Em comparação, a Berlim de 1920, até pelo menos, 1930, parecia um mundo de possibilidades pronto a ser explorado. De acordo com Colin Storer,

[...] o fluxo tremendo da cultura de Weimar atraía a atenção de artistas, escritores e boêmios britânicos que olhavam para Berlim como se ela fosse o lar do vanguardismo e de tudo aquilo que era novo e excitante nas artes e nas ciências. [...] pela primeira vez, Berlim tornou-se o destino de escolha de visitantes ingleses, atraídos pelo desejo de testemunhar e sentir si mesmo a perceptível exuberância da modernidade e da juventude da República e de sua capital.<sup>308</sup>

Berlim era, então, uma narrativa, uma construção ficcional e, como tal, ela foi tratada por Isherwood. Com o nazismo, esse projeto é declarado falido. No romance, ao se despedir da capital, Isherwood cria um laço entre a cidade e ele: “Berlim é um

---

<sup>303</sup> FUSSEL, 1985, p.11.

<sup>304</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>305</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>306</sup> Ibid., p. 20.

<sup>307</sup> Ibid., p.10.

<sup>308</sup> STORER, 2010. p. 4.

esqueleto que dói no frio: é o meu próprio esqueleto doendo”<sup>309</sup>. Como aponta Mariane Stanley Boretz, o fracasso da cidade é um fracasso que ele mesmo compartilha<sup>310</sup>. O fracasso de Berlim é o fracasso da fantasia do próprio Isherwood, o que o título do próprio romance já enfatiza. E é aqui que está o gancho para o entendimento de *Adeus a Berlim*: mais do que um possível vislumbre da vida pessoal do autor, ele oferece o relato da falência de um projeto e fantasia pessoais. Ao mesmo tempo, esse não é um projeto unicamente dele; diversos personagens, como veremos mais a frente, também possuem as mais diversas fantasias.

Por isso, argumentamos que por mais que o romance definitivamente seja um relato eminentemente lírico, o “eu” exposto não necessariamente é o do Christopher Isherwood personagem e tampouco apenas o do autor. Na poesia lírica o poeta fala diretamente ao leitor, representando sentimentos, estados de espírito e percepções. O poema funciona como maneira de registrar o mundo interior do “eu lírico”, isto é, a voz que manifesta as emergências deste eu. Um romance, como até mesmo supracitado no caso de Döblin, em diversas instâncias passa pelo desenvolvimento desse mundo interior em relação ao mundo exterior. No caso de *Berlin Alexanderplatz*, esse mundo interior não é determinante no desenvolvimento da história, embora não desapareça por completo. No caso de *Adeus a Berlim*, o mundo interior e o mundo exterior não são duplos, o *eu*, está presente no mundo exterior que é representado.

Isto pode ser entendido dentro de duas chaves: a chave da escrita como ação política, como aponta Samuel Hynes, em que o autor fará, por meio de suas palavras os homens cientes da necessidade de ação e o que essa ação significa<sup>311</sup> e pela chave já citada (no primeiro capítulo) de que o *eu* se torna uma importante constante em mundo de incertezas, como foi o da década de 1930. Isso não quer dizer, contudo, que a obra seja uma autobiografia. Como já afirmado anteriormente, a ênfase na vida pessoal do escritor, por diversas vezes, toma conta do escopo do trabalho acadêmico dedicado a ele. Geralmente, nestes trabalhos a conclusão é a de que a orientação sexual de Isherwood é o problema originário de sua forma.

Autora já citada aqui, Lisa Schwerdt, conclui que a obra de Isherwood é, em seu conjunto, um esforço de desenvolvimento e maturação enquanto homem homossexual, do *angry young man* dos anos 1930 até o homem maduro de *Single Man*, na década de

<sup>309</sup> ISHERWOOD, 1985, p. 212.

<sup>310</sup> BORETZ, 1974, p. 119.

<sup>311</sup> HYNES, 1992, pos. 124.

1960. Longe de dizer que o fato de Isherwood ser um homem homossexual não teve peso em suas obras, apenas argumentamos que não devemos reduzi-las a sua sexualidade. Estas conclusões obscurecem as estratégias formais utilizadas na obra dele. Deixam de ver, por exemplo, o uso de formas populares na elaboração de um gênero autoficcional que pretende, antes, demonstrar como as experiências do ser humano são universais.

É a partir da reelaboração da sua própria experiência que Isherwood pretende chegar aquilo que é, ao mesmo tempo, universal e singular na experiência humana: a vivência. No caso das histórias de Berlim, ele coloca essa possibilidade no prefácio que antecede a obra. De acordo com o autor, as histórias de Berlim foram planejadas, por ele, como um “enorme romance episódico” chamado *The Lost*<sup>312</sup>. As duas histórias foram anteriormente planejadas como uma (*Sr. Norris e Adeus a Berlim*) e, realmente, quando lemos as duas, percebemos como os personagens se contrapõem e como alguns deles são parte de ambas.

De certa maneira, *Lions and Shadows*, publicado em 1938, que termina com a partida do protagonista para Berlim, também. E as três são parte daquilo que, aqui, por conveniência, chamaremos de *fantasia de Berlim*. Durante o último capítulo, a fantasia de Berlim deve ficar ainda mais clara ao leitor porque será neste capítulo que analisaremos a escolha, tanto de Alfred Döblin quanto de Christopher Isherwood de Berlim, em suas obras. Para os propósitos deste capítulo, contudo, basta a explicação de que, por um lado, dentro das estratégias literárias propostas por Isherwood está a exegese de seu mito pessoal, e Berlim está contida dentro deste mito. Por outro lado, a elaboração do mito pessoal perpassa a elaboração da fantasia no sentido de ficcionalizar o relato.

Fantasia e ficção, aqui, não podem ser entendidos como antítese de verdade, mas como maneira de encontrar aquilo que dentro da verdade pode ser tomado como a verdadeira experiência. No caso específico da maior parte das obras de Isherwood, e *Adeus a Berlim* dentro delas, a experiência apreendida é a de que a margem não nos oferece redenção; que as fantasias compensatórias que Isherwood produz, por mais poderosas que sejam, não são capazes de redimir a realidade. A inadequação é um tema recorrente e isso transparece na forma. Isto também explica porque, mesmo utilizando sua experiência (extremamente) pessoal, Isherwood tem apenas duas autobiografias

---

<sup>312</sup> ISHERWOOD, 1985. p. 7.

publicadas, uma delas, já citada, *Christopher and His Kind*, sobre os anos de 1930.

Nesta autobiografia o autor escreve sobre si mesmo na terceira pessoa e utiliza trechos de cartas e reportagens que ele ainda conserva da época. Por mais que ela se preste a esclarecer o contexto em que as obras da década de 1930 foram criadas e pensadas, em particular as histórias de Berlim, é evidente que mesmo essas autobiografias podem ser tidas como experimentações da forma. O isolamento social não é apenas um tema constante como é sutilmente introduzido enquanto forma. O fato de que Isherwood identificar o narrador da história de *Adeus a Berlim* consigo, nomeando-o Christopher Isherwood, faz com que, por um lado romance seja identificado como uma autobiografia disfarçada de ficção, em que os personagens e acontecimentos são constantemente comparados com a vida real de Isherwood.

Por outro lado, alguns tomam o aviso do autor para não tomar *Herr Issyvoo*<sup>313</sup> como sendo o Christopher Isherwood real tão ao pé da letra que lhes escapa o fato de que, sim, de diversas maneiras, ele está lá. A frase mais famosa – inclusive título da adaptação teatral das *Berlin Stories* – de *Adeus a Berlim* é, sem dúvida alguma, a metáfora da câmera. Não sem antes já ter descrito Berlim, ele diz: “Sou uma câmera com o obturador aberto, bem passiva, que registra”<sup>314</sup>. Isso certamente combina com os avisos de que o Christopher Isherwood do livro não deve ser tomado pelo autor. Certamente, então, o personagem cai dentro da definição autoficção intrusiva, em que o narrador autor se manifesta, sem participar da intriga como personagem<sup>315</sup>. Essa distinção é absolutamente importante.

Não é o caso da outra metade das *Berlin Stories*, por exemplo: William Bradshaw não apenas é o protagonista da história como ele participava ativamente da ação no desenvolvimento do romance. Essa seria uma autoficção especular, em que o escritor, por um “processo refletor” se torna um dos personagens de sua narrativa fictícia<sup>316</sup>. O Christopher Isherwood de *Adeus a Berlim*, no entanto, é o narrador e não o protagonista da história. O que não quer dizer que o Christopher Isherwood autor não se manifeste; ele talvez só não o faça através enquanto participante da intriga do romance. A afirmação da câmera fez com que a forma de *Adeus a Berlim* fosse associada a um

---

<sup>313</sup> Essa é a maneira utilizada por Frl. Schroeder para se dirigir ao personagem de Christopher Isherwood (ISHERWOOD, 1985, p. 11). De acordo com o autor é a maneira pela qual a sua verdadeira locatária se referia a ele até o fim da vida.

<sup>314</sup> ISHERWOOD, 1985, p. 9.

<sup>315</sup> NORONHA, 2014, p. 10.

<sup>316</sup> NORONHA, loc. cit.



estilo documental e que Isherwood fosse classificado junto com os novos realistas, escritores influenciados pelo jornalismo e pelas técnicas cinematográficas e que escrevem para as massas<sup>317</sup>.

Isso, inclusive, faz absoluto sentido dentro da ideia de “arte parábola”, pensada por W. H. Auden elencada por Samuel Hynes como o *ethos* da geração de 1930 para resolver os problemas formais<sup>318</sup>. De fato, as ideias de mito, fábula e alegoria tal como preconizada pela arte-parábola, não estão longe das estratégias ficcionais de Isherwood. Aliás, nenhuma destas coisas é mutuamente exclusiva. E não há problema em entender *Adeus a Berlim* como uma tragédia política, porque o romance realmente o é. O problema está, no entanto, que estas leituras provém de uma determinada necessidade de legitimar a posição de escritores como Isherwood entre a “baixa” e a “alta literatura”. Isto faz com que a inspiração popular de determinadas formas das quais Isherwood se utiliza sejam esquecidas (e elas são importantes). O outro problema, maior ainda, é que essa leitura para ao final do aparecimento da câmera. Mas o parágrafo continua: “Que registra o homem se barbeando e a mulher de quimono lavando o cabelo. Algum dia, tudo isto precisará ser revelado, cuidadosamente copiado, fixado”<sup>319</sup>.

Isherwood se manifesta na história, senão como Christopher Isherwood Narrador, mas como Christopher Isherwood Artista. Toda noção de objetividade que a ideia da câmera traduz se perde no fato de que Isherwood era, ao que parecia, consciente de que o processo de fotografia não era neutro: o olhar do artista é determinante. Por isso, essa afirmação, ao invés de legitimar uma posição de neutralidade, apenas informa que aquela é uma história pessoal: o narrador pode ser objetivo, ou mesmo neutro dependendo da situação, mas o artista nunca o é, e, portanto, cabe a ele criar um relato que seja “crível”.

O pacto que Isherwood estabelece com os seus leitores é um pacto de forma; ele admite que não pode ser objetivo e ele pede que em troca, eles também não o sejam. Por isso o uso de formas populares, porque era preciso criar identificação. Era preciso que os leitores entendessem o que aquelas formas significavam. Mais do que um relato, *Adeus a Berlim*, é uma narrativa, uma experiência literária. A mesma relação entre omissão/revelação pode ser observada na escolha da forma de diário para a representação dos capítulos. Nada é mais pessoal do que a prática de um diário. As

---

<sup>317</sup> BORETZ, 1974, p. 66.

<sup>318</sup> HYNES, 1992, pos. 155

<sup>319</sup> ISHERWOOD, 1985, p. 9.

entradas do diário do narrador de *Adeus a Berlim* são curiosamente desprovidas de sentimentos ou pensamentos estritamente pessoais; todos os adjetivos e descrições são voltados para coisas e pessoas. Em poucos episódios o mundo interior do Christopher Isherwood é dado a conhecer e, todos eles, sem exceção envolvem uma menção a Inglaterra (como toda vez que Sally o incomoda por ser “tão britânico”) ou uma discussão sobre arte (como Christopher Isherwood Artista).

A prática de manter diários – principalmente, entre escritores – era largamente difundida na década de 1930. O relato de viagem, então, era uma categoria muito consumida. Para Fussel, não havia lugar alto ou baixo na literatura britânica que não explorasse a obsessão dos ingleses da época por viajar<sup>320</sup>. De acordo com este autor, em 1929 a *Traveller's Library* incluía tantos títulos que é possível sugerir que ler sobre a viagem de outra pessoa fosse algo absolutamente comum. Na verdade, isso constituía grande parte do que viajar significava, tornando-a, então, um ato literário<sup>321</sup>. Por um lado, *Adeus a Berlim* é um relato de viagem, como tantos outros, tão objetivo quanto, sempre atento as paisagens de Berlim e as pessoas a serem encontradas. Por outro, no entanto, ele é o relato político de um artista que entende que o trabalho da literatura é, em grande parte, criar e recordar a consciência de uma época. Portanto, o livro é um relato, mas ele não foi dividido como um livro de viagem geralmente o é, entre lugares, por exemplo, mas ele foi dividido como um diário, em circunstâncias (como *Um Diário de Berlim, Sally Bowles, Na Ilha Ruegen*<sup>322</sup>) cuidadosamente separadas, reveladas e fixadas por um artista.

Isherwood geralmente associa a fragmentação de *Adeus a Berlim* ao fato de algumas das histórias foram publicadas primeiro como textos na revista de John Lehman, *New Writing*<sup>323</sup>. Entretanto, considerando que não era incomum que histórias inteiras fossem publicadas primeiro em periódicos – inclusive, assim se deu a primeira publicação de *Berlin Alexanderplatz* – é difícil acreditar que Isherwood não estivesse completamente ciente da forma como os relatos de viagem eram vistos e mesmo consumidos. Além disso, como ele mesmo já afirma no prefácio de *Adeus a Berlim*, a história de Berlim conteria esse caráter episódico<sup>324</sup>.

---

<sup>320</sup> FUSSEL, 1980. p. 58.

<sup>321</sup> Ibidem, p. 59.

<sup>322</sup> Divisões dos capítulos de *Adeus a Berlim*.

<sup>323</sup> ISHERWOOD, 2001, p. 213.

<sup>324</sup> Referência já citada ao longo capítulo.

Identificar o relato dessa maneira, com uma forma popular (o diário) não deveria retirar o peso do caráter político da obra; no entanto, é justamente o entendimento da sua posição na literatura que os faz reivindicar uma posição jornalística (representado pela câmera), de observador dos eventos. Mesmo assim, ele reivindica, também, Berlin como um artista no projeto; é ele quem vai selecionar e fixar os eventos, tornando a narrativa pessoal, como uma experiência, exatamente como um diário. A câmera também representa uma outra coisa: ela enfatiza o seu isolamento<sup>325</sup>. Ele continua a descrição da sua posição:

E logo o assobio começará. Rapazes chamam as suas garotas. De pé, lá no frio, assobiam para as janelas iluminadas dos quartos quentes onde as camas já estão preparadas para a noite. Querem entrar. Seus chamados ecoam pela rua profunda e vazia, lascivos, íntimos e tristes. [...] Mas logo é certo que vai soar um chamado tão penetrante, tão insistente, tão desesperadamente humano, que afinal terei de levantar e espiar pelas fendas veneziana para ter certeza de que ele não – como já sabia muito bem – é pra mim.<sup>326</sup>

Quando ele pede que entendamos o relato como experiência ele pede que enxerguemos, dentro do relato objetivo, o relato pessoal. Esse livro foi escrito e publicado em 1939, cinco anos depois dele já ter saído da Alemanha e em um contexto político bem mais acirrado. Na passagem descrita acima os rapazes não são descritos. Seus assobios é que o são, como parte do cenário da cidade. Os assobios são uma constante, como ele mesmo diz. Acontecem todo dia, são parte da rotina da cidade. As moças também não são descritas. mas os quartos os são, bem como elementos do interior deles. Ele não está descrevendo pessoas da cidade, ele está descrevendo a cidade.

Essa cidade o chamou de maneira “tão penetrante, tão insistente. tão desesperadamente human[a]” que ele finalmente se levanta e vai espiá-la. No entanto, a escolha de rapazes chamando moças também não é à toa, à medida em que outras palavras deixariam a gosto do leitor o gênero dos amantes. É importante a construção de um cenário heteronormativo. A questão é que por mais que ele tenha seguido o chamado da cidade, de alguma maneira, ele permanece sozinho em mundo ao qual ele não pertence. Parecia que a cidade poderia ser um lugar ao qual ele pertença e por isso

---

<sup>325</sup> BORETZ, 1974, p. 68.

<sup>326</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 10.

ele vai investigá-la. Berlim é uma fantasia e, em pouco tempo, ele descobrirá isso; ele descobrirá “como já sabia muito bem”, que não era para ele. Se nós dermos uma olhada ainda mais atenta ao fragmento, vamos notar a sua semelhança com uma outra coisa.

O que, além de um caso de amor entre jovens, Isherwood não está descrevendo? As cenas de donzelas esperando os seus amados na janela são mais do que conhecidas, na verdade, são parte do nosso imaginário. Já as vimos em uma dezena de filmes, uma dezena de livros. Aliás, podemos até argumentar que do final do século XIX e no início do século XX, ela era uma cena modelo no drama romântico. Se quisermos nos voltar as altas letras, existe cena mais conhecida do que o diálogo entre Romeu e Julieta na sacada? Existe a variação da pedra na janela – ainda uma das cenas românticas mais utilizadas no cinema – mas, um assobio é tão bom quanto uma pedra (que se quebrasse o vidro acarretaria um prejuízo muito grande em uma época de inflação como a de Weimar). Resumindo, essa é uma história que já vimos. É uma forma que nós conhecemos muito bem. Esta é a utilização que Isherwood faz das formas populares. A partir daquilo que nos é familiar ele tenta descrever a própria experiência.

No caso da cena romântica, ele tenta nos comunicar dois tipos de isolamento: aquele que ele vive, pessoalmente, e o isolamento político, à medida em que ele vê um projeto fracassar. O mesmo acontece nas cenas de comédia pastelão, por exemplo. Quando Frl. Mayr, uma das residentes dos quartos de Frl. Schroeder, decide vingar-se de uma das suas vizinhas, não por acaso judia, a cena é descrita como esquete de comédia pastelão. Com direito a reviravoltas, acontecimentos que quase dão errado e duas observadoras (Frl. Mayr e Frl. Schroeder) cientes da intriga. A cena, no entanto, que é violenta, onde se podia “[...] ouvir os dois bem distintamente: o rugido do prussiano furioso e o guincho agudo da judia”<sup>327</sup>, é descrita em termos cômicos.

Enquanto a ação se desenvolve “[...] Frl. Schroeder e Frl. Mayr [estão] deitadas de bruços com os ouvidos encostados no tapete”<sup>328</sup>. Todo o incidente é arquitetado por Frl. Mayr, bávara, “que nunca esquece uma ofensa”<sup>329</sup>, com quem os “homens sabem se comportar”<sup>330</sup> e observado em absoluta inércia por Frl. Schroeder que, “há muito tempo, antes da Guerra e da Inflação, [...] estivera comparavelmente bem de vida”<sup>331</sup>. Novamente, Isherwood toma emprestada a forma para dar matizes de reconhecimento e

---

<sup>327</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 20.

<sup>328</sup> Ibidem, 1980, p. 18.

<sup>329</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>330</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>331</sup> Ibid., p. 11.

utiliza palavras e expressões com as quais estamos familiarizados. O rugido dos “bárbaros hunos”, como eram representados os alemães na Inglaterra da Primeira Guerra Mundial, o guincho da “porca” judia, representação comum do judeu na Europa do século XX, por exemplo. Ele usa essas imagens familiares para nos dar uma estrutura de opressão: o simpatizante do nazismo entrega o judeu, a classe média alemã assiste inerte e o Estado alemão o extermina.

Há uma inflexão de subgêneros, por assim dizer, dentro de um gênero maior, que é a autoficção. A variedade de gêneros também influi na criação dos personagens, como é o caso de Bernhard Landauer. Bernhard Landauer é um personagem do núcleo judeu da narrativa. Identificando-se com os marginais na sociedade, Isherwood é atraído pelo mito do vampiro<sup>332</sup>. Se tomadas juntas, todas as representações de Bernhard espelham as do *Drácula*, de Bram Stoker<sup>333</sup>. Bernhard é “um jovem alto e pálido”<sup>334</sup>, lúgubre, “suave, pálido e cortesmente enigmático”<sup>335</sup>. Bernhard provoca no narrador da história um misto de atração e repulsão, tal qual um vampiro. Um dos filmes mais famosos do período, e não apenas dentro da Alemanha, foi *Nosferatu*, não à toa, uma história de vampiros. Outras diversas releituras de *Drácula* datam do período. Dentro do imaginário alemão de Weimar, a representação ganha novos significados<sup>336</sup>.

Além disso, a descrição do judeu como um vampiro é conhecida do imaginário europeu, mas, durante o entre-guerras a associação englobava não só o judeu, como também, “os prostitutas e prostitutas, os pervertidos de gênero, os viajantes, os imigrantes e o que era cosmopolita de uma forma geral”<sup>337</sup>. Esse parece ser um dos motivos pelos quais, dentre todas as representações vampirescas nas *Berlin Stories*, Bernhard é única em que a relação entre repulsão/atração fica clara. Porque parte de Bernhard é o outro que o autor também é; Bernhard, além de judeu, também é parte daquilo que traz Isherwood a Berlim (de maneira dupla, como veremos a seguir). Não à toa, Bernhard morre em silêncio, tal como o projeto de Weimar e a fantasia de Isherwood. As descrições acerca da pessoa de Bernhard Landauer correspondem às descrições de uma história de terror, e o fato de Landauer ser judeu enfatiza a alteridade

---

<sup>332</sup> WHALEY, 1999, p. 101.

<sup>333</sup> Ibidem, p. 107.

<sup>334</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 172.

<sup>335</sup> Ibidem, loc. cit. Na mesma página, o narrador se refere mais de uma vez ao fato de Bernhard Landauer é pálido.

<sup>336</sup> De acordo com Anton Kaes, a representação do vampiro é comum na República de Weimar e tem a ver com o imaginário da guerra.

<sup>337</sup> WHALEY, 1999, p. 102

do personagem dentro de uma roupagem altamente reconhecida na Europa.

A utilização da forma popular é uma maneira de dizer que estas formas carregam verdades políticas; no exemplo, o judeu é visto como um vampiro (bem como o “homossexual imaturo” já que ele nunca chega a crescer e se “tornar um homem produtivo”), e essa forma contém uma verdade política. Presume-se que a revolucionária cena social da República de Weimar precise de novas formas ao invés de narrativas e técnicas tradicionais para ser representada. E, dentro da história da literatura, intérpretes e críticos tendem a ver popularidade como uma deficiência para um escritor sério<sup>338</sup>. Por esses motivos, as inflexões de formas populares no trabalho de Isherwood são comumente descartadas, o que faz com que a análise perca parte de sua força. Consciente de sua posição dentro das estruturas sociais Isherwood mostra, a partir da forma, como a margem é construída e porque ela não oferece redenção. Ele cria uma forma de autoficção que, para transmitir experiência, utiliza-se daquilo que é reconhecidamente “jargão” e, portanto, verdade comprovada, para demonstrar que a verdade comprovada contém verdade política. Ele demonstra que a forma é em si mesmo didática; ela desvela um conteúdo ao leitor atento.

---

<sup>338</sup> WHALEY, 1999, p. 89.

### CAPÍTULO III

#### **Só com dificuldade finca o pé em Berlim, mas finalmente com êxito**<sup>339</sup>

Uma das primeiras coisas que percebemos como ponto comum aos dois romances, é o fato de que a cidade não é mera paisagem para o acontecimento. Ela é, antes personagem. A forma escolhida para representar a cidade não fala apenas do projeto literário de cada um, mas também de luto. Um dos argumentos para isso é o fato de o luto é um objeto familiar neste período. A questão é, no entanto, pensando de maneira comparativa, de que forma o luto é utilizado como parte de uma linguagem comum. A personificação da cidade, por exemplo, indica uma forma de privada de luto, por mais contraditório que isto possa parecer. Quando se fala de uma cidade, parte-se do princípio de que estamos a falar de algo essencialmente público. No caso de uma catástrofe como a Primeira Guerra Mundial, no entanto, estas duas esferas se confundem. Um sentimento de ordem privada se torna um sentimento nacional.

De diversas maneiras, a Primeira Guerra Mundial mudou a relação com a morte, com a perda e, evidentemente, com o luto. Simplificadamente, há um apagamento da fronteira entre público e privado no que tange o luto. Ao mesmo tempo em que, como nação, os Estados envolvidos no conflito tentam fornecer uma narrativa terapêutica que consiga fazer progredir o trabalho do luto nacional, o cidadão comum também tenta fazer isso no nível pessoal. Isto acontece de modo que, inconscientemente, um discurso penetre no outro. Neste sentido, é curioso notar as diferenças dos projetos literários mesmo que encostem no mesmo tema. O luto está presente em ambos, mas a forma é distinta. Temos duas narrativas que se estruturam em moldes peculiares de luto, o que nos faz levantar a hipótese de que a partir deles consigamos discernir os de suas nações. O luto em *Berlim Alexanderplatz* é aparentemente, quase sempre, de ordem pessoal e privada.

Mesmo que estejamos falando de soldados abatidos em combate, ou mortes decorrentes de doenças derivadas da miséria ou males como a mortalidade infantil, que aumenta em tempos de crise econômica, a perda é sempre processada em termos privados e individuais. A melancolia, fase do luto, pode ser de escala nacional, mas ela tem uma forma pessoal. É preciso ter em mente, no entanto, que nenhum dos dois autores teve a intenção de demonstrar como o luto se transforma em torno das décadas

---

<sup>339</sup> DÖBLIN, 2009, p. 11.

de 1920-1930 e, com toda certeza, as mortes que lá estão não aparecem como maneira de exemplificar aquilo que eles entendiam como luto. A palavra sequer aparece em qualquer uma das obras. E não podemos inferir que há luto apenas nas passagens que mencionam a morte diretamente. Se “os europeus imaginavam o mundo pós-guerra como sendo composto de sobreviventes empoleirados em uma montanha de corpos”<sup>340</sup>, não é difícil perceber como as ideias de morte e de luto são constantes no pensamento europeu da década de 1920. Além disso, também parece justo dizer que a ideia de que os soldados mortos um dia possam voltar para reclamar o seu sacrifício também era uma constante daquele período. Evidentemente que, a ideia do retorno (que geralmente prescindia da ideia de redenção) era uma metáfora.

Essa metáfora existe porque o sentimento de perda era acompanhado pela perda de sentido. O sacrifício, em especial na Alemanha, foi em mais de um sentido em vão, porque a guerra para salvaguardar a civilização, palavras ditas no primeiro capítulo desta dissertação, acabou destruindo-a. Em parte, por isso surge o sentimento, ao menos em Berlim, de um tempo novo, de um tempo em que as possibilidades estão abertas. A partir desta constatação outro tema importante nos dois romances emerge: o modelo de masculinidade e o que ele significa para as nações europeias, naquele momento. Desta forma, ao observamos a presença do luto nos romances o confirmamos como uma linguagem universal da época e mostramos que mesmo o senso comum pode ser redefinido a partir de novas circunstâncias.

Em uma esfera geracional, por exemplo, fica evidente que para Alfred Döblin a Primeira Guerra Mundial foi uma experiência vivida. Para Döblin, a guerra é um evento que faz questionar a própria possibilidade de força e de ordem para o homem. Durante a guerra, a Alemanha foi o país em que o lema da ordem, da restrição e da austeridade (todas características do modelo de masculinidade) tornou a mobilização durante o conflito mais dura para aqueles que permaneceram na Alemanha. Toda a sociedade foi posta sob prioridade da mobilização militar. Isso não significa que as outras nações não mobilizaram o *home front*; significa apenas que a Alemanha foi o país em que o modelo foi, ao mesmo tempo, mais reforçado e onde seu fracasso se tornou mais aparente. Döblin passeia pela cidade questionando não o masculino, mas a autonomia do indivíduo.

---

<sup>340</sup> WINTER, 1995, p. 17. [tradução própria]



Por isso, por exemplo, quando Biberkopf fala sobre morte, por mais que seu tom seja, à primeira vista, impessoal, ele se torna pessoal:

Pelo repouso de nossos mortos. Em 1927, morreram em Berlim 48.742 pessoas, sem contar os natimortos. 4.570 de tuberculose, 6.443 de câncer, 5.656 de doenças cardíacas, 4.818 de problemas circulatórios, 5.140 de derrame cerebral, 2.419 de pneumonia, 961 de coqueluche, 562 crianças morreram de difteria, 123 de escarlatina, 93 de sarampo 3.640 bebês morreram. Nasceram 42.696 pessoas. Os mortos repousam em seus jardins, no cemitério, o vigia anda com seu espeto, recolhe restos de papel.<sup>341</sup>

Ele sabe que o vigia está recolhendo papel porque ele está o vendo, ele está no cemitério observando as lápides, e procurando o corpo de sua companheira assassinada. Ele está em contato com os mortos. Por mais que os mortos sejam “nossos”, em um sentido mais amplo, e ele comece com estatísticas, vemos que, ainda assim, a aproximação entre ele e os mortos só tende a crescer, especialmente, quando ele encontra o local em que a companheira está enterrada. Em *Berlin Alexanderplatz*, estamos falando de uma perda e, conseqüentemente, de uma busca pessoal, por mais que ela aconteça em consequência de fatores sociais ou políticos. Há, portanto, uma relação de proximidade. No entanto, um dos argumentos aqui utilizados será de que o luto só pode se transformar em ferramenta de crítica, como é o caso de Döblin, se ele for uma linguagem que possa ser entendida de modo social.

Considerando que nenhum artista pretende produzir uma obra que não seja entendida, podemos, talvez, pressupor que essas linguagens, essas formas, são entendidas por quem as lê. Temos dois escritores de gerações diferentes, de substratos sociais diferentes, de países diferentes que, ainda assim, fazem uso de uma linguagem comum. Essas diferenças, contudo, são importantes porque elas definem as atitudes de ambos perante a morte: Döblin entende o luto como uma experiência de proximidade e Isherwood como uma experiência de distância. A seguir, estes fatores devem trazer maior peso a representação de Berlim e como é possível enxergar o luto nos romances. Ao longo do capítulo buscaremos deixar clara como as percepções da cidade durante a primeira metade do século XX influenciaram as representações e a escolha dela como tema representativo. Ademais, também objetivamos demonstrar neste capítulo o fato de

---

<sup>341</sup> DÖBLIN, 2009, p. 446.

que é importante ler a cidade em seu contexto, e não a partir do final da República. Boa parte das críticas feitas no capítulo anterior surgem de uma bibliografia que parece esquecer que os autores destes romances, antes da Segunda Guerra Mundial, viveram e sobreviveram a Primeira, e habitaram uma República anterior ao nazismo.

### 3.1. Com o 41 até a cidade<sup>342</sup>

A ideia de Berlim como centro político da Alemanha é recente, em comparação com outras metrópoles europeias. Diferentemente de metrópoles como Londres ou Paris, Berlim não foi um centro orgânico e se tornou a capital apenas no fim do século XIX, com a unificação do império germânico. Antes disso, Berlim era o centro do governo prussiano e, por muito tempo ela permanece sendo “[...] a capital da Prússia, não da Alemanha inteira”<sup>343</sup>. É só a partir da Primeira Guerra Mundial que Berlim passa a ser entendida como “detentora de todas as esperanças ou de todas as imperfeições”<sup>344</sup> da nação. Isto porque depois da fundação de um novo império, sob a égide de Bismarck e suas conquistas militares, a Guerra é a primeira manifestação de um destino comum, junto a nova capital. De acordo com Richard, a guerra “[...] contribuiu para impor às consciências a imagem de Berlim como o verdadeiro e único poder”<sup>345</sup>. É durante este conflito que se torna plena a noção de que o aparato administrativo e militar do país está em Berlim.

De acordo com Jay Winter, as capitais de um país são casos especiais. Elas são o centro de uma nação, lugar em que decisões cruciais são tomadas. No entanto, elas também são como qualquer outra cidade, com seus grupos sociais, e suas identidades que nunca são resumidas pela cidade como um todo<sup>346</sup>. A cidade é também uma comunidade de experiência, onde pessoas normais constroem suas vidas cotidianas, em detrimento da nação que é uma comunidade imaginada<sup>347</sup>. Por esse motivo, a história da cidade é uma história de convergência das duas comunidades e, no caso de uma capital, há de se presumir que a dissemelhança entre estes dois projetos só pode aparecer no seio desses grupos sociais, cujas lealdades anteriores a nação e a cidade não podem ser ignoradas. Principalmente porque, no caso de uma guerra, a decisão abstrata na esfera política se torna uma decisão vivida dentro dos muros de cada quarteirão.

No período de duração do conflito, Berlim tinha uma ordem de prioridades tal em que os “[...] militares vinham primeiro, e a economia criada para servi-los distorceu

---

<sup>342</sup> DÖBLIN, 2009, p. 13.

<sup>343</sup> RICHARD, 1993, p. 14.

<sup>344</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>345</sup> Ibid., p. 16.

<sup>346</sup> WINTER; ROBERT, 1997, p. 6

<sup>347</sup> Ibidem, p. 4.

completamente o delicado sistema econômico doméstico”<sup>348</sup>. Se isto é – como parece ser – a causa da fragilidade econômica da república alemã é uma questão para outras pesquisas que, evidentemente, já foram feitas. Mas, a organização e a mobilização do Estado nesse formato provêm da construção de um império sob a égide do militarismo. De acordo com Norbert Elias, especialmente [...] depois de 1871, os modelos militares foram incorporados [ao Estado] num grau muito mais elevado”<sup>349</sup>. A unificação do Estado alemão garante a expansão destes modelos militares, porque Bismarck “[...] logrou satisfazer os anseios de uma Alemanha unificada, através de uma guerra vitoriosa, quando as classes médias nada tinham conseguido por meios políticos”<sup>350</sup>.

Isto tem duas implicações nesta pesquisa: 1. um Estado centrado no *ethos* militar, certamente, lida de maneira peculiar com a derrota e; 2. se a unificação é como Elias coloca, uma vitória na nobreza sobre as classes burguesas (e, por conseguinte de todas as outras), então, a primeira república alemã, nascida do fracasso militar, é um palco de disputa política. E Berlim é o centro, tanto do Estado militar quanto do fracasso militar e, então, da posterior república. Ela é, igualmente, uma cidade, como qualquer outra no país, que de 1914 a 1918, vive dominada pela mobilização militar e pelas baixas no *front*. De acordo com Jay Winter, as casualidades de 1914, seguidas por uma lista interminável dos feridos e mortos nos quatro anos subsequentes, são componentes essenciais da experiência de guerra em todas as cidades de todos os países envolvidos nela<sup>351</sup>. Os habitantes tiveram que lidar, primeiro, com a mobilização em massa e, depois, com a morte em massa<sup>352</sup>.

Como diversas vezes afirmado aqui, a Primeira Guerra Mundial foi uma guerra diferente de todas aquelas que a precederam. Por isso se, em alguma medida, as pessoas tinham alguma noção do que significava uma guerra, elas não tinham plena noção do que significava *aquela* guerra. Nos termos mais práticos possíveis como, por exemplo, a diferença de armamento, duração, lógica e estratégia de guerra. Além disso, durante o conflito a censura – de todos os países, não só da Alemanha – foi parte do esforço de mobilização, delimitando a que tipo de informação a população tinha direito<sup>353</sup>. E, mesmo quando a informação era repassada, na maior parte das vezes, ela era

---

<sup>348</sup> WINTER, 1997, p. 10.

<sup>349</sup> ELIAS, 1997, p. 25.

<sup>350</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>351</sup> WINTER, 1997, p. 13.

<sup>352</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>353</sup> FUSSEL, 1989, p.136.

atenuada<sup>354</sup>. Juntando-se a isso o medo que cada família e indivíduo sentia por cada um dos soldados no *front*, é justo afirmar que aqueles que permanecem nas cidades vivem em permanente estado de ansiedade e incerteza. Esse é um estado que foi partilhado por milhões de pessoas desde que 1914 aconteceu, qualquer que tenha sido o seu status social ou sua riqueza<sup>355</sup>. De acordo com Jay Winter

Neste sentido, a mobilização militar e as baixas militares criaram uma sensação de comunidade daqueles que sofriam o risco de perda pessoal que, por algum tempo transcendeu – mas não eliminou – as divisões sociais do período pré-guerra.<sup>356</sup>

A perda trouxe o espírito de comunidade, mas a derrota tornou mais complicado lidar com essa perda. A começar pelo retorno dos soldados mortos para casa. A decisão de deixar os mortos onde eles permaneceram foi feita por todos os participantes da guerra; contudo, enquanto, por exemplo, no caso inglês isto foi feito levando em consideração o custo e a dificuldade da empreitada, no caso da Alemanha a questão era quase que automaticamente resolvida pelo fato de que, tendo perdido a guerra, os alemães não estavam em posição de retornar as áreas que eles ocuparam previamente e exumar os corpos dos soldados abatidos<sup>357</sup>. Além disso, muito embora outros países tenham conseguido lidar com a ideia do luto nacional através de gestos simbólicos, como os memoriais dos “soldados desconhecidos”<sup>358</sup>, na Alemanha a questão trazia mais dificuldade e mais ambiguidade.

---

<sup>354</sup> De acordo com Paul Fussel, a guerra traz um progresso do eufemismo, em que as autoridades confiavam no eufemismo para manter a verdade longe de outros (seja da *home front* seja de outras nações) e as tropas dependiam disso para atenuar a verdade para eles mesmos (FUSSEL, 1989, p. 263).

<sup>355</sup> WINTER, 1997, p. 14.

<sup>356</sup> WINTER, loc. cit.

<sup>357</sup> WINTER, 1995, p. 27.

<sup>358</sup> Túmulo do soldado desconhecido é o nome que recebem os monumentos erigidos pelas nações para honrar os soldados que morreram em tempo de guerra sem que os seus corpos tenham sido identificados. Por vezes é um túmulo simbólico, ou cenotáfio, evocando todos os habitantes de um país que morreram em determinado conflito sem identidade conhecida, embora alguns contenham os restos mortais de soldados falecidos durante esses acontecimentos. O primeiro memorial conhecido é o monumento ao *Landsoldaten (Soldado de infantaria)* (1849), da Primeira guerra de Schleswig, em Frederícia, Dinamarca. Outro antigo memorial deste tipo é o memorial do morto desconhecido da Guerra civil dos Estados Unidos de 1861 - 1865. A tradição moderna desta prática foi iniciada no Reino Unido quando, terminada a Primeira Guerra Mundial, foi o primeiro país a enterrar um combatente desconhecido em nome de todos os exércitos do Império britânico, na Abadia de Westminster em 1920, o qual levou outras nações a seguir o exemplo. Um dos túmulos mais famosos é o que está sob o Arco do Triunfo de Paris, que foi instalado em 1921 para honrar os mortos por identificar da Primeira Guerra Mundial. Em Portugal, o túmulo do soldado desconhecido está no Mosteiro de Santa Maria da Vitória, na Batalha. No Brasil, fica no Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial, no Rio de Janeiro.

Diversos projetos foram formulados, mas a ausência de consenso de qual o significado da guerra e da derrota e do papel que as forças militares desempenhavam, politicamente, tornou todo o gesto simbólico tanto unificador quanto diversivo<sup>359</sup>. Essa falta de consenso é importante não porque ela não existia nos outros países, mas porque os outros países tinham a vitória como elemento de conciliação. De alguma maneira, o sacrifício daqueles jovens foi justificado, enquanto que na Alemanha ele permanecia vazio em forma. Esse é o motivo da dificuldade na representação do luto e é por isso também que ele se tornou uma questão constante, mesmo que maneira marginal, como é o caso dos romances analisados. A necessidade de comemoração e a necessidade de consenso para que haja a comemoração partem de uma necessidade anterior: a de dar sentido ao acontecimento. Como colocado no primeiro capítulo desta dissertação, existe a necessidade de tornar o evento inteligível e para isso construímos *scripts*. É preciso dar à memória forma, poderíamos também dizer.

No caso dos países vencedores, a vitória, de alguma maneira dá o fio condutor inicial a forma do luto. Se, a partir de um determinado ponto da história das guerras, o soldado caído se tornou um símbolo de um sacrifício de cunho religioso<sup>360</sup>, como afirma George Mosse, esse sacrifício somente pode ser considerado enquanto tal quando ele cumpre seu objetivo. Se o sacrifício de Cristo somente pode ser validado pela salvação da humanidade, quando ele morre por nossos pecados, o sacrifício do soldado caído somente pode ter validade quando ele salva a pátria e a absolve de seus pecados. Como afirma, Joanna Bourke, o ato definidor de um homem na guerra não é morrer mas, sim, matar<sup>361</sup>. O que significa, em outros termos, que a guerra nada mais é do que o assassinato chancelado pelo Estado. Para que esse assassinato não seja entendido, de fato, como assassinato é preciso que ele tenha o correspondente da honra que, nesse caso, é defender satisfatoriamente a pátria ganhando a guerra.

Se esse soldado não ganha a guerra, conseqüentemente, ele não apenas não absolve a pátria de seus pecados por meio de seu sacrifício como ele é um soldado sem honra. Para Mosse, o luto era generalizado, mas não determinou a memória da Primeira Guerra; ao contrário, o sentimento de orgulho se encontrava misturado com o sentimento de luto, isto é, entendia-se que um sacrifício foi feito por uma causa

---

<sup>359</sup> WINTER, 1995, p. 28.

<sup>360</sup> MOSSE, 1990, p. 7.

<sup>361</sup> BOURKE, 1999, p. xiii.

nobre<sup>362</sup>. Para o autor, as memórias dos soldados que viam elementos positivos na guerra eram adotadas em detrimento das memórias daqueles que a rejeitavam<sup>363</sup>. Para as nações isto significava a possibilidade de construir um *script* legítimo em que a guerra era vista como tendo sido travada em prol da glória e do orgulho nacionais o que, com a vitória, não foi algo sem justificativa. Segundo o autor, aqueles preocupados com a imagem e o contínuo apelo da nação trabalhavam de modo a construir um mito que poderia esconder o horror da morte na guerra e enfatizar o significado da luta e do sacrifício<sup>364</sup>.

Neste trabalho, isto apresenta duas bifurcações: 1. o fato de um mito ser erigido em torno da morte na guerra não torna sua experiência mais palatável ou mais aceitável mas, sim, transforma determinadas memórias em memórias subterrâneas, que precisam de condições favoráveis para emergir por irem de encontro ao *establishment* – e, em grande medida, argumentamos que esse mito tornou o ar da Inglaterra “abafado”, como descrito por seus contemporâneos, uma vez que o evento ganha uma forma que não foi correspondente com a sua realidade; 2. o mito do sacrifício só funciona bem dentre os vencedores – na Alemanha o sentimento de luto não poderia ser ligado ao orgulho porque a derrota traz desonra e, subsequentemente, vergonha. Isto faz com que as memórias se tornem também subterrâneas também, porque elas carecem de uma forma. Os dois romances fornecem vislumbres destes aspectos, esperamos demonstrar, a medida em que observamos a ambiguidade em Isherwood como um alicerce de representação e uma ausência de linguagem individual em Döblin.

Há perda de sentido porque há trauma; há um evento que durante longos quatro anos coloca em xeque uma narrativa construída antes dele e a reação a isto é a perda de sentido. Esta perda de sentido tem consequências práticas, como, por exemplo, a administração do luto em escala nacional e social. No caso alemão, por ser o lado perdedor, este sentido permanece em disputa durante toda a República de Weimar. Nos países vencedores, mal ou bem, a vitória é um conciliador. Na Alemanha a perda é uma dívida em que ambos os lados são credores (muito embora a dívida do Estado tenha ultrapassado a dos soldados). O que isso cria, culturalmente, no entanto, são linhas de fuga, em que determinadas narrativas marginais encontram condições de emergir.

---

<sup>362</sup> MOSSE, 1990, p.5.

<sup>363</sup> Ibidem, p. 6.

<sup>364</sup> Ibidem, loc. cit.

A ideia de que a guerra criou um “tempo novo” é usada por diversos grupos<sup>365</sup>, por mais diversas que sejam as suas orientações. Se, por um lado, os espectros sociais conservadores viam a sensação do novo tempo como uma ameaça a ser contida, as narrativas supracitadas viam esta sensação como um momento de afirmação. Se, durante a República de Weimar, ficou evidente que a época de controle militar criou um modelo de conservadorismo subsequente a guerra<sup>366</sup>, também ficou evidente que a guerra proporcionou uma reavaliação da relação com o Estado com determinados grupos, como mulheres e homens homossexuais, que encontraram um novo sentido para a própria cidadania<sup>367</sup>.

Visto que a derrota da guerra, a Revolução de 1918-19 e a subsequente República colocaram absolutamente todos os termos entre Estado e sociedade em negociação, é justo dizer que é na Alemanha que a perda de sentido explode em toda a sua potencialidade. É claro, no entanto, que podemos perceber antagonismos até mesmo no nível estadual, como resultado disso. Enquanto em Berlim, capital do Reino da Prússia, os conservadores encontraram grande resistência em fazer valer suas medidas, em Munique, capital do antigo Reino da Baviera, eles eram mais do que bem sucedidos. Se estes eram antagonismos que permaneceram imutáveis desde a época do império nesta forma, não é importante. Se a Prússia era menos restrita do que a Baviera era conservadora, não é a questão. A questão é que Baviera e Prússia eram reinos antagonistas, embora a Prússia fosse o maior reino. Dessa maneira, entrevemos determinadas continuidades, onde há alguma ruptura e, podemos perceber que o fim da guerra é um catalisador de problemas que atravessam o império, são arquivados como não sendo prioritários durante o conflito e que explodem com a República.

Em maior ou menor medida, todos os países que participaram do conflito foram confrontados com as mesmas questões. A diferença na Alemanha é que, com a perda, e a posterior dificuldade em encontrar, ao menos, uma narrativa oficial que pudesse ter algum nível de consenso, tudo se colocou em disputa. É por esse motivo que a Alemanha da década de 1920 parece um enigma para os comentaristas contemporâneos dela. Está em disputa também, o que significa a experiência da grande cidade. De certa maneira, este é o questionamento que permeia todo o romance de Döblin. Como não há

---

<sup>365</sup> MARHOEFER, 2015, p. 43.

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. 58.



mais separação entre vida (humana) e (vida na) cidade, indivíduo é o tempo todo confrontado e perpassado por ela, de modo que, sua experiência não está de modo algum descolada do funcionamento da cidade.

A Prostituta da Babilônia, é uma das muitas representações da cidade dentro do romance, é a [...] mulher [que] bebeu do sangue de todos os santos. A mulher que está embriagada pelo sangue dos santos”, e que tem em sua testa escrito o ser a “mãe de todos os horrores da Terra”<sup>368</sup> e que precisa ser redimida para que seus filhos também o sejam. Comparar a cidade a mítica Babilônia (em cujos sítios arqueológicos as famosas escavações alemãs começaram em 1913) parece ter o objetivo de demonstrar que a cidade é um mundo em que as possibilidades não estão necessariamente definidas; a cidade pode ao mesmo tempo prosperar ou falir, pode lhe dar abrigo ou lhe expulsar, pode lhe matar e pode lhe permitir viver. Naquele momento, ela estava “embriagada do sangue dos santos”, porque, provavelmente, ela estava embriagada do sangue dos soldados que pela pátria e por ela, por consequência, morreram.

Portanto, a questão torna-se, agora, como trazê-la de volta de seu estado de embriaguez, como a sobrevivência pode tornar-se, novamente, vida e não morte. Durante todo o romance, a vida (a Prostituta da Babilônia) vive próxima a uma Ceifeira chamada Morte. Durante o romance, observamos como os processos de modernização e a modernidade em si podem ser utilizados como fatores dentro de sua construção. A todo momento a cidade demanda de seus habitantes que eles lhe forneçam mais “santos”, ou assim parece. Das mais diversas maneiras, Döblin tenta demonstrar que a sede da Prostituta da Babilônia (a cidade) pede mais daqueles que lhe habitam do que eles podem oferecer. Desta maneira, uma contextualização da cidade parece importante para o estudo de ambos os romances e, por isto, esta parte é dedicada a sua descrição

---

<sup>368</sup> DÖBLIN, 2009, p. 271.

### 3.2. A Prostituta da Babilônia

*Ora, ora, o que pode acontecer, não vai ser tão ruim  
assim. Não se morre disso. Berlim é grande.  
Onde moram milhares, um a mais também vai  
conseguir viver.*<sup>369</sup>

O elétrico 68 percorre a Rosenthaler Platz, Wittenau, Norbahnhof, Heilanstalt, Weddingplatz, Stettiner Bahnhof, Rosenthaler Platz, Alexanderplatz, Straussberger Platz, Bahnhof Frankfurter Allee, Lichtenberg, Manicômio, Herzberg. As três empresas de transporte de Berlim – bondes, metrô de superfície e subterrâneo, ônibus – formam uma comunidade tarifária.

[...]

Na Elsasser Strasse, toda a rua foi cercada, à exceção de uma pequena passagem. Atrás do tapume da construção, uma máquina a motor fumega. Becker- Fiebig Construtora S/A, Berlim W 35. Rumorejo, basculantes posicionados até a esquina onde se localiza o Commerz-und Privatbank, Caixa de Depósitos L., Custódia de Ações, depósitos em contas de poupança. Cinco homens de joelhos diante do banco, operários encaixam pedrinhas no chão.<sup>370</sup>

Esta passagem é retirada do início do segundo livro do romance, em que uma série de circunstâncias é narrada partindo do que há de universal (público) na cidade, para adentrarmos o que há de individual. É uma estratégia para deixar clara a intrincada rede de relações que os berlinenses mantêm uns com os outros e com suas instituições. Contudo, cada um dos enxertos tem uma lógica própria, já que cada ação é completa e infinita em si. Nestes dois enxertos temos um vislumbre dos processos de modernização da cidade e com a relação que seus habitantes estabelecem com ele. De acordo com Peter Jelavich,

O crescimento rápido de Berlim durante o século XIX, acelerado pelo combustível da industrialização, fez germinar os subúrbios da classe operária a norte e leste da cidade. Não mais na periferia da cidade, a Alexanderplatz adquire forma e função de uma praça urbana.<sup>371</sup>

Ou seja, os processos de industrialização e modernização na cidade, como um todo, tiveram impacto na Alexanderplatz que não era nem mesmo chamada de

<sup>369</sup> DÖBLIN, 2009, p. 17.

<sup>370</sup> Ibidem, pps. 54-56.

<sup>371</sup> JELAVICH, 2006, p. 2.

Alexanderplatz até 1805<sup>372</sup>. E é esse processo que traz a praça para a cidade, é ele que transforma a Alex no centro de contradições que ela é. É o processo de modernização da cidade que a coloca em uma posição central nas engrenagens de Berlim. Franz era, ele mesmo, um “antigo operário de construção e transportes”<sup>373</sup>, e não por acaso são “construção e os transportes” que ilustram qual a relação que os operários mantêm com a modernidade. A própria expansão da praça como um ponto nodal berlinense, e o processo de reforma para a transformá-la em um local “menos suspeito”, renderam a Alex o apelido de parte mais “Americana” de Berlim<sup>374</sup>.

Em 1926, dois anos antes do início do romance, um novo projeto é feito para a praça, pelo então diretor do departamento de planejamento urbano berlinense. Este projeto instalou na Alexanderplatz a maior estação de transportes subterrânea de Berlim, o que deu início a um vasto processo de demolição<sup>375</sup>. A obra só chega ao fim em 1930, o que nos faz considerar que, durante o romance todo esse processo está acontecendo. As duas passagens destacadas, portanto, tem o objetivo de demonstrar como isto age no seio da comunidade. Quando ele diz que as três empresas de transportes da cidade formam uma comunidade tarifária, o que ele denota é, na verdade, o fato de que as três empresas formam uma comunidade em outro sentido. Bem como, da obra, ele vai diretamente para a empresa, que vai diretamente para o banco. Ele está, em verdade, mostrando como os indivíduos são assimilados no processo do capital, em que alguns formam uma comunidade que lucra, enquanto outros são marginalizados, mesmo que seja o produto do trabalho destes últimos que enriqueça a primeira comunidade.

Por isso que, dos operários no canteiro da Elsasser Strasse, ele vai para a empresa de construção que é responsável por eles e de lá, para o banco: o trabalho deles é que o preenche estas contas bancárias, enquanto eles mesmos estão ajoelhados, ante ao banco, colocando pedrinhas. As pedrinhas são “as moedas” que formam a margem que esses operários habitam e que eles mesmos constroem. A rede de relações da cidade é uma tal que, ao mesmo tempo em que é o trabalho de seus habitantes operários que a constrói, são terceiros que a usufruem. A modernidade é, por isso mesmo, para Döblin contraditória. E a Alexanderplatz, “comprimida em uma variedade de imagens contraditórias”, com seus cafés, lojas de departamentos, cinemas, e, simultaneamente,

---

<sup>372</sup> JELAVICH, 2006, p. 2.

<sup>373</sup> DÖBLIN, 2009, p. 9.

<sup>374</sup> JELAVICH, 2006, p. 6

<sup>375</sup> Ibidem, p. 5.

seus desempregados, seus criminosos, suas prostitutas, seus judeus imigrantes e seu proletariado, condensa o que era a metrópole e curso do progresso e da modernização e seus aspectos periféricos. Em uma cena em que, particularmente, Biberkopf se acha encurralado, aparentemente sem qualquer objetivo, uma nova menção ao processo de industrialização e a dicotomia entre a comunidade empresarial e o operariado retorna.

Ele fervilha, cumpriu pena em Tegel, a vida é terrível, que vida é essa, aquele da canção sabe o que aconteceu comigo. Ida, não pensar nisso. E continua a gritar em seu estado de horror, o que está surgindo ali, afugenta, espezinha aquilo, é preciso berrar, berrar até livrar-se. O bar ressoa, Henscke está diante dele à mesa, não ousa aproximar-se mais, assim fica parado ali, aquilo lhe sai da garganta aos berros, confuso, espumando: “Vocês não tem nada a me dizer, ninguém pode chegar e me dizer o que quer que seja, pessoa alguma, sabemos disso muito bem, não foi por isso que estivemos lá fora, que ficamos na trincheira, para que vocês provoquem, seus provocadores, é preciso haver paz, paz digo eu, podem enfiar isso na cabeça, paz e nada mais [sim, é isso, foi aqui que chegamos, certíssimo, com todas as letras], e quem vier agora e fizer revolução, e não mantiver a paz, merecem ser todos enforcados ao longo da avenida inteira [postes negros, postes telegráficos, uma fileira inteira na Tegeler Chausse, bem que sei], daí eles vão ver, quando estiverem pendurados, só então. Daí vão perceber o que estão fazendo, seus criminosos [Sim, então haverá paz, então ficarão quietos, é a única verdade, vamos passar por essa experiência.]”.

Raiva, paralisia, isso é Franz Biberkopf. Ele grasna às cegas do fundo da goela, seu olhar está vítreo, seu rosto azulado, inchado, cospe, suas mãos queimam, o homem está fora de si. E seus dedos agarram-se à cadeira, mas apenas se apoia nela. Agora, logo irá pegar a cadeira e começará a golpear.

Atenção, perigo iminente, caminho desimpedido, carregar, fogo, fogo, fogo.

Nisso, o que está lá parado aos berros, ouve, ouve a si mesmo, a distância, observa a si mesmo. As casas, as casas querem desabar novamente, os telhados querem cair sobre ele, não pode ser, eles não me venham com isso, os criminosos não terão sucesso, precisamos de paz.

E aquilo que o percorre por dentro: logo vai começar, farei alguma coisa, agarrar um pescoço, não, não, logo vou cair, estatelar-me, mais um momento, um momento. E então pensei, o mundo está em paz, reina a ordem. Sente medo em sua escuridão: há algo que não está em ordem no mundo, eles estão lá do outro lado, terríveis, tem uma sensação premonitória.

[...]

Dreske gagueja no silêncio: “Pronto, então você vai agora, Franz, pode soltar a cadeira, você já falou demais”. O outro se acalma, a nuvem passa. Está passando. Graças a Deus está passando. Seu rosto desanuvia, relaxa.

Os outros ficam parados junto à mesa, o comprido está sentado, bebendo. Os industriais de madeira reivindicaram seu alvará, Krupp permite que seus funcionários aposentados morram de fome, um milhão e meio de desempregados, crescimento de 226 mil em 15 dias.<sup>376</sup>

Nesta cena, Franz está em um bar, esperando a namorada Lina, quando entreouve uma discussão sobre política entre outros frequentadores. Os ânimos da discussão se acendem e Franz acaba por atacar os homens dessa forma. Ao se sentir pressionado, ele luta para encontrar uma linguagem que dê conta do que ele está pensando/sentindo. No entanto, o que sai dele são fragmentos que à primeira vista parecem desconexos. Quando os homens falam sobre revolução, ele os responde falando algo sobre as trincheiras: “não foi por isso que estivemos lá fora, que ficamos na trincheira, para que vocês provoquem, seus provocadores”. Essa frase vai em dois sentidos: tanto ele não consegue encontrar uma linguagem nova, que ele utiliza a linguagem da época de guerra, que justifica os acontecimentos políticos no *homefront*, quanto ele realmente não foi para trincheira para qualquer coisa desse tipo. Ele foi para as trincheiras para defender o Império Alemão, que caiu com a sua derrota na Grande Guerra.

Quando ele diz, “é preciso haver paz, paz digo eu, podem enfiar isso na cabeça, paz e nada mais”, ele nos dá a impressão de que ainda não há paz. O personagem (e a cidade, por assim dizer) ainda não foram desmobilizados. Tanto é assim, que a reação aos opositores que Franz sugere, é uma punição do *front*: os traidores (provocadores) são fuzilados, isto é, mortos. Quando ele se sente perdido no turbilhão de sentimentos que o envolve, ele recorre aos comandos que ele aprendeu na batalha: “Atenção, perigo iminente, caminho desimpedido, carregar, fogo, fogo, fogo”. Mesmo que aparentemente sem ligação com o restante da cena, essa asserção, na verdade, só faz parte do repertório que ele mobiliza desde o início. Antes do trecho transposto acima, ele pensava sobre a Guarda do Reno, enquanto cantarolava. Isto é, ele entoava a canção *Die Wacht am Rhein*<sup>377</sup>, que foi composta durante a Guerra Franco-Prussiana e se tornou o hino nacional alemão.

Ela foi extremamente popular entre os soldados na Primeira Guerra Mundial; não coincidentemente, a música fala sobre defender as margens do Reno contra a

---

<sup>376</sup> DÖBLIN, 2009, pps. 103-105.

<sup>377</sup> “A Guarda junto ao Reno”

França, que no pós-guerra ocupou, junto com a Inglaterra, uma parte da Renânia, por conta da cláusula de desmilitarização do Tratado de Versalhes. Outro ponto interessante no discurso de Franz é o aparecimento de Ida. Em Ida está o motivo de sua pena em Tegel. A esta altura do romance já sabemos que ele a assassinou porque, acreditava ele, Ida estava apaixonada por outro homem. Também sabemos que ele a mata em um rompante de extrema violência, e ele é condenado a quatro anos de prisão por homicídio culposo, sem a intenção de matar. Assim que a raiva começa a subir a sua cabeça, ela é, e não a guerra, a primeira coisa que lhe vem à cabeça. Ao mesmo tempo em que ela surge, ele a afasta.

Isto não será trabalhado no momento, mas é importante para salientar a relação que as mulheres têm com a violência no livro. A violência contra elas surge em momentos de esgotamento total da linguagem, quando elas apresentam situações novas, que fogem a um ideal linear de ordem e, quando, de alguma forma elas desafiam a sua masculinidade. Por isso, de certa maneira, a violência que ele lhes impõe é sempre catártica; mas também é sempre muito desorientadora, é uma coisa na qual ele não consegue pensar. Tanto quanto ele não consegue articular, conscientemente, a relação que a guerra e as indústrias tem com a modernidade. Quando ele diz, “As casas, as casas querem desabar novamente, os telhados querem cair sobre ele, não pode ser, eles não me venham com isso, os criminosos não terão sucesso, precisamos de paz”, ele está falando do processo de modernização da Alexanderplatz.

A todo processo de modernização se segue um processo de desocupação e, no caso da Alex, um processo geral de demolição. Por conta da linguagem que ele emprega, no primeiro momento, parece que esse trecho ainda se refere a guerra, mas não. Ele usa a linguagem da guerra para apresentá-la e introduzi-la, mas ele está falando das obras na Alexanderplatz. Tanto é que, em determinado ponto ele diz: “Os industriais de madeira reivindicaram seu alvará, Krupp permite que seus funcionários aposentados morram de fome, um milhão e meio de desempregados, crescimento de 226 mil em 15 dias”. A ideia de “telhados caindo”, aliás, é um motivo recorrente no romance, e de acordo com Sabine Hake, os telhados “funcionam como tropos [...] traduzem o discurso arquitetônico em termos antropológicos, com a casa funcionando como o corpo individual e a praça da cidade como um organismo”<sup>378</sup>. Nestas duas bases Franz fixa a

---

<sup>378</sup> HAKE, 2011, p. 221.

sua representação, em que não há distinção entre biografia e topografia<sup>379</sup>. Os telhados que querem cair sobre ele nessa passagem dizem respeito a todos os outros que habitam a Alex e que, por conta de sua topografia subjugada tem a vida, também, subjugada. Quem, então, precisa de paz e quem são os criminosos?

Na verdade, guerra e modernização são frutos do mesmo problema: da modernidade, que no caminho para o progresso esmaga o homem, o sujeito. Os criminosos são todos; a Krupp AG é uma indústria de aço, localizada em Essen, que era a fornecedora do exército alemão, como, evidentemente, durante a mobilização todas devem ter sido. Mas quantos desses industriais deram o nome das filhas ao canhão de longo alcance que bombardeou a França? No tempo do entre-guerras, no entanto, eles deixam de fabricar munição (até mesmo, provavelmente, por conta do Tratado de Versalhes), o que, naturalmente, faz a sua produção diminuir. O que ele coloca, então, é que a mesma empresa que enriquece com a guerra, é a mesma empresa que depois da guerra não só permanece existindo, como faz parte das construções pela cidade e, ainda assim, alega, muito provavelmente, falta de fundos para pagar funcionários e diminui a sua linha de produção, aumentando o desemprego.

A informação, teoricamente deslocada, na verdade, tem o objetivo de mostrar as contradições do projeto de progresso que ainda vigora e como ele contribui para a marginalização e, porque não, para a morte dos indivíduos das classes trabalhadoras. As atividades que existem para pessoas como os vários Biberkopfs que lutam durante os anos dourados da república são, em sua maior parte, criminosas<sup>380</sup>. O problema com a busca pela decência que Biberkopf empreende é esse. A respeitabilidade que ele tanto almeja não depende dele; ele está inserido em um jogo que ele nem mesmo entende, porque as narrativas e as linguagens que ele conhece não conseguem apreender o sentido do tempo que se abre diante dele. Repetidamente, Biberkopf insiste na narrativa de que irá trabalhar, se comportar, e se endireitar para ser um homem decente. Mas até mesmo a primeira de suas escorregadas – aquela que acontece antes de o romance começar, a morte de Ida – acontece porque ele ainda não conseguiu alcançar a totalidade do acontecimento.

Pouco depois dessa cena, temos a lembrança de Franz sobre o que aconteceu com Ida, mas ele também não tem linguagem para descrever o ataque. Por isso,

---

<sup>379</sup> HAKE, 2011, p. 222.

<sup>380</sup> JELAVICH, 2006, p. 8.

primeiro ele se utiliza da linguagem da física para descrever, concomitantemente, a representação da cena de como sua violência agiu no corpo de Ida e, então, ele se utiliza da linguagem do direito criminal para representar o desfecho dos fatos<sup>381</sup>. Nesta última parte é que somos informados pela primeira vez que Ida tinha um caso extraconjugal e que, aparentemente, ela iria deixar Franz por esse motivo. Sempre que ele se recorda de Ida, ele diz, primeiro que ele é quem corrompeu a boa moça, prostituindo-a. O que acontece, na verdade, é que durante a guerra, na ausência de Franz, Ida passa a prostituir-se. Não é que ele a prostituiu, mas é que sua ausência, ou melhor, a austeridade do tempo de guerra, faz com que ela se prostitua.

Quando ele volta do *front*, sem perspectiva, ela permanece na prostituição até que ela é morta. A culpa não é de Franz, a culpa é da guerra. Franz, no entanto, sem perceber o sentido da jornada, se culpa e culpa a Ida pela falta de sentido. Antes da guerra, eles eram um casal, ele era um operário e ela sua companheira. Com a guerra, essa imagem se desfaz. De certa maneira, durante todo o romance, ele tenta voltar a esse ponto de partida, ao momento antes da guerra. Tanto é assim que é apenas o assassinato de Ida que ele entende como violência. É somente a ele que ele dá esse peso. Mais à frente no romance ele terá outra companheira, Mieke, que é uma emulação de sua relação com Ida, mas não é ele quem a mata. Ela é, ao mesmo tempo, a relação que ele pensou ter com Ida – porque no caso de Mieke ele, realmente, administra a sua atividade como prostituta – e, a relação que ele não pensou ter com Ida, já que Mieke também é assassinada, mas não é ele quem a mata.

De alguma maneira, no entanto, as mulheres são um empecilho para a decência de Franz. Mieke, a última companheira passa a sustentar Biberkopf quando ele perde um braço e ela faz isso por meio da prostituição. Portanto, enquanto ambas existirem – Ida no passado e Mieke no presente – ele nunca será decente. As mulheres são representações de catarse, bem como todas as figuras femininas no livro: elas são início e fim, elas são a morte (a ceifeira) e a vida (prostituta). Para Wolf Koepke:

Embora elas sejam vistas, geralmente, em conexão com as figuras masculinas da trama e não como agentes independentes, elas não são, de forma alguma, meras criaturas passivas, e são cruciais para o enredo do romance; de fato, elas são diversas vezes mais importantes que os homens.<sup>382</sup>

<sup>381</sup> As referências a estas cenas já foram feitas no capítulo anterior, bem como a análise de sua linguagem.

<sup>382</sup> KOEPKE, 2003, p. 143. [tradução própria]



E elas são importantes porque para Franz, elas são a maneira como ele entende o funcionamento da cidade. Elas é que determinam os seus limites, elas é que o confrontam, elas é que mostram a realidade do convívio para ele. Para Veronika Fuechtner:

As mulheres na vida de Biberkopf – Ida, Minna, Lina, Cilly e Mieke – são subjugadas a violências como vítimas e como cúmplices. Elas veem a violência como uma parte integrante e inevitável de seus relacionamentos com os homens.<sup>383</sup>

Elas são vítimas e são cúmplices porque elas, ao mesmo tempo em que são atacadas por ele, são o motivo da violência dele. Elas são o choque com a realidade, elas são a falta de sentido, são a evidência da falta de linguagem do sujeito. Além disso, se o gatilho para o início do romance é o assassinato de Ida, o que precipita seu fim é a morte de Mieke. Morte, assassinato e violência percorrem as páginas do romance de Döblin porque, ao contrário do que acontece na obra de Christopher Isherwood, a morte em *Berlin Alexanderplatz* é uma realidade e não uma ficção; ela não é um mito, ela está ali, tão perto que pode ser tocada. Com a derrota, a morte não é revestida de heroísmo, ela é revestida de falta de sentido. A “ceifeira chamada morte” está sempre próxima, em luta constante com a “prostituta da babilônia”<sup>384</sup>. A morte leva, a prostituta faz sofrer. Ao fim da cena em que a morte de Ida é descrita, ele diz:

Lá embaixo está ela então há cinco anos, de costas, na horizontal, as tábuas de madeira estão apodrecendo, ela se esvai em podridão, ela que dançou um dia com Franz no Jardim Paraíso, em Treptow, com sapatos brancos de lona, que amou e aprontou bem por aí, jaz bem quieta, não está mais aqui.

Mas ele cumpriu seus quatro anos. Aquele que a matou anda por aí, vive, viceja, bebe, come, derrama seu esperma, espalha mais vida. Até a irmã de Ida não lhe escapou<sup>385</sup>. Algum dia também chegará a vez dele. Enfim, também não morreu outra pessoa qualquer?”<sup>386</sup>

<sup>383</sup> FUETCHNER, 2011, p.42 [tradução própria]

<sup>384</sup> Ambos são epítetos de narradores no romance. A ideia de epíteto e como ela funciona na estrutura de *Berlin Alexanderplatz* já foi descrita no capítulo anterior.

<sup>385</sup> Em cena já descrita no capítulo anterior, Franz sai à procura de prostitutas. Incapaz de ter relações sexuais com qualquer uma das moças a quem procura, ele vai a até a irmã de Minna. Ele só recupera a sua potência sexual depois de estupra-la. Novamente, na falta de linguagem para lidar com o acontecimento (o assassinato de Ida), ele recorre a violência (DÖBLIN, 2009, pps. 40-42). Sexo e violência (e morte) estão sempre em constante articulação durante o romance. Mais à frente isto será trabalhado com mais atenção.

<sup>386</sup> DÖBLIN, 2009, pps. 112-113.

Nenhuma morte era uma morte importante até a morte de Mieke. Quando ele diz “Enfim, também não morreu outra pessoa qualquer?”, bem como ele pensa na própria mortalidade, o que a representação mostra é que não há muita diferença entre o plano dos vivos e o plano dos mortos. De uma certa maneira, é um ciclo, há uma continuidade. É como se ele ainda estivesse vivendo em um plano em que a morte é a realidade da vida, ela é que é o plano de experiência. Todas as outras coisas estão em segundo plano; é dela que se foge, é com ela que se negocia. Por isso, exatamente que desde o início do romance há uma quebra entre viver e sobreviver. Quando lemos que “para viver é preciso mais que um pãozinho com manteiga”, devemos entender que é preciso mais do que sobreviver para viver.

### 3.3. Morte ceifeira da vida

As pessoas na Alex, para Döblin, apenas sobrevivem. Elas negociam com a morte o quanto podem. Em uma cena aparentemente sem ligação com a história, ficamos sabendo da história de um homem que perdeu o filho. Pode ser que a história esteja ali apenas para mostrar o descaso dos serviços públicos em Berlim, mas pode ser que haja algo sobre essa negociação nesta passagem.

Um homem baixo e pálido está diante da casa, o braço direito na tipoia, a mão numa luva preta de couro. Está parado ali já uma hora no sol e não sobe. Acaba de sair do hospital. Tem duas filhas grandes, um menino veio depois, tinha quatro anos, morreu ontem no hospital. Primeiro foi só uma inflamação na garganta. O doutor disse que voltaria rápido, mas só veio a noite e logo disse: hospital, suspeita de difteria. O menino ficou internado por quatro semanas, já estava bastante bem, então pegou escarlatina. E depois de dois dias, ontem, se foi. Insuficiência cardíaca, disse o médico-chefe.

O homem está parado diante da porta da casa, a mulher lá em cima vai gritar e chorar como ontem a noite toda e censurá-lo por ele não ter tirado o menino do hospital três dias atrás, ele estava bastante bem. Mas as enfermeiras disseram que ele ainda tinha bacilos na garganta e, onde há outras crianças na casa, isso é perigoso. Na hora a mulher nem quis acreditar, mas é possível que algo acontecesse com as outras crianças. Ele está parado. Gritam diante da casa vizinha. Lembra-se subitamente que quando levou a criança ao hospital lhe perguntaram se ele já tomar uma injeção de soro. Não, ainda não tomara nada. Esperou o dia inteiro que o doutor chegasse, só à noitinha, então ouviu: já para o hospital.

E imediatamente o homem mutilado na guerra se põe em movimento, atravessa a rua, caminha calçada acima em direção à esquina até o médico, que supostamente não está em casa. Mas berra, é de manhã, o doutor deve estar em casa. A porta do consultório se abre. O senhor careca, corpulento, olha para ele, puxa-o para dentro. O homem fica de pé, conta do hospital, a criança morreu, o médico aperta-lhe a mão.

[...]

Meia hora depois, desce lentamente a escada, dá uma volta lá embaixo no sol e sobre. A mulher está lidando na cozinha. “E aí, Paule?” “E aí, mãe?”. Dão-se as mãos e deixam a cabeça pender. “Ainda não comeu, Paule. Vou preparar.” “Estive no doutor, falei que ele não veio na quarta-feira. Disse-lhe umas verdades.” “Mas ele não morreu de difteria, o nosso Paulinho.” “Não faz diferença. Também disse isso. Mas se tivesse tomado uma injeção logo nem teria ido ao hospital. Nada disso. Mas ele não veio. Disse-lhe umas verdades. É preciso pensar também nas outras pessoas, caso isso aconteça outra vez. Isso acontece todos os dias, quem vai saber.” “Está bem, agora coma alguma coisa. O que o doutor disse?” “É um homem bom. Não é mais tão jovem, tem muito o que fazer e se mata de trabalhar. Isso eu

também sei. Mas quando algo acontece, acontece. Deu-me um copo de conhaque e disse que devo me acalmar. E a mulher do doutor também veio até o consultório.” “Você deve ter gritado muito, não, Paule?” “Não, nada disso, só no começo, depois tudo se acalmou. Ele mesmo admitiu: alguém tinha que lhe dizer isso.”

Ele treme violentamente enquanto come. A mulher chora na sala ao lado, depois tomam café juntos perto do fogão. “Café de verdade, Paule.” Ele aspira o aroma da xícara: “Dá para sentir”.<sup>387</sup>

A negociação com a morte começa no instante em que ele resolve que deve priorizar as duas meninas em detrimento do filho. Mas, na vida da representação, na verdade, ela começa quando ele perde um membro na guerra ao invés de morrer. A morte lhe deixa viver para voltar para casa, mas a guerra lhe cobra um preço. Durante a discussão com o médico, ele lhe diz que lutou na guerra para que seu filho não tivesse um destino destes: “[...] nos esvaímos em sangue no campo de batalha, fazem a gente esperar, fazem o que querem com a gente [...] somos os peões, nossos filhos podem ir à breca assim como nós”<sup>388</sup>. O que o homem reconhece nesse diálogo é a maneira como o Estado alemão parece ver seus cidadãos. O que ele reconhece aqui é a derrota e a posição a que ele foi relegado: não há heroísmo na sua existência, há sobrevivência. Ele não derrotou a morte, ele escapou dela. Como ele não é herói, ele foi abandonado; como seus filhos não são filhos de um herói eles também estão a própria sorte. Quando ele negocia a vida de suas filhas é porque, já de antemão, ele reconhece a possibilidade de o filho morrer. Ele negocia, inclusive, as possíveis doenças que o filho tem, de maneira que elas vão escalando.

De uma “simples inflamação na garganta”, o filho vai para uma parada cardíaca. O que ele faz com o menino é ganhar tempo na esperança de salvá-lo; ele confia na possibilidade de salvá-lo ao mesmo tempo em que se prepara para perdê-lo – quando ele o afasta das filhas, a negociação é matemática: duas pela vida um. Quando ele volta ao médico, ele sabe que não terá o filho de volta, o que ele exige é uma explicação. Ele quer uma narrativa para o evento, ele quer que alguém seja responsabilizado, assim como, ao que parece, ele quer saber qual foi a utilidade de ter passado quatro anos lutando e de ter perdido uma parte de si para isso. Como ele não recebe nenhuma explicação para isso, ele se volta para o cotidiano, ele se volta para a sobrevivência. A

---

<sup>387</sup> DÖBLIN, pps. 125-127.

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 126.

cena em que marido e mulher conversam friamente sobre a morte do filho, enquanto comem, em que ela já não mais o culpa, denota a continuidade da sobrevivência.

O café, artigo negado em tempos de guerra, é uma maneira de mostrar que há uma negociação implícita nessa sobrevivência. Você não encontra os sentidos das coisas, mas continua aqui. É preciso, então, sobreviver. É quase como se o filho ainda não tivesse, de fato, falecido. É como se pudesse acontecer o que aconteceu a ele: se ele negociar, é possível que o menino perca apenas uma parte de si, mas consiga sobreviver. Por este motivo, aparentemente, o trabalho do luto ainda não parece ter se tornado evidente. As pessoas estão tão preocupadas em sobreviver e apenas sobreviver, e como a sobrevivência parece ser, ela mesma, fruto de uma negociação, a morte pode não os alcançar. Ao mesmo tempo em que ela está lá e é evidente, tudo parece se resumir a uma questão de correr mais rápido do que ela. E, mesmo que ela já tenha inevitavelmente chegado, o trabalho de negociação continua, porque é, acima de tudo, preciso sobreviver. Este parágrafo pode parecer repetitivo, mas este é o ciclo do luto não elaborado.

Quando Franz empreende sua busca por decência, é exatamente essa a palavra que outro personagem utiliza com ele. Meck explicou: “Você não vai receber auxílio-desemprego, Franz, e também não vai para a fábrica e para a obra, está frio demais. O comércio é a melhor coisa. Em Berlim ou no campo. Você pode escolher. Mas dá para sobreviver”.<sup>389</sup> “Dá para sobreviver”. O verbo é cuidadosamente escolhido, porque não se trata de poder viver, é sobreviver. A sobrevivência é a lógica da guerra e não a lógica da paz. O personagem e, por consequência, a Berlim do romance, ainda não saiu dessa lógica. De alguma maneira, a “desmobilização” ainda não aconteceu em determinadas partes da cidade. Na Alex, os homens sobrevivem, eles fazem o que podem, eles negociam todos os dias o seu dia seguinte. Isto acontece, talvez, porque o futuro e a decência parecem estar projetados para um mundo passado e não a frente, na verdade. Os homens parecem continuar seguindo um determinado sentido, sem entender que eles não voltaram para o ponto inicial da negociação se eles apenas continuarem sobrevivendo. O ponto inicial da negociação é a vida. Franz busca uma integridade que possivelmente nunca existiu na tentativa de viver, e deixar de apenas sobreviver.

---

<sup>389</sup> DÖBLIN, 2009, p. 62.

Diferentemente do que acontece em *Adeus a Berlim*, o estado de luto parece ainda não ter se transformado em narrativa. De alguma maneira, para que Isherwood possa transformar a morte do pai e o que segue em parte de sua própria mitologia, é preciso que esse luto tenha se assentado em alguma base narrativa. A narrativa é, sem dúvida alguma, a maneira pela qual criamos os *scripts* que nos permitem dar forma ao evento e, por conseguinte, sentido. Com o fim da guerra, com a revolução (que é constantemente citada no romance) e com o clima político e econômico revoltado do início e do fim da república, a falta de consenso sobre o evento parece sobrepujar ainda mais as vidas daqueles que vivem pela Alexanderplatz. Cada dia elas perdem, e se concentram em sobreviver mais um dia. Ou, ao menos, esse é o retrato que Döblin nos faz. De acordo com Sabine Hake,

Por conta de duas diminuídas possibilidades de escolha e suas decisões destrutivas, incluindo as suas mal pensadas tentativas de sobrevivência individual, os personagens das classes mais baixas magnificam a crise da subjetividade e identidade e chamam atenção para as suas bases materiais.<sup>390</sup>

As bases materiais para a atitude desta gente estão na modernidade; da guerra, à revolução, a instabilidade, ao processo de modernização que marginaliza – todos são fruto da modernidade que faz com que o homem perca a sua linguagem, perca a sua subjetividade e sua identidade. Por este motivo, *Berlin Alexanderplatz* pode ser lido como um “passeio por uma mente traumatizada por guerras reais e imaginárias com um improvável e ironicamente feliz – não assombrado – final terapêutico”<sup>391</sup>. O tempo todo, o objetivo é demonstrar a falência da modernidade de Weimar<sup>392</sup>. A tensão do livro é justamente a busca pelo “eu” (Ich) de Biberkopf e a luta constante (e, na maior parte das vezes, infrutífera) da mente do personagem para se distinguir do que o rodeia. Para a Fuechtner,

Se Döblin descrevia a terapia psicanalítica como um alívio necessário do fechado e asfixiante sistema do inconsciente coletivo, *Berlin Alexanderplatz* pode ser lido como uma inquietante descida às profundezas dessa canalização psicológica.<sup>393</sup>

---

<sup>390</sup> HAKE, 2011, p. 212.

<sup>391</sup> Idem, p. 46. [tradução própria]

<sup>392</sup> HAKE, 2011, p. 216.

<sup>393</sup> FUECHTNER, 2011, p. 39. [tradução própria]

Como esta autora ressalta, na maior parte das vezes a ação não se origina em Franz e ele é constantemente invadido pela linguagem de outros e de outras coisas. Ele é uma esponja<sup>394</sup>. Ele absorve todo tipo de informação, incluindo, as informações políticas da cidade. Ele passeia por todos os grupos políticos, dos sociais-democratas ao nazismo, passeando rapidamente pelo comunismo e se afastando à menção da ideia de revolução. A quantidade de publicações com as quais Franz lida é significativa da multiplicidade de projetos políticos em disputa durante a República de Weimar. Até o fim da democracia alemã, em Berlim, os projetos permaneceram competindo, como também deve ficar mais evidente no próximo tópico.

Aliás, é quase engraçado ver a maleabilidade política de Franz. Quando ele começa a vender jornais nacional-populistas, é explicado que ele “não tem nada contra os judeus, mas é a favor da ideia de ordem”<sup>395</sup>. A ideia de ordem sempre foi (e permanece sendo) a maior justificativa do Estado-nacional para a repressão, geralmente, de minorias. Contra os perigos da modernidade, se apresentam as qualidades da ordem. Quanto mais a modernidade se espalha, maior a necessidade de “decência” e “respeitabilidade”<sup>396</sup>. Com isso, há uma maior ênfase no masculino, na ideia de ordem e decência, o que nos leva a debater como Franz se vê sempre a explodir uma vez que sua masculinidade é ameaçada porque, em teoria, ele vê sua decência sendo ameaçada. A ambiguidade desta discussão reside também no fato de que, pelo menos, desde o século XIX, os guardiões da moral se sentem ameaçados pela cidade grande<sup>397</sup>.

As cidades grandes encorajam os vícios, e o mito dizia que Berlim era a Babilônia do século XX<sup>398</sup>. Comparada com a Roma de Nero, a Berlim de Weimar entrou para a história e para o imaginário coletivo como sinônimo de degeneração moral. Até mesmo o “*Berliner Luft*”, dizia-se, continha “éter tóxico que atacava o sistema nervoso e fazia com que paixões longamente reprimidas fossem libertadas à medida que eram estimuladas pelo cenário de perversão sexual”<sup>399</sup>. Uma subcultura se desenvolvia no seio das grandes cidades e, servindo ao modelo masculino do estado, ela deveria ser combatida. O conceito de degenerado, que emerge como a antítese da

---

<sup>394</sup> FUECHTNER, 2011, p. 58. [tradução própria]

<sup>395</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>396</sup> MOSSE, 1985, p. 25.

<sup>397</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>398</sup> RICHARD, 1988, p. 99.

<sup>399</sup> GORDON, 2006, p. XII.

masculinidade<sup>400</sup>, é sempre utilizado como descritor de Berlim, à época, e em boa parte da bibliografia que a estuda. Decadência é o estado do degenerado e nada era mais “decadente” na década de 1920, do que Berlim: ela era o lar dos que viviam fora dos limites da sociedade respeitável<sup>401</sup>.

Franz, no entanto, se enfurece a cada vez que sua masculinidade é posta em questão, justamente, porque isso lhe mostra que ele não pertence a essa sociedade. Para ele, o ideal de decência é distante, porque na miséria não há dignidade. Ele toma, então, o caminho do confronto. Depois de vender jornais, Biberkopf passa a vender outros produtos com um antigo conhecido chamado Lüders. Ao atender uma viúva a domicílio, ele acaba tendo relações sexuais com ela. Não fica exatamente claro se elas foram consentidas. No entanto, ele comenta isso com Lüders e diz que deixou a mercadoria na casa mulher. Lüders, então, aproveita para ir ao apartamento dela e a ameaça, chantageando-a para conseguir dinheiro já que não consegue força-la a fazer sexo com ele<sup>402</sup>. Ele, no entanto, não sabe que Lüders ameaçou a mulher. Quando Franz volta para recuperar sua mercadoria, e ter um novo encontro com a mulher ela o ignora. Ao que ele reage da seguinte maneira:

Caramba, peste, se você soubesse quem eu sou, o que uma de vocês já levou de mim, aí você não faria isso. Bem, vamos cuidar disso. A gente deveria pegar um machado e acabar com a porta. Enfia silenciosamente o bilhete [para recuperar a mercadoria] debaixo da porta.<sup>403</sup>

Assim que ela desafia sua masculinidade, ele se apronta para a agredi-la. Fazê-la sentir, por meio da violência, que é ele que está no controle da situação é o primeiro pensamento dele. As mulheres são aquilo que ele pode controlar no microcosmos da cidade. Ele gosta da ideia de ordem, e elas são o único veículo em que ele pode estabelecer a sua ordem, porque ele é mais forte que elas. Em um quadro maior, geral, ele não consegue nem mesmo se afirmar como sujeito, que dirá controlar qualquer coisa que seja. Ao contrário, ele não consegue nem mesmo controlar seu parceiro de negócios que arruína a sua carreira como comerciante a domicílio. Como ele não devolve a mercadoria ao patrão, ele é despedido. Conquanto ele pense em confrontar a mulher,

---

<sup>400</sup> MOSSE, 1985, p. 34.

<sup>401</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>402</sup> DÖBLIN, 2009, pps. 119-121.

<sup>403</sup> Ibidem, p. 123.



mesmo depois que ele é avisado dos feitos de Lüders, nem lhe passa pela cabeça confrontá-lo. As mulheres são o ponto de concentração da raiva de Biberkopf porque todas elas são encarnações da “prostituta da babilônia”, da cidade, daquilo que ele não controla. Por isso que é só ao confrontá-las que ele consegue encontrar linguagem própria.

Logo depois deste episódio, ele entra em colapso e começa a beber desmedidamente. Depois que ele perde Lina, que ele perde o emprego e que, conseqüentemente ele se muda, os leitores “verão o homem beber e quase dar-se por perdido. Mas não foi tão duro assim, Franz Biberkopf foi poupado para coisas piores”<sup>404</sup>. E foi mesmo. A maior parte do quarto livro do romance, foca em uma longa exposição da história de Jó: *Conversa com Jó, depende de você, Jó, você não quer*<sup>405</sup>. Esta é a primeira vez em que temos a menção a Jó. Depois, Jó aparecerá toda vez que Biberkopf percebe a “impossibilidade” de ser decente. Isto porque a metáfora bíblica denota uma relação entre a postura de Biberkopf e Jó – ambos, estoicamente, esperam alcançar um ideal enquanto forças maiores os açoitam.

No caso de Jó, no entanto, a paciência tem resultado. Como bem o narrador diz: “Você não perdeu tanto quanto Jó de Hus, Franz Biberkopf [...] Você não perderá riqueza, Franz, você mesmo será queimado até o fim de sua alma!”<sup>406</sup>. Jó aparece, então, como um epíteto de virada e, com isso, podemos antecipar que já no próximo livro algo que pode mudar a vida de Biberkopf está para acontecer. Ao final do livro quatro, ele afirma para a cidade: “Porque não me conheces. Porque não sabes quem eu sou. Quem é Franz Biberkopf. Este nada teme. Vê os músculos que tenho”<sup>407</sup>. Ele afirma sua masculinidade à cidade, tem uma “rápida recuperação”, de que de nada adianta, como nos afirma o narrador, pois as decisões a este respeito estão “acima dele”<sup>408</sup>. Durante os próximos livros, as perdas de Biberkopf são graduais: ele perde o negócio, perde o emprego, perde um braço, perde a companheira e, por fim, perde a sanidade. Por mais que ele ache que está equipado para conseguir viver, a verdade é que ele mal consegue sobreviver. Para sobreviver, é preciso redimir a si e aos que fazem parte de sua história pessoal, é preciso encontrar sentido.

---

<sup>404</sup> DÖBLIN, 2009, 133.

<sup>405</sup> Ibidem, p. 159.

<sup>406</sup> Ibid., p. 436.

<sup>407</sup> Ibid., p. 182.

<sup>408</sup> Ibid., p. 183.

Por enquanto, no entanto, ele volta a Alex, e tenta encontrar emprego de forma decente, mas “acaba se envolvendo em companhia sombria”<sup>409</sup>. Ele volta a vender jornais, e continua a fazer isso um tempo, tentando não participar “negócio das frutas”, enquanto trava relações com Reinhold. Este último é um personagem interessante porque ele é um duplo de Biberkopf, ao que parece, como Mieke é um duplo de Ida. Eles funcionam como a inversão da imagem do primeiro, mesmo que tenham características semelhantes: Biberkopf é ninguém, com um pé na criminalidade e Reinhold também, Ida é uma prostituta e Mieke também. Mas na mesma medida em que Ida pretende largar Franz, Mieke se agarra a ele, e na mesma medida em que a primeira não o perdoa, a segunda não o culpa. Nos momentos em que Biberkopf sente que Mieke pode abandoná-lo ele a transforma na imagem de Ida, até mesmo porque ela é o modelo, é a partir dela que ele trava conhecimento da outra. Nesta cena, em que Mieke está com um cliente costumeiro,

[...] Franz apaga por um segundo. Seu braço apoia-se nos quadris dela e está paralisado. Mas, em pensamento, Franz teve de fazer um movimento com o braço. Nisso, seu rosto fica duro como pedra. Em pensamento, segurava – um pequeno instrumento de madeira<sup>410</sup> – na mão e de cima – desferia um golpe contra Mieke, contra seu tórax, uma vez, duas vezes. E quebrava-lhe as costelas. Hospital, cemitério, o cara de Breslau.<sup>411</sup>

Ele não chega a agredir Mieke, verdadeiramente, nesta cena (ou pelo menos, não fica claro que ele o tenha feito). Ele a agrediu física e verbalmente durante o tempo em que o relacionamento é representado no romance. Mas, nessa cena específica, eles terminam bebendo e rindo, em uma cena um tanto quanto fantasmagórica, em que Mieke deixa escorrer bebida pelo queixo, como que tomada um por um espírito<sup>412</sup>. No entanto, é evidente que o relacionamento deles é altamente disfuncional, e o final da cena mostra como Mieke se agarra ao protagonista de maneira doentia, porque é uma forma de sobreviver, ou melhor, um motivo para tanto.

Várias vezes, ao longo do romance, outros personagens exprimem que a maneira de Mieke lidar com Biberkopf é excessivamente cuidadosa, como a mãe cuidando de um filho. De fato, ela faz tudo que pode para assegurar o bem do companheiro,

---

<sup>409</sup> DÖBLIN, 2009, p. 200.

<sup>410</sup> Ele mata Ida com um utensílio de cozinha, feito de madeira.

<sup>411</sup> DÖBLIN, 2009, p. 333.

<sup>412</sup> Ibid., loc. cit.

especialmente, depois que ele perde um braço. Ao contrário de Ida, a falecida companheira, ela o cobre de carinho e de cuidado. De certa maneira, ela espera por ele: o tempo todo ela afirma que ele voltará a ser o Franz que ela conheceu, antes de ele perder o braço. Isto é, há um evento de violência, que é definidor na vida do personagem, que determina a maneira como ele irá seguir pela vida e Mieke, diferentemente de Ida, o espera, o compreende. Mieke, ao mesmo tempo, podemos dizer, procura encontrar no relacionamento com Biberkopf um simulacro daquilo que lhe era familiar. Nos momentos finais do romance, acabamos descobrindo que desde muito cedo Mieke teve de cuidar e prover para os irmãos e, com Biberkopf, ela mimetiza essa lógica. Ela faz isso, pelo que a representação dá a entender, porque em um mundo tão desorientador quando o cenário berlinense, era preciso encontrar alguma que dê sentido à vida e, assim, ela procura algo que ela entende.

A comparação entre os dois outros dois personagens se dá na seguinte chave: Biberkopf luta para viver e ser decente, Reinhold sobrevive e nunca teve a decência como horizonte. Eles funcionam quase que como reversos de uma moeda; o símbolo é feito da mesma natureza, mas a forma funciona como oposto. Eles são, os dois, produtos da modernidade e da cidade, mas se comportam de maneiras diferentes face à lógica entre desejo e supressão desse desejo; Reinhold toma para si, enquanto Franz aceita a negação e externa a raiva reprimida com o desejo no mais fraco. Não que Reinhold não se aproveite das posições subalternas de outros, afinal, ele faz isso com o próprio Franz. Mas, enquanto em Franz vemos a explosão da força bruta, sem trabalho de linguagem, em Reinhold vemos a força fria do cálculo, da sobrevivência do mais apto. E, em um mundo social, o mais apto é aquele que entende quais as regras que estão postas e como o jogo se desenvolve. Diferentemente de Franz, Reinhold tem linguagem. Ele consegue articular seus desejos de forma clara.

Depois de se envolver em uma briga, no livro quinto, Franz deixa de vender jornais e, por isso, se junta ao grupo de Pums e seu negócio com “as frutas”. As frutas, na verdade, eram objetos roubados que eram revendidos no mercado negro de Berlim. Isso significa que eles eram uma quadrilha do crime organizado e Franz se envolve sem ter entendido que era exatamente isso que significava. Somente durante o primeiro (e último assalto) que ele percebe o que está acontecendo<sup>413</sup>. Reinhold faz parte desse grupo e, por ciúmes, desgosta de Franz – os dois estavam disputando Cilly, última

---

<sup>413</sup> DÖBLIN, 2009, p. 238.

namorada de Franz antes de Mieke (que se chamava Sonja). No desenvolvimento desse assalto, o bando de Pums assassina uma pessoa e, com isso, eles saem em disparada de carro. Durante essa fuga, Reinhold joga Franz para fora do carro, que passa por cima dele. Em consequência disso, ele perde um braço<sup>414</sup>.

De acordo com Joanna Bourke, o principal ponto a deixar claro sobre o corpo masculino na Primeira Guerra Mundial é que *o objetivo era mutilar este corpo*<sup>415</sup>. Outra informação que a autora nos dá é que, a Grande Guerra tem uma escala de amputação que não só nunca foi vista antes, como nunca mais se viu depois<sup>416</sup>. Isto significa que o número de homens mutilados pela guerra era astronômico, na casa dos milhares. O que é visível até mesmo pelo número de citações sobre pessoas mutiladas (como o pai que perde o filho) só nesta porção deste capítulo. Mas, dentro do mito da experiência de guerra, o homem mutilado passou a ter o status de homem capaz, apropriado: ele é um homem que mutilou outros homens e, desta forma, acabou mutilado também<sup>417</sup>. Ele era o homem potente que acabou impotente em decorrência de sua própria potência. Evidentemente, já no fim da década de 1920 a coisa não era vista dessa maneira<sup>418</sup>.

Além disso, o corpo mutilado também significa a virilidade ou masculinidade desafiada e mutilada. O ideal masculino prevê um corpo tão hábil e tão apto quanto uma mente sã. É curioso, aliás, como ao fim do século XIX todo o modelo greco-romano, ou melhor dizendo, clássico, do esporte e da vida de austeridade tinha sido atualizado para servir a um ideal ordenador de masculinidade<sup>419</sup>. Desta forma, quando Reinhold o atira do carro, ele coloca Franz em uma posição duplamente subalterna: ele não só afirma a potência sobre ele como, ao mesmo tempo, ele também faz imperar sobre Franz a lógica da cidade, em que ele se encontra sob circunstâncias que fogem ao seu controle. Nem mesmo sendo um amputado de guerra, que tem direito a uma compensação pelo Estado, Franz será repassado a categoria de inválido. É neste momento que ele passa a ser sustentado por Mieke que, já sendo prostituta quando o conhece, passará a ser agenciada por ele.

Por esse motivo, ele se volta constantemente contra ela, na mesma medida em que ela se agarra a ele. Quando ela era apenas prostituta, a sua decência permanecia

---

<sup>414</sup> DÖBLIN, 2009, p. 241.

<sup>415</sup> BOURKE, 1996, p. 31.

<sup>416</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>417</sup> Ibid., 38.

<sup>418</sup> Ibid., 31.

<sup>419</sup> MOSSE, 1988, p. 23.

intocada. No momento em que ela é o alicerce de sustento, a decência, a tão almejada decência de Biberkopf se vê comprometida. Quando ele vê a sua masculinidade ameaçada pelo fato, que só é exacerbado pela insistência de Mieze em cuidar dele, o que torna manifesta a sua condição de inválido, ele se volta contra ela, fisicamente, em boa parte das vezes. É quando

[...] inclina-se sobre Mieze, que ainda está sentada sem parar de berrar, berra e grita e grita, e ele tapa-lhe a boca por trás, joga-a de costas no chão, ajoelha-se por cima dela, estende-se de peito para baixo sobre o rosto dela. **Esta-vou-acabar-matando.**<sup>420</sup>

É apenas no momento em que ele perde o controle que ele reclama o seu próprio fragmento de discurso. Este é um dos únicos momentos em que Biberkopf não pensa por meio de metáforas, por meio de dispositivos internos e pensa fora de colchetes. É somente na violência, naquilo que se espera dele e naquilo que ele foi treinado pela guerra para fazer que Franz recupera a sua própria linguagem. No restante, o seu consciente é silêncio, embora seu inconsciente seja permeado por imagens e informações da cidade. A violência é um motor na comunicação do ego (Ich) do personagem. Ele se comunica através dela e por causa dela, porque ela é uma linguagem conhecida dele, bem como a morte. Os momentos de morte e violência não o embaraçam, mesmo que as consequências dele sim.

Outra coisa que não lhe causa embaraço em nenhum momento do romance é fato de suas mulheres serem prostitutas. Ele agencia ambas e não é por ser prostituta que Ida é morta: ela é morta porque pretende deixar o protagonista. Isto vem do entendimento de que é preciso sobreviver na cidade, e que se faz o possível para isso. Na falta de oportunidades em qualquer outra ocupação, a prostituição é um caminho viável (e legal) para ser exercida na cidade. No próximo tópico deste capítulo encaminharemos melhor a discussão sobre a legalidade da prostituição feminina. Aqui, é preciso entender, apenas, que ela era exercida por um grande número de mulheres e está presente em todas as partes da mitologia de Berlim.

A vida noturna da Berlim de Weimar, tão celebrada e repudiada na mesma intensidade, deve grande parte da sua fama à prostituição. É bem documentado que a prostituição em Weimar poderia quase ser considerada um fenômeno em massa de tão

---

<sup>420</sup> DÖBLIN, 2009, p. 385. [grifo próprio]

popular. Os motivos para que isso aconteça, no entanto, se veem, por diversas vezes misturados a própria ideia do que é a prostituição no imaginário ocidental. No caso da prostituição masculina, a ideia de promiscuidade sob um ideal de masculinidade e respeitabilidade acaba nublando algumas questões que serão endereçadas posteriormente. No que diz respeito a prostituição feminina no período, há pouca exploração dos motivos que levam essas mulheres a prostituição, a não ser na bibliografia que problematiza gênero à época de Weimar.

Considerando-se que estas mulheres se encontram na década de 1920 devemos entender que boa parte do acesso a outras profissões lhes era negado. Por mais estivéssemos a luz de um movimento pela emancipação feminina e que, com a guerra, as mulheres tenham assumido um outro papel no mercado de trabalho, ainda assim, deveria ser difícil para mulheres das classes mais baixas terem outras oportunidades. Mesmo as mulheres de classes mais privilegiadas ainda passavam por determinados constrangimentos, como precisar da permissão do pai ou do marido para entrar nas universidades. Nas classes menos privilegiadas, os vetos e os constrangimentos eram de natureza econômica, primordialmente. Além disso, à luz da economia de Weimar, a classe média se vê privada de certos luxos por conta do arroxco econômico da inflação. Com isso, posições que são geralmente ocupadas por mulheres da classe operária (diarista, passadeira, lavadeira, etc.), desaparecem.

É por esse motivo que vemos durante todo o desenvolvimento de *Adeus a Berlim*, Frl. Schroeder, membro orgulhoso da classe média empobrecida, de espanador na mão, fazendo a faxina de seu amplo apartamento no qual ela é obrigada a alugar quartos para aumentar a renda. Assim como a morte, a prostituição é um assunto que permeia todo o romance. Todas as mulheres que Franz encontra, com a exceção de Lina (que era estrangeira), que tem um relacionamento com ele são prostitutas. Isso não é à toa. De acordo com Richard,

A incerteza do amanhã desenvolvera, com efeito, entre os que possuíam dinheiro, uma sede de prazeres, de divertimentos. [...] [e] Abundavam em Berlim os lugares de prazer.<sup>421</sup>

A consequência é disso é que aqueles que não tinham dinheiro se vendiam. A vida dos homens e mulheres que Döblin representa em *Berlin Alexanderplatz* vai de

---

<sup>421</sup> RICHARD, 1988, p. 98.

encontro ao mito de Berlim; a existência de uma vida como a da Berlim sinônimo de modernidade depreende, em seu seio, a marginalização de pessoas como Franz e Mieze. A representação de Mieze, inclusive, diversas vezes incorre na oposição entre ela e a cidade. Mieze é doce, Mieze veio de Bernau tentar a vida na cidade depois de cuidar dos irmãos quando a mãe os abandona. É a cidade que corrompe Mieze, que a afasta da menina que ela é, é a modernidade e seu excesso sexual que fazem de Mieze uma vítima. A força com que ela se agarra a Biberkopf, no entanto, mostra como ela não tem para onde ir. Ela é tão marginal quanto ele e, como ele, tenta sobreviver.

Quando é assassinada, Mieze está na tensão entre a “morte, ceifeira da vida” e a “prostituta da Babilônia”, que regem o ritmo da cidade. Nessa Berlim, a cidade em que Mieze, Franz e Reinhold vivem, morte e sexo caminhavam de mãos dadas, bem como miséria e sexo, sexo e violência. Podemos contar com o fato de Döblin ter sido psiquiatra para não ter lhe escapado a relação que todos estes estabelecem com as pulsões de morte e Eros. Curiosamente, essa articulação também é uma coisa presente na obra de Christopher Isherwood e isso será encaminhado adiante. No que diz respeito a *Berlin Alexanderplatz*, só a profissão do autor poderia ser suficiente para a existência desse tipo de discussão do romance, como viemos demonstrando até aqui.

Mas, o fato de os dois romances perpassarem esse debate demonstra como a linguagem psicanalítica era popular à época, em especial na Alemanha. Boa parte dos estudos pioneiros sobre ciência da psique humana em suas mais variadas instâncias estava sendo desenvolvidos no eixo Viena-Berlim, por mais que evidentemente, profissionais de outros países estivessem envolvidos nessas discussões<sup>422</sup>. Além disso, por conta das circunstâncias dos soldados ao final da guerra e por conta do alto número de mortes, o jargão psicanalítico se tornou uma linguagem popular durante as primeiras décadas do século XX. A necessidade de endereçar o trauma dos soldados, colocou em debate boa parte das teorias freudianas, particularmente. Isto não significa, contudo, que a narrativa terapêutica dos eventos era estimulada naquele momento.

No caso de *Berlin Alexanderplatz*, como constatamos até aqui, a ideia de trabalhar com reversos mostra que, para Döblin, o problema está em como tudo isto pode ser força criadora, ao mesmo tempo em que pode ser força destruidora. Neste sentido, a morte de Mieze é força criadora, porque é a partir desse evento que Franz finalmente inicia a sua jornada pela redenção. Ela, inclusive, somente recebe uma

---

<sup>422</sup> HUNT, 2010, p. 23.

biografia, uma *vida sancta*, como diz David Dollenmayer<sup>423</sup>, depois de sua morte, quando ela se torna algo além da companheira de Franz. Depois que Mieze é assassinada por Reinhold, Biberkopf entra em crise e é, então, apanhado pelo assalto em que participou. Já na delegacia, em completo choque, ele é enviado novamente para a prisão. Lá, como se mostra completamente catatônico ele é enviado ao hospital penitenciário de Moabit<sup>424</sup>, onde ele inicia a jornada para se tornar sujeito, para viver, ao invés de sobreviver.

Todos os antigos fantasmas de Franz, de Ida a Mieze, dos homens que morreram na guerra, aos companheiros que ele perdeu, vem confrontá-lo. A Morte lhe pergunta, depois da aparição da noiva assassinada

A voz da morte, a voz da morte, a voz da morte:  
De que adianta toda força, de que adianta toda a decência, ó sim, ó sim, olha para ela. Reconhece, arrepende-te.  
Tudo que Franz possui, lança-se por terra. Ele nada retém<sup>425</sup>.

Este “lança-se por terra” tem o sentido de ser deitado na terra. Quando o autor diz que ele nada retém, ele diz que Franz ganha impulso para finalmente despejar a sua linguagem. É a realização de que, na verdade, ele não estava lutando contra um destino cruel e, sim, contra si mesmo. Biberkopf finalmente reconhece o seu meio e os limites dele. Vislumbra suas ações, encontra a sua voz novamente. O romance é um processo de *revelação*. Para Georg Simmel, o homem da cidade pequena conhece a todos, em seus mínimos detalhes. O homem da cidade grande, com todos os estímulos que recebe, por conta da variedade de coisas existentes na metrópole, não poderia jamais fazer mesmo<sup>426</sup>, o homem da cidade, na maior parte das vezes não conhece nem a si mesmo, como Franz. Desta forma, a relação da metrópole com os homens é quase simbiótica: eles a constroem, eles a habitam, sem eles, ela não existe; ao mesmo tempo, os homens também são aquilo que a cidade o faz deles. Seus desejos são os desejos da cidade. Até esse ponto do romance, ele não é capaz de distanciar-se da cidade.

---

<sup>423</sup> DOLLENMAYER, 1988, p. 94-95.

<sup>424</sup> DÖBLIN, 2009, p. 481.

<sup>425</sup> Ibidem, p. 506.

<sup>426</sup> SIMMEL, 2009, p. 10.



Por isso,

Morreu então àquela hora da noite Franz Biberkopf, antigo operário do transporte, arrombador, cafetão, assassino. Um outro estava deitado na cama. O outro tem os mesmos documentos que Franz, parece-se com Franz, mas num outro mundo usa um outro nome.

Esta foi, pois, a derrocada do Franz Biberkopf que eu quis descrever, desde a sua saída da penitenciária de Tegel até seu fim no manicômio de Buch no inverno de 1928-1929.<sup>427</sup>

Se ele era Berlim, ele precisa agora tornar-se algo que não Berlim. Era preciso que o antigo Biberkopf morresse para dar lugar a um sujeito. Por isso agora ele não é mais Franz Biberkopf. Ele torna-se Franz Karl. Se antes o inconsciente de Berlim e o inconsciente de Franz eram inseparáveis, agora eles chegam a outros termos pois, Franz, agora tem poder do seu consciente. O próximo capítulo do livro é intitulado *Partida da Malévola Prostituta [...]*, porque agora lidamos com a linguagem que reelabora e reencontra Biberkopf. Franz Karl, ao contrário de Franz, é sujeito; ele ainda existe na cidade, mas ele foi bem-sucedido na separação dos limites entre eles. Ele sai do manicômio e, agora, tem um decente emprego de zelador. Ao longe, da sua cabine ele ouve

O tambor [rufar] atrás dele. Marchar, marchar. Seguimos para a guerra com o passo firme, caminham conosco cem tocadores de tambor, autora, crepúsculo, tu nos ilumina rumo a morte precoce.<sup>428</sup>

Ele permanece tranquilo, no entanto, porque se houver guerra ele vai “[...] ter de pagar depois pela cabeça com aquilo que outras pessoas inventaram”<sup>429</sup>. Esses últimos momentos de Franz são geralmente lidos como um prenúncio da Segunda Guerra Mundial. Contudo, considerando a trajetória do romance, optamos por uma outra conclusão. Para Franz, a guerra pode até permanecer sem sentido; ele não sabe porque ela aconteceu, mas ele sabe o que trouxe. Essa marcha que Franz ouve – e não revive, é interessante destacar – se volta para o passado e não para o futuro. Biberkopf é agora, “[...] um pequeno operário”, que sabe o que sabe e teve que pagar caro por isso<sup>430</sup>. Depois de uma longa jornada, ele aprendeu que ele não controla o seu destino, mas que é ele que determina qual o significado ele que tem para ele. A guerra e o que veio

---

<sup>427</sup> DÖBLIN, 2009, p. 507.

<sup>428</sup> Ibidem, p. 521.

<sup>429</sup> Ibid., p. 520.

<sup>430</sup> Ibid., p. 521.

depois dela permanece ainda sem explicação, ainda é uma coisa que “outros” inventaram, e pela qual ele pagou o preço. Mas ele já entendeu que há um preço. Que ele é, de certa forma, uma peça em um jogo que ele não controla.

Mais ainda, ele encontrou uma forma de sobreviver ao evento, ou melhor, ele entendeu que ele o ultrapassou. Ele nota, nos momentos finais do romance, em que tudo aquilo que ele reprimiu volta, que ele já não está mais no *front*, ele não está mais em Tegel, que Ida está mesmo morta e não voltará e que, portanto, é hora de encontrar uma resposta para si acerca do que aconteceu e, então, voltar-se para o futuro. É muito singular que no final do romance comecem a ser utilizados verbos como “viu”, “ouviu”, “notou”, porque isso depreende que Franz agora se encontra separado do evento. Foi preciso passar por tudo aquilo para compreender que ele não é parte do projeto de modernidade e que a vida que ele conhecia antes, em que era só preciso trabalhar para ser decente, já não existe mais. Desta maneira, ao final do romance, Franz, agora Franz Karl vislumbra a posição que ele ocupa no mundo de Berlim e qual será o preço que ele pagou pela cidade e, num espectro maior, pela nação. Assim, ao invés de esperar que o consenso sobre o evento o salve, ele encontra um significado dentro de sua própria existência.

## CAPÍTULO IV

### Berlim significava garotos

*In Berlin myth has always spawned more myth.*<sup>431</sup>

Ao falar sobre a experiência dos imigrantes ingleses para a República de Weimar, Colin Storer acentua a sensação de estranhamento da maior parte deles. Durante os anos de Weimar, pelos mais diversos motivos, ingleses migram para a Alemanha. De soldados e diplomatas designados a irem a uma das regiões de ocupação militar, a jornalistas em busca de boas histórias políticas ou escritores em busca de liberdade, todos eles sentem a necessidade de narrar a experiência de sua ida. Para estes últimos dois grupos, nenhum destino era melhor do que Berlim. Era em Berlim que o “laboratório da modernidade”<sup>432</sup> podia ser contemplado todas as suas facetas. Na virada do século XIX para o século XX, a perspectiva dos visitantes com relação a cidade se modifica. Se, até meados do século XIX, a relação dos ingleses com a Alemanha permanecia acontecendo apenas num nível intelectual, no final do século, a capital da Prússia e, depois do Império Alemão unificado, começa a se tornar um roteiro constante de ingleses<sup>433</sup>.

Desde a unificação, pelo menos, a capital sofre um esforço de modernização que começa a tornar a cidade, anteriormente considerada “provinciana, forte militar e suja”, um destino atraente para visitantes. Depois da guerra, na esfera cultural, preconceitos contra tudo que era alemão começaram a cair bem rapidamente depois de 1918, sendo substituídos por um ávido interesse pelo antigo inimigo<sup>434</sup>. Enquanto a era do Kaiser tinha sido julgada como vulgar<sup>435</sup>, a nova Berlim era considerada o centro do *avant-garde*, do próprio *Zeitgeist*<sup>436</sup>. Viajar, de forma geral, era visto como excitante e sinônimo de aventura, e os jovens ingleses percebiam a viagem como a melhor forma de

---

<sup>431</sup> MACLEAN, 2014, p. 144.

<sup>432</sup> De acordo com Ehard Kolb expansão e a liberdade criativa não eram, de modo algum, específicas de Weimar, se entendermos a República inserida em um cenário internacional. O autor faz ainda a diferenciação entre os termos *Weimarer Kultur* (algo como “cultura weimariana”) e *Kultur von Weimar* (cultura de Weimar) para expressar esta ideia. Contudo, a democracia alemã era, sem dúvida, vista dessa maneira. Parte disso é decorrente do mito da cidade de Berlim e, conseqüentemente, em função do entendimento de que Berlim era Weimar e Weimar era Berlim, do mito de Weimar.

<sup>433</sup> STORER, 2010, pps. 1-2.

<sup>434</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>435</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 105.

escapar da Grã-Bretanha do pós-guerra, cujo clima, a comida, a moral e a cultura lhes pareciam apáticas<sup>437</sup>. Berlim, até 1914, era um destino negligenciado pelos viajantes britânicos, que preferiam destinos como Heidelberg, Dresden, Munique ou Nuremberg<sup>438</sup>. No período de Weimar, contudo, a capital passou a ser vista como um importante centro cultural e social<sup>439</sup>.

Aliás, para muitos jovens intelectuais britânicos, viajar para a Alemanha era um gesto consciente de desafio e revolta contra aquilo que eles entendiam como a inerte e conservadora moral inglesa<sup>440</sup>. De acordo com Colin Storer,

Novos e estimulantes desenvolvimentos nas artes visuais, na literatura, no teatro na música e no cinema, bem como a arquitetura moderna e as novas ideias da ciência, da tecnologia e da medicina, levaram os observadores ingleses a acreditar que a Alemanha de Weimar era um lugar de novas ideias e de novas maneiras de viver, conectadas com o mundo moderno e singularmente aberto a experimentos na arte, na ciência e no estilo de vida<sup>441</sup>.

E era. O mito da cidade de Berlim, principalmente na bibliografia inglesa, tende a ser considerado como largamente exagerado em detrimento da realidade berlinense. Evidentemente que, a cidade não era a nova meca sexual, como muito do que foi escrito sobre ela dá a entender. Berlim era uma cidade como qualquer outra, sob os mais diversos aspectos: ela tinha (e tem) seus grupos estabelecidos e seus grupos marginalizados, tem suas próprias divisões (que podem preceder até mesmo a ideia de cidade) e tem seu próprio ritmo. Mas, é inegável que parte do mito é verdade. Até mesmo pelo que foi exposto anteriormente.

Se todos os termos entre Estado e sociedade estão sendo negociados, isto significa que novos atores sociais passam a ser importantes, apesar dos protestos dos atores que os precederam – e que permanecessem lá. A Berlim de Weimar conhece muito bem a força da polarização política já que, por boa parte da república, o debate foi dominado politicamente pelos conservadores e pela esquerda (por vezes radical e por vezes, nem tão radical assim). No meio desses dois espectros, diversos grupos, cujo posicionamento nem sempre era definido em termos políticos clássicos, ou mesmo

---

<sup>437</sup> STORER, 2010, p. 11.

<sup>438</sup> Ibid., p. 16.

<sup>439</sup> Ibid., p. 19.

<sup>440</sup> Ibid., pps. 25-26.

<sup>441</sup> Ibid., p. 28.

unificados no seio dos movimentos, reclamavam ser ouvidos. Em Berlim, especialmente, a virada do século (com a expansão que começa nesse período), a guerra e a subsequente austeridade dos tempos do pós-guerra alemão, trouxeram uma política de relativização e tolerância por parte das autoridades que regiam o funcionamento público<sup>442</sup>.

Essa dicotomia se torna ainda mais tensa quando o poder central é sediado na mesma cidade cuja a política é a da tolerância. Durante a república as tensões que isto cria são consideráveis e fazem parte do mito que consagrou Berlim no imaginário ocidental. O que advém disto, culturalmente, no entanto, são algumas liberdades de movimento, em que determinadas narrativas marginais encontram condições de emergir. Isto é particularmente interessante neste último capítulo porque suspeitamos ser este o motivo principal da mudança de Christopher Isherwood para Berlim. A afirmação que dá título a este capítulo está na autobiografia do autor, sobre os anos de Weimar e de certa maneira sintetiza os principais argumentos existentes na bibliografia concernente a sua mudança e aos anos passados na Alemanha. Longe de contradizermos o autor, concordamos parcialmente com a bibliografia, mas nos questionamos se a chave de entendimento não dever ser reposicionada para o que isto significa na identidade do autor e como isto influencia a sua escrita.

Com o fim da guerra, os países vencedores têm a vitória como uma ponte de consenso. De certa maneira, o mito do masculino e suas regras são reforçadas por conta deste consenso e, narrativas como a dele são rejeitadas por conta da ameaça que elas trazem para este frágil acordo. A guerra, que nada tem a ver com ele, não apenas o faz viver sob a égide de um modelo – o pai, morto em batalha – como é esse modelo que o torna um *outsider*. Enquanto o modelo persistir ele sempre vai ser um traidor da pátria. Há uma estrita relação entre performance de masculinidade e minorias<sup>443</sup>. Judeus, negros e homossexuais eram vistos como hipersexualizados, com uma sensualidade feminina que transformava o amor em luxúria<sup>444</sup>. Só nesta sentença reunimos, pelo menos, quatro grupos marginalizados: judeus, negros, mulheres e homens homossexuais, e todos estes grupos são marginalizados por não estarem dentro do padrão do masculino.

---

<sup>442</sup> BEACHY, 2015, pps. 80-81.

<sup>443</sup> MOSSE, 1985, p. 36.

<sup>444</sup> *Ibidem.*, p. 36.

E, à época, a ideia de que o homossexual era um traidor da pátria vinha do fato de que, em boa parte das nações, ainda se via a necessidade de ter uma força militar apta, que assim o seria sendo composta de homens que “fossem homens”. Disto que decorre a ideia de que o homossexual é um traidor da pátria<sup>445</sup>. Para Isherwood, isto é significativo de que ele falha no *Teste*. O grande teste que determina se ele é, ou não, um homem “de verdade”. Só o fato de não estar presente no Teste já o desqualifica, mesmo que ele fosse uma criança; de alguma maneira, ele sente que nunca será capaz de reviver o mito. Entretanto, é mais do que óbvio, que milhares destes homens considerados “não aptos” morreram por suas respectivas pátrias de 1914 a 1918. Na Alemanha, inclusive, este foi um dos argumentos do movimento de emancipação homossexual.

Este movimento foi, pela primeira vez na história, um movimento de massa que veio questionar a validade da ideia de pátria, visto que ela excluía os mesmos homens que morreram por ela na Primeira Guerra Mundial. Como aqueles homens poderiam ser menos homens do que os outros, se eles morriam tal qualquer homem, pela pátria, pela Alemanha? Argumentamos, neste capítulo que este movimento foi o motivo da mudança de Isherwood para Berlim (onde ele era, sem dúvida alguma, mais forte), e que, por conta dele, Isherwood vislumbra uma brecha no modelo que o oprime (brecha que se fecha bem rápido). Durante este vislumbre, de alguma forma, conseguimos encontrar o trabalho do luto. Aliás, só o fato de que dentro da *mitologia pessoal* do autor, ideia que ele já desenvolvia em Berlim<sup>446</sup>, há esta terminologia que advém da experiência do pós-guerra, e o quanto a morte de seu pai na guerra tem efeito em sua obra, nos permitiria dizer com alguma certeza que este é um processo no qual ele trabalhou por um tempo antes de conseguir lhe apreender o significado completo.

Poderíamos sugerir, inclusive, que esse é exatamente o modo pelo qual o luto trabalha: ao reconhecer a perda, o vazio, tentamos preenche-lo com uma narrativa adequada dentro da nossa experiência. O luto em *Adeus a Berlim*, nos parece, não é mais nem pessoal e nem privado: ele é, possivelmente, ficção, em boa parte das vezes. Em uma esfera geracional, por exemplo, fica evidente que para Alfred Döblin a Primeira Guerra Mundial foi uma experiência vivida enquanto que, para Christopher Isherwood ela é um paradigma, claro, mas, principalmente, ela é *História*, a despeito de

---

<sup>445</sup> MARHOEFER, 2015, pps. 64-65.

<sup>446</sup> ISHERWOOD, 2001, p. 4.

sua própria perda pessoal<sup>447</sup>. E, por mais que essa diferença entre os dois exista, ela não deixa de ser o portal pelo qual ambos questionam – Isherwood, plenamente consciente de assim o estar fazendo, e Döblin não nos é sabido – as características que circundam a masculinidade. Em *Adeus a Berlim*, uma das mortes representadas é a de Hermann Müller, chanceler alemão que seria substituído por Heinrich Brüning. Na cena, Sally e Isherwood observam o cortejo fúnebre do quarto de hotel de Clive, estadunidense que conhecem em Berlim. Ambos assistem sem atenção e sem nem mesmo saber direito quem é Müller, enquanto Clive parece interessado:

– Puxa, quem era o sujeito afinal? – Perguntou Clive, olhando para baixo. – Acho que deve ser algum figurão.

– Sabe Deus - respondeu Sally, bocejando – Veja, Clive, querido, o crepúsculo não está maravilhoso?

Ela tinha razão. Não tínhamos nada a ver com aqueles alemães lá embaixo, marchando, ou com o homem morto no caixão, ou com as palavras nas bandeiras.<sup>448</sup>

Essa citação, na verdade, pode ir nas duas direções; ela fala tanto do presente quanto do passado, em vários aspectos. Estamos falando de um cortejo e de uma perda pública, quase desinteressante, mesmo sendo um espetáculo. A relação parece ser a de distância, em que ela é uma coisa inerentemente alheia a ele. Ela é uma ficção, uma fantasia. Boa parte do trabalho de Isherwood se baseia na crítica a hipocrisia dos trâmites sociais. Por isso a utilização de formas populares para a representação; porque era essa própria representação cotidiana que carregava o problema, que o fazia enxergar exatamente qual posição lhe era relegada. Por isso, de várias maneiras, é preciso entender de onde parte a ambiguidade que o autor deposita nas suas representações e como ele trabalha o mito de Berlim dentro desta ambiguidade.

O tempo todo o autor trabalha com aquilo que parecer ser – ou seja, a maneira como a cidade é pensada e descrita, em seu mito – e aquilo que ela é, realmente. A ambiguidade na representação nos mostra como ele trabalha com as fraturas entre mito e realidade, mostrando como as ficções ou narrativas trabalham no condicionamento daquilo que escolhemos ver como verdade. Desta maneira, a representação da cidade funciona quase que como um filtro, determinando aquilo que permanece e aquilo que

---

<sup>447</sup> O coronel Frank Isherwood, pai de Christopher Isherwood, desapareceu em batalha e foi presumido morto no dia 8 de maio de 1915. Isherwood tinha, então, 11 anos de idade e seu irmão mais novo 4 anos de idade.

<sup>448</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 62.

pode ser esquecido, o que é um trabalho de memória. No entanto, antes de falar do luto e de como o autor constrói parte do mito da cidade a partir da superação de um modelo de masculinidade conservador, precisamos entender como a sexualidade, ou melhor, a ideia de sexualidade trabalha dentro do romance. *Eros* está, neste caso, em conexão próxima com a morte, o que esperamos ter demonstrado que acontece também em *Berlin Alexanderplatz*.

Em ambos a sexualidade não é posta como erotismo, distante disso. Ela é parte de uma construção, de uma narrativa, de uma ficção. No caso de Isherwood, ela é parte da construção de um projeto, e a maneira como ele constrói a sua própria ficção de luto passa por ela. É a partir da imagem do Pai como figura do modelo, como o *Truly Strong Man*, que ele constrói a si como o *Truly Weak Man*, em oposição a ele. E parece que é com a morte desse Pai, que não necessariamente é o pai dele, que o filho encontra a sua posição dentro de uma hierarquia social; é através do registro da Mãe, que é mediado pelo discurso nacional do luto, que ele mesmo consegue elaborar seu próprio mito. Tudo isso é mediado, primordialmente, pela identidade e, neste caso, identidade sexual.



#### 4.1. Não comece a ser tão inglês!

– Importa-se se eu me esticar no sofá, querido? – perguntou Sally, assim que ficamos sozinhos.

– Não, claro que não.

Sally tirou o boné, deixou cair os sapatinhos de veludo no sofá, abriu a bolsa e começou a passar o pó: – Estou terrivelmente cansada. Não dormi nada a noite passada. Consegui um novo amante maravilhoso.

Comecei a servir o chá. Sally deu-me um olhar de esguelha:

– Você fica chocado quando falo assim, Christopher querido?

– Não é da minha conta. – estendi-lhe a xícara de chá.

– Oh, pelo amor de Deus – gritou Sally – não comece a ser tão inglês! Claro que é da sua conta o que você pensa!<sup>449</sup>

Esse é o início do primeiro encontro entre o narrador de *Adeus a Berlim*, Christopher Isherwood, e a personagem Sally Bowles. A descrição que é feita de Sally é a de “[...] uma garota inglesa, uma atriz [...] coisa apimentada, pode acreditar”, ao que Christopher responde que isso não parece próprio de uma garota inglesa<sup>450</sup>. A última fala de Sally parece ainda mais estranha quando paramos para considerar que todo o ritual é tipicamente inglês: o encontro durante um chá, para se familiarizar com o amigo de um conhecido. Mas, de uma maneira geral, durante todo o romance é Sally quem desafia os limites do protagonista e, nesse início da história, os desafios sempre se tornam uma oposição entre a cidade de Berlim, representada por Sally, e o observador inglês, vivido pelo narrador do romance.

Esse fragmento denota, por sua leitura, uma aparente oposição entre um mundo conservador, que é o inglês, e com outro aparentemente mais liberal que é o berlinense. A última frase (“é claro que é da sua conta o que você pensa”), tem efeitos cômicos, bem como o constrangimento do personagem de Christopher e sua resposta seca (“não é da minha conta”) que visa terminar de maneira rápida o assunto. Em uma tentativa de continuar a fazer Christopher lhe dar uma resposta sobre o que ele sente ao ser indagado sobre tais assuntos, a conversa continua e, já nesta parte do diálogo, conseguimos vislumbrar algumas implicações do mito, e como funciona a ambiguidade do narrador com relação a sua orientação sexual.

---

<sup>449</sup> ISHERWOOD, 1980, pps. 44-45.

<sup>450</sup> Ibidem, p. 32.

A interlocução segue da seguinte maneira:

– Muito bem, então, se quer saber, isso me chateia.

O que a aborreceu mais até do que eu tencionava. Seu tom mudou; ela disse friamente: –Pensei que você entendesse. Suspirou: – Mas esqueci... você é um homem.

– Desculpe, Sally. Não posso evitar de ser um homem, claro... Mas, por favor, não fique zangada comigo. Só quis dizer que quando você fala assim, não passa de nervosismo. Você é naturalmente tímida com estranhos, acho: então, você desenvolveu esse truque de tentar levá-los a aprová-la ou desaprová-la violentamente. Eu sei, porque tento isso às vezes... Só que gostaria que não tentasse comigo, porque não vai funcionar e só vai me fazer ficar embaraçado. Se você vai para cama com todo homem de Berlim e vem me contar sobre isso cada vez, você ainda não conseguirá me convencer que é *La Dame aux Camélias* – porque, na verdade, para valer, você não é.<sup>451</sup>

Quando Christopher fala sobre o “[...] truque de tentar levá-los a aprová-la ou desaprová-la violentamente”, ele está falando sobre a cidade, ou melhor, sobre o mito da cidade. Por mais que se insista na tese de que ela é a meca sexual do século XX, de que ela é a cidade do vício e da decadência, na verdade, ela não é. Não importa o quanto Sally, voz de Berlim, persista em ir “para cama com todo homem de Berlim” e contar isso a ele. Não só não é dessa maneira específica que a cidade funciona como, mesmo que seja, isso ainda não a torna uma prostituta (figura invocada pela referência a *Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas). A prostituição é uma ocupação que foge ao esquema da chamada respeitabilidade e a comparação é feita de modo a dar a entender que não é uma vida sexual ativa, contanto que livre, que faz de Sally algo que não seria digno de respeito.

Portanto, neste sentido, a questão se torna o fato de que, não é que seja falso o fato de o mito de Berlim ter a ver com a liberdade sexual, mas, que as reações a ele são exageradas e postas fora de contexto. E, similarmente, ele se identifica com a cidade quando diz “Eu sei, porque tento isso às vezes...”. Ele também é definido, de uma forma ou de outra, pela reação que outros tem a ele e o que eles pensam do funcionamento da vida dele. Outra parte que chama a atenção, é a parte em que a ambiguidade do personagem em relação a orientação sexual dele – e a relação que mantém com a cidade – é quando Sally lhe diz, decepcionada, que pensou que ele entendesse.

---

<sup>451</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 45.

De certa maneira, a narrativa de luto que Isherwood nos apresenta, pode ser entendida como um luto que se elabora a partir da perda amplitude britânica. O luto da perda do homem viril, heterossexual base do mito do masculino. Ao mesmo tempo, o conservadorismo que sustenta essa perda se abre para a modernidade, na qual o mito de Berlim serve como metonímia. Mas essa abertura pode ser entendida (vista pelo panorama histórico) como sendo apenas temporária e, por este motivo, a ambiguidade das formas permanece. Sendo a abertura transitória, e tendo sido proporcionada pela narrativa de luto que a precede, ou a falta dela na Alemanha, suas reais potencialidades permanecem escondidas. Voltando ao texto, por que ele entenderia? O que faria de Christopher diferente de qualquer outro homem inglês que o permitisse entender o que ela lhe dizia? A sentença, “Mas... esqueci, você é um homem”, transborda a ambiguidade do diálogo de ambos.

Primeiro, porque ela achou que ele entenderia, o que significa que ele não seria um homem como outros: isto é, ela desconfia da orientação sexual do narrador, o que por si só já nos daria espaço para uma série de conclusões<sup>452</sup>. Segundo, quando, ao mesmo tempo em que ele diz que não pode “evitar de ser um homem” e se identifica com o modelo de masculino, na próxima frase ele se identifica com a cidade. Essa relação de ambiguidade entre o ideal masculino, o conservadorismo inglês e a cidade de Berlim, aparece durante todo o romance e Sally parece ser o objeto que mais instiga a revelação desses três objetos. A maior parte da literatura sobre Christopher Isherwood afirma que a mudança para Berlim se dá, exclusivamente, sob as bases de sua sexualidade. Como Berlim significava garotos<sup>453</sup>, Isherwood deixa Londres e parte para lá.

---

<sup>452</sup> Por exemplo: a respeito da vivência homossexual masculina no início do século XX, muito se fala sobre a promiscuidade (até hoje, na verdade). Se, quando Sally lhe conta sobre um encontro casual Christopher se contrai, e a esperança dela era de que ele entendesse, podemos presumir que ela acreditava que ele era um homem homossexual e que, por conta de seu próprio comportamento, ele seria leniente com ela. Aqui, percebemos como Isherwood trabalha com as formas do estereótipo, de maneira a acentuar a hipocrisia com a qual a sociedade recebe a sua orientação sexual. Em um diálogo com um homem, jamais seria de se esperar que a informação sobre sexo fosse ainda que remotamente chocante; quando ela vem de uma mulher ela se torna fonte de desconforto ao mesmo tempo que esta mulher presume que, se ele é um homem gay, certamente que ele deixa de ser qualificado dentro do ideal masculino e, por isso, ele entende a própria conduta sexual de Sally já que ele mesmo incorre nela.

<sup>453</sup> A referência desta citação já esteve exposta durante o segundo capítulo.

Longe de afirmarmos o contrário, gostaríamos antes de chamar atenção para o que isso realmente significava. Ao colocarmos a escolha como uma questão meramente sexual, como se Berlim fosse um polo erótico de atração, deixamos de considerar as implicações históricas que levam a essa escolha. O que significava poder viver livremente sua orientação sexual? E, “livremente” somente em termos, já que o famoso Parágrafo 175 (oriundo do código penal da unificação) vigorou durante toda a República de Weimar e foi utilizado por seus sucessores como justificativa legal para o aprisionamento de milhares de homossexuais nos campos de extermínio<sup>454</sup>.

Quando Sally diz “[...] não comece a ser tão inglês! Claro que é da sua conta o que você pensa!”, ela não apenas está fazendo referência ao conservadorismo inglês como, na mesma medida, essa frase aparente cômica, faz uma referência velada a maneira como esse conservadorismo funciona. De acordo com Stephen Spender, em sua autobiografia, *World Within World*, a Grã-Bretanha das décadas de 1920-30 ainda parecia ser dominada por

[...] reacionários e imperialistas. Uma de suas armas era a censura. Não havia, é verdade, nenhum órgão oficial do governo responsável pela censura, mas qualquer membro do público que considerasse uma obra literária ou artística obscena ou pornográfica poderia apelar à corte de um magistrado para bani-la com base nisto. Vários casos provaram que a condenação era quase certa. *Ulysses* de James Joyce, *O Amante de Lady Chatterley* de Lawrence e *O Poço da Solidão*<sup>455</sup> de Radclyffe Hall, foram todos banidos. Esse foi um tempo em que editores escreviam a autores que pareciam ter se excedido na escrita, ultrapassando os limites daquilo que era permitido de ser publicado sem ser considerado obsceno, explicando que tal-e-tal cena deveriam ser cortadas das obras se a intenção era publicar sem medo de ser processado (e editores eram frequentemente processados). A censura e as leis contra a homossexualidade, combinadas com a atmosfera sufocante da Inglaterra imperialista, resultaram no êxodo de alguns membros de nossa geração de maneira a escapar das inibições inglesas. Enquanto a pouca mais velha geração de artistas e escritores “Bloomsbury” foi a Paris para escapar da Inglaterra, alguns dos meus amigos e eu preferimos Berlim.<sup>456</sup>

<sup>454</sup> Mesmo que esse parágrafo não previsse a pena de morte pelo “crime de sodomia”.

<sup>455</sup> Este romance conta a história de amor entre Stephen Mary Olivia Gertrude Gordon e sua companheira, Mary Llewellyn tendo, por tanto, um claro desenvolvimento homoerótico, que culmina na crítica a maneira como o homossexual é tratado pela sociedade. Mais abominável ainda, provavelmente, era o fato de ser protagonizado por duas mulheres, o que apenas dificultava a sua classificação. Para os ingleses, travestismo e lesbianismo eram considerados vícios de estrangeiros (AMBROSE, 2011, p. 62), e a própria incapacidade de compreender o sexo na ausência do falo tornava difícil transformar em lei a punição pelo crime do lesbianismo.

<sup>456</sup> SPENDER, 1994, p. ix. [tradução própria]

Ainda, nas leis inglesas, que Spender cita, sentimos a reverberação da frase de Sally. Em 1885, quando o *Criminal Law Amendment* foi aprovado, todos os atos homossexuais, fossem eles *privados* ou públicos, e não apenas a sodomia, passaram a ser um delito. A Inglaterra era um dos poucos países europeus em que até mesmo a masturbação mútua por homens adultos, na privacidade de seus lares, era crime<sup>457</sup>. E, é claro, essas leis retrógradadas só poderiam ser reforçadas acaso alguém estivesse olhando para dentro da privacidade destas pessoas e as denunciasse. Portanto, claramente, aquilo que Christopher pensava não era da conta dele, mas parecia ser da conta de outros. Quando ele se recusa a participar do diálogo com Sally, ele se recusa, ao contrário do que ela afirma, a ser inglês; na recusa em discutir a vida sexual privada de outra pessoa ele recusa a condenação e, por conseguinte, a moral inglesa.

O romance cala, em conteúdo, sobre o motivo da ida de Isherwood a Berlim. Como uma câmera, é apenas justo que Christopher seja uma lente, sem motivação. A motivação está por trás da câmera, com o Isherwood Autor, e apenas em dois momentos do livro ele é questionado sobre as circunstâncias que o fazem ir a Berlim. No primeiro deles, ele está com Frl. Hippi, uma de suas alunas de inglês, cujo interesse nele não poderia ser menor.

Frl. Hippi ficou ali, vendo-me comer, com seu sorriso simpático e preguiçoso:

– Diga-me, por favor, por que veio à Alemanha?

Ela tem curiosidade a meu respeito, mas só como uma vaca empurra preguiçosamente a cabeça entre as varas de uma porteira. Ela não quer especialmente que a porteira se abra.

Disse que achava a Alemanha muito interessante:

– A situação política e econômica – improvisei, com autoridade, na minha voz de mestre-escola – é mais interessante na Alemanha do que em qualquer outro país europeu.

– A não ser na Rússia, claro – acrescentei, para experimentar.

Mas Frl. Hippi não reagiu. Apenas sorriu brandamente:

– Acho que aqui deve ser chato para o senhor. Não tem muitos amigos em Berlim, não é?

– Não, não muitos.

Isso pareceu agradá-la e diverti-la:

– Não conhece nenhuma garota interessante?

Aí tocou o telefone interno. [...]

– Não conhece nenhuma garota interessante?

Ela desligou e voltou ao seu interrogatório:

– *Nenhuma* garota interessante... – corrigi, evasivamente. Mas Frl. Hippi sorriu, esperando a resposta pela pergunta.

– Sim, uma – disse, lentamente, pensando em Frl. Kost.

---

<sup>457</sup> AMBROSE, 2011, p. 108

– Só uma? – Levantou as sobrancelhas, comicamente surpreendida. – E, diga-me, por favor, acha as garotas alemãs diferentes quanto às inglesas?

Corei. – Acha as garotas alemãs... – comecei a corrigi-la e parei, percebendo na hora que não valeria a pena.

– Acha as garotas alemãs diferentes quanto às inglesas? – repetiu com insistência sorridente.

Corei mais do que nunca. – Sim. Muito diferentes. – disse atrevidamente.

– Diferentes em quê?

Por misericórdia, o telefone tocou outra vez. Era alguém da cozinha para dizer que o almoço seria uma hora mais cedo que de hábito. Herr Bernstein ia à cidade naquela tarde<sup>458</sup>.

Claramente, toda esta cena é construída sob pressupostos cômicos. A própria atitude da personagem de Frl. Hipp, comparada a benevolência de uma vaca, reveste a representação centrada na ideia de tolerância. Quando ele diz que “Ela tem curiosidade a meu respeito, mas só como uma vaca empurra preguiçosamente a cabeça entre as varas de uma porteira. Ela não quer especialmente que a porteira se abra”, o que ele está dizendo é que ela o tolera. Essa é exatamente a postura da cidade com pessoas como Isherwood: benevolente, não particularmente interessada, mas não particularmente afeita, também. Quanto à justificativa que o Christopher Isherwood Narrador dá a Frl. Hipp, ela é parcialmente verdade para o Christopher Isherwood Autor.

Em sua autobiografia, *Christopher and His Kind*, Isherwood afirma que, para a família essa foi a justificativa que ele deu; para os amigos ele falou sobre conhecer John Layard<sup>459</sup>; para ele, no entanto, Berlim significava garotos<sup>460</sup>. No romance, na medida em que ela permanece o questionando, isto eventualmente aparece. Primeiramente, há uma espécie de troca de posições, em que ela se torna a professora e ele se torna o aluno. É ela quem o questiona, é ela quem exige as respostas e ele deve ter as respostas certas. Ele lhe fornece as respostas, desiste de impor o seu papel autoritário e masculino (de “voz autoritária de mestre-escola”) e, na medida em que ele faz isso, ele começa a entrar em um estado de vergonha. É neste momento em que ele admite não conhecer nenhuma garota interessante. O grifo feito pelo autor é singular aqui: *nenhuma* é acentuado, ambigualmente, porque quando isso é feito, em teoria, ele a está corrigindo.

<sup>458</sup> ISHERWOOD, 1980, pps. 25-26. [grifo do autor]

<sup>459</sup> Psicólogo e antropólogo inglês que também se muda para Berlim na década de 1920.

<sup>460</sup> ISHERWOOD, 2001, p. 2.

Presume-se na tradução para o português que ele esteja lhe corrigindo a pronúncia, mas, no original a correção é gramatical<sup>461</sup>, de maneira que acentua a estranheza do fato.

O que é a correção da prática de alguém em uma língua estrangeira se não reforçar o estranho da língua? Enquanto para ele é natural falar de uma determinada forma, para ela, estrangeira, não é. Mas, no país e na cidade de Frl. Hippí, em verdade, ele é que o estrangeiro tentando lhe ensinar um idioma novo. É interessante notar que, ao menos nesta passagem, Isherwood empreende um processo similar ao de Döblin em *Berlin Alexanderplatz*. Seu narrador, bem como o protagonista de Döblin, se vê em uma representação de conquista de linguagem. Os processos de conquista de linguagem representados podem ser uma tentativa de ambos de elaborar o luto. Neste sentido, o luto tem dois passos, ou ao menos podemos os observar assim nos romances: 1. A consciência de uma perda e; 2. A elaboração desta perda pela linguagem e pela mudança de mundo. Sair da prisão para Biberkopf é um deslocamento tão grande quanto a mudança de Isherwood para Berlim. Ambos estão saindo de uma zona de conforto, um lugar que conhecem e rumam para o estranho, para aquilo que é “estrangeiro”.

A ênfase no caráter estrangeiro do personagem de Christopher não nos parece acidental. E, evitando-se os riscos de parecer piegas, a morte é o estrangeiro por definição. É o reino que menos conhecemos e que, inconscientemente, sabemos existir durante toda nossa vida. A realização da própria morte acontece ao vermos a morte do outro e, ainda assim, não lidamos com a ideia de nossa própria mortalidade. Dessa maneira, parte do trabalho do luto do outro envolve a separação entre si e a morte como realidade. Portanto, a representação do “desconhecido”, nos dois romances, parece ser sintomática de imagens de luto que permeiam o contexto visual e representativo no momento. No caso de Isherwood isso parece se tornar um pouco mais agudo em alguns aspectos que serão comentados posteriormente, porque ele se vê em uma posição alienada da maior parte das narrativas. Ele é, ele mesmo, de certa maneira, o

---

<sup>461</sup> ‘Do you know no nice girls?’/‘Any nice girls...’ I corrected evasively. [...] (ISHERWOOD, 1998, p. 27). Aqui a correção está no fato de que na gramática inglesa não se usa a negação na pergunta dessa forma. Se o auxiliar Do não está na negativa (“Don’t you know nice girls?”), a negativa é feita por meio do advérbio any (“Do you know any nice girls?”). Ele estava, portanto, ensinando a regra de uma língua estrangeira a ela; o tempo todo a relação deles é legitimada pela comparação estrangeira. De alguma forma, ela sempre o reconhece com um *outsider*, ao mesmo tempo que ela é uma *outsider* do mundo dele.

desconhecido. Em Döblin, o movimento é de encontrar linguagem, no de Isherwood é um movimento de trabalhá-la e de transpô-la.

Novamente, voltando-se ao texto, mesmo que tomado pela vergonha, o narrador, de alguma maneira, ainda se impõe, se atrevendo a dizer que, sim, as garotas alemãs são muito diferentes das inglesas, e neste sentido podemos estar falando de duas coisas. Ou do fato de que elas não são tão conservadoras quanto as inglesas, ou do fato de que elas não serem, de fato, garotas. Ele pode estar falando tanto dos movimentos de emancipação feminina e liberdade da mulher, do fato de que ele não se interessa sexualmente por mulheres ou, então, de mulheres transexuais. E a ambiguidade deste trecho reside nisto, na maneira como ele, no fim, não é obrigado a falar de que diferença ele está falando. Por isso, o mais provável é que ele estivesse falando sobre o real motivo que o trouxe a Berlim. Ou seja, aqui, a sua ousadia será acomodada e ele talvez possa receber misericórdia por ela: ela é tolerada, sem maiores questões. Um outro fato que passa quase despercebido é que ele responde à pergunta jogando o nome de Frl. Kost, uma personagem quase que perdida no romance.

Ela aparece logo no início e depois apenas em passagens relativamente aleatórias, como a supracitada. Passa absolutamente despercebido, aliás, até o fim do romance, o fato de que um dos clientes regulares de Frl. Kost é um homem japonês. Só no fim da obra, quando eles aparentemente se casam, é que o tom de comicidade empregado na apresentação da relação deles, já que ele não fala alemão, “[...] tocamos gramofone, sabe, comemos chocolates e daí rimos um bocado. Ele adora rir...”<sup>462</sup>, desaparece. Frl. Kost não só parece ser uma escolha estranha, afinal, o romance não é construído de maneira cronológica (mesmo que tenha adotado a forma de diário), o que torna possível que ele citasse Sally, por exemplo. Aliás, mais a frente, fica claro que ele só trará relações com Frl. Hippo muito depois de conhecer Sally, já que ele se tornou professor dele por indicação de Natália Landauer. Além disso, ele já tinha afirmado que não conhecia nenhuma garota interessante, eliminando a necessidade de responder. Portanto, trazer o nome de Frl. Kost só pode ser uma maneira de comunicar algo.

---

<sup>462</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 16.



Frl. Kost é uma personagem que é apresentada da seguinte maneira:

Frl. Kost é uma garota loura e viçosa, com grandes olhos azuis, estúpidos. Quando nos cruzamos, indo ou voltando do banheiro em nossos robes, ela modestamente evita o meu olhar. É gordinha mas bem feita de corpo.

Um dia eu perguntei direto a Frl. Schroeder: qual a profissão de Frl. Kost?

– Profissão?; ah, ah, ótimo! É exatamente a palavra para isso! Ora, claro, ela tem uma boa profissão. Veja só.

E com ar de estar fazendo algo extremamente cômico, começou a rebolar pela cozinha como um pato, segurando afetadamente o espanador entre o polegar e o indicador. Ao chegar a porta, virou-se triunfalmente, balançando o espanador como se fosse um lenço de seda e mandou-me um beijo com a mão, maliciosamente.

– Ja, ja, Herr Issyvoo! É assim que fazem.

– Não estou entendendo, Frl. Schroeder. A senhora quer dizer que ela é uma dançarina na corda bamba?

– Eh, eh, eh! Muito bem, muito bem mesmo, Herr Issyvoo! Sim, acertou! É isso! Ela ganha a vida na corda bamba. É ela escrita!

Numa manhã, pouco depois disto, encontrei Frl. Kost na escada, com um japonês. Frl. Schroeder explicou-me depois que ele era um dos melhores clientes de Frl. Kost.<sup>463</sup>

Ou seja, Frl. Kost é uma prostituta. Ela é o primeiro ensejo daquilo que parece dominar a bibliografia sobre a cultura de Berlim à década de 1920 e aquela sobre a obra de Isherwood. De acordo com Colin Storer

[...] enquanto Paris permaneceu o destino de escolha da classe média inglesa intelectualizada a procura de encontros heterossexuais, Berlim se tornou durante o período de Weimar a obsessão favorita de sua contraparte homossexual.<sup>464</sup>

A prostituição realmente era abundante em Berlim e o turismo sexual era largamente praticado em Weimar (em todos os seus espectros). Mas, quando a situação é colocada desta forma, o autor faz parecer que não há qualquer outro motivo para a mudança destes intelectuais para Berlim, o que está longe de ser verdade. É notável, aliás, que Isherwood e seu círculo, em suas autobiografias, não deixem de mencionar a prostituição e os encontros que tiveram com ela sem, contudo, a colocarem como uma exigência da mudança. Geralmente, a importância do comportamento sexual na decisão do grupo, pode ser definida da seguinte maneira, como tenciona Stephen Spender:

<sup>463</sup> ISHERWOOD, 1980, pps. 15-16.

<sup>464</sup> STORER, 2010, p. 86. [tradução própria]

“Liberdade sexual – tanto para homossexuais quanto para heterossexuais – também era um dos grandes atrativos de Berlim”<sup>465</sup>. Todos eles utilizam a expressão “liberdade sexual”, que tem muito mais a ver com identidade do que com a ideia de fruição que autores como Storer fornecem. Sobre o próprio Spender, Storer diz:

“[...] escritores como Isherwood e Spender foram atraídos pela capital da República pelos contos de sua vida noturna selvagem e tolerância sexual e celebraram a liberdade e o hedonismo da Berlim de Weimar em seus romances, poemas e memórias [...]”<sup>466</sup>

Curiosamente, a coisa sobre a qual eles menos falam tanto nas memórias ou nos romances, é sobre a vida noturna de Weimar. Se eles eram frequentadores assíduos, essas foram memórias que eles resolveram preservar para si, sendo encontradas mais nas correspondências trocadas entre ambos do que nas obras que eles têm sobre o período. Claro que, aqui, estamos falando de um possível veto na narrativa, mas, mais possivelmente, estamos falando de uma questão de prioridades. Colocar a ideia de fruição sexual no topo de prioridades daqueles que se mudam para Berlim, no entre-guerras, é ainda uma narrativa dentro do mito. A tolerância sexual em Berlim não nasce do vácuo; ela precisa de condições históricas e sociais que a permitam, e não provém do fato de que há uma grande oferta no mercado da prostituição.

Havia uma grande oferta de mulheres se prostituindo também, até mesmo em outras cidades, como Paris, de acordo com Colin Storer. No entanto, não elencamos a prostituição abundante como motivo responsável para a mudança de Ernst Hemingway para lá, muito embora ele fosse frequentador assíduo. Este tipo de análise faz submergir uma série de questões que as obras trazem como, por exemplo, o movimento de emancipação homossexual em Berlim (e na Alemanha como um todo), onde era mais forte, e sobre o qual Colin Storer fala de maneira passageira. Além disso, entender que a prostituição masculina funciona numa mesma lógica que a da feminina é, no mínimo, ingênuo, principalmente, quando estamos falando das primeiras duas décadas do século XX. A participação inusitada de Frl. Kost na passagem supracitada, muito provavelmente, é a maneira de Isherwood de dizer que sabe muito bem como os críticos imaginam que ele passa seu tempo. Ele sabe qual a fantasia que a sociedade faz dele.

---

<sup>465</sup> SPENDER, 1994, p. ix-x. [tradução própria]

<sup>466</sup> STORER, 2010, p. 88. [tradução própria]

A vergonha que ele sente ao ser interrogado por Frl. Hippi pode muito bem ser interpretada como a humilhação de ter sua vida pessoal julgada e colocada como parâmetro de sua obra, esperando que ela mantenha algum parâmetro de respeitabilidade. Ali, ele era professor de Frl. Hippi, é destituído de sua função (e de sua masculinidade; a benevolência de Frl. Hippi para com ele é quase paternal) e, ainda assim, quando pressionado, ele tem a ousadia de dizer que a única garota interessante que ele conhece é uma prostituta. A resposta que ele obtém, é a misericórdia, como já afirmamos. No sentido de forma, visto que Frl. Hippi é uma representação da cidade, ela é a permissão que a cidade lhe dá para ousar ser aquilo que ele é; ela terá misericórdia das relações que ele mantém e daquilo que ele entende por interessante.

## 4.2. Otto é só corpo, Peter é só mente

A segunda menção à prostituição, depois deste diálogo com Frl. Hippie, é sobre prostituição masculina e, na verdade, ela não é nem explícita como tal. Ela já acontece no capítulo da *Ilha de Ruegen*, em que Christopher Isherwood viaja com o inglês Peter Wilkinson e com o alemão Otto Nowak. Ao nos contar o porquê de Peter estar na Alemanha, ele acaba descrevendo a vida dele na Inglaterra e a sua relação com Otto. Por essa descrição, já sabemos que Peter Wilkinson é muito provavelmente um homem homossexual e o personagem de Otto Nowak é inspirado em um garoto de programa tcheco com quem Christopher Isherwood teve um caso<sup>467</sup>. Sobre a relação deles, o romance diz, depois de colocar uma longa lista de lugares (dentre eles, Paris) conhecidos pelo turismo sexual:

No mês passado, um ou dois dias depois da sua chegada, Peter foi à praia em Wannsee. A água ainda estava fria e havia pouca gente. Peter notou um rapaz que estava dando cambalhotas na areia. Depois, o rapaz se aproximou e pediu-lhe fogo. Começaram a conversar. Era Otto Nowak.

- Otto ficou horrorizado quando lhe contei sobre o analista. “O quê?”
- disse ele, – “você dá quinze marcos por dia a esse homem só para poder falar com ele? Dê-me dez e falo com você o dia todo, a noite também!”
- Peter começou a tremer todo, rindo, ficando corado e esfregando as mãos.

Constantemente, durante este capítulo, Otto utiliza a vulnerabilidade de Peter para conseguir recompensas materiais<sup>468</sup>. Peter, em sua contrapartida, se torna possessivo com Otto, com direito a diversas cenas de ciúmes entre os dois. Em uma cena, no entanto, o relacionamento dos dois está sendo discutido:

- Fico pensando quanto tempo isso vai durar...
- Tanto quanto você deixar, imagino.
- É... Parece que estamos numa condição bem estática, não é? Acho que não há nenhuma razão particular para Otto e eu mudarmos, algum dia, de atitude um com o outro... – Fez uma pausa e continuou: – A menos, é claro, que eu pare de lhe dar dinheiro.

<sup>467</sup> Assim que ele chega a Berlim ele conhece “Bubbī” (*Baby*) que, para ele, é a imagem perfeita do *Garoto Alemão*. Forte, loiro, alto, austero, musculoso, com uma graça quase animal. Essa é também a imagem que ele descreve de Otto Nowak, personagem inspirado neste rapaz (ISHERWOOD, 2001, p. 4).

<sup>468</sup> O que também é um paralelo para o relacionamento supracitado de Isherwood (ISHERWOOD, 2001, p. 4-10).

– O que acha que aconteceria, daí?  
 Peter bateu os dedos preguiçosamente na água. – Ele me deixaria.  
 O barco ficou derivando por vários minutos. Perguntei: – Você não acha que ele gosta de você, nem um pouco?  
 – No começo sim, talvez... Agora não. Não há nada entre nós além do meu dinheiro.  
 – Você ainda gosta dele?  
 – Não... Não sei... Talvez... Ainda o odeio, às vezes – se isto é um sinal de afeição.  
 [...]  
 – Bem – disse, enfim. – O que me aconselha a fazer?  
 – O que você quer fazer?  
 A boca de Peter retorceu-se outra vez.  
 – Imagino, realmente, que quero deixa-lo.  
 – Então é melhor deixá-lo.  
 – Imediatamente?  
 – Quanto mais depressa, melhor. Dê-lhe um bom presente e mande-o de volta a Berlim esta noite.  
 Peter sacudiu a cabeça, sorriu com tristeza:  
 – Não posso.  
 Houve uma longa pausa. Então Peter disse: – Desculpe, Christopher... Você está absolutamente certo, eu sei. Se eu estivesse no seu lugar, diria a mesma coisa... Mas não posso. As coisas têm de continuar como estão – até algo acontecer. De qualquer forma, não pode durar muito... Oh, sei que sou muito fraco...  
 – Não precisa se desculpar pra mim – sorri, para ocultar uma leve irritação: – Não sou um de seus analistas!<sup>469</sup>

Combinada a maneira iminente solitária pela qual a representação de Peter Wilkinson é conduzida, explicitamente, entendemos que Peter paga a Otto para ser seu amigo. Por conta da representação que é feita da figura de Peter, sabemos que ele é um personagem homossexual. Portanto, o pagamento é feito para que Otto estabeleça com Peter uma relação afetiva que, na verdade, nunca é consumada como afeto verdadeiro. Otto deixa bem claro durante todo o episódio que ele prefere a companhia de quaisquer outras pessoas que não Peter; mesmo Peter não é propriamente um fã do rapaz berlinense.

No entanto, pelo que podemos entender da longa passagem citada, ele também é o melhor que Peter acha que pode conseguir, e ele é uma maneira de ser menos solitário. Temos a certeza de que Otto é um garoto de programa somente no capítulo seguinte, quando o narrador já está residindo com a família Nowak<sup>470</sup>. Nesta passagem, contudo, temos um vislumbre, até pela própria constituição da representação de Peter, de qual a lógica da prostituição masculina. Por mais que, durante a década de 1920, ambas as

<sup>469</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 113.

<sup>470</sup> Ibid., p. 125.

formas de prostituição fossem proibidas na maior parte dos países europeus, há não só uma variação de como são administradas as punições como, em determinados países, a prostituição feminina não era crime. A Alemanha era um destes países em que as leis eram ambíguas no sentido de permiti-la<sup>471</sup>.

Em Berlim, especificamente, bordéis eram proibidos e as prostitutas deveriam se cadastrar na polícia deliberadamente. Era permitido às prostitutas que elas morassem em qualquer parte da cidade<sup>472</sup>, mas elas somente poderiam correr nas calçadas de determinados endereços. Havia áreas próprias para a prática e a cidade era monitorada pela política moral, a *Sittenpolizei*, que tinha extensivo pessoal para acompanhá-las<sup>473</sup>. Além disso, no imaginário ocidental, a procura as prostitutas como forma de iniciação, é rito de passagem permitido, ou melhor, escamoteado pelo ideal de masculinidade. Se a ideia é criar homens viris, a consequência é que eles sejam ativos sexualmente. Como eles não podem infringir o ideal de respeitabilidade que envolve as relações com as moças com quem devem formar famílias, eles precisam de subterfúgios (que não a masturbação, que isso também era vício) para lidar com seu apetite sexual.

Evidentemente que, a ideia é que o homem seja austero e esteja em controle de seus instintos. Mas, quaisquer demonstrações de virilidade são permitidas, contanto que permaneçam em segredo e que não arranhem a conduta social estabelecida. A prostituição masculina, então, no caso alemão significava incorrer em dois crimes: a prostituição em si, e a homossexualidade, no caso de a negociação acontecer em um local público. Isso, de certa maneira, identifica uma relação de companheirismo. É bem conhecida na literatura *queer* a metáfora do escuro, das sombras, da vergonha das perversões que só tem “vazão nas trevas”. O mentor de Isherwood, E. M. Forster, as utiliza sem parar em *Maurice*, romance publicado postumamente justamente por conter teor homoerótico. A vida gay em Berlim, incluindo a prostituição masculina, não parava quando a noite terminava.

A maior parte dos rapazes do Alexander Casino passavam as tardes lá, enquanto suas garotas trabalhavam batendo calçada na Friedrichstrasse e no Linden, em busca de fregueses ocasionais.<sup>474</sup>

---

<sup>471</sup> GORDON, M., 2006, p. 28 e BEACHY, 2015, p. 106.

<sup>472</sup> Em outras cidades da Alemanha, mesmo que a prostituição fosse legal, as prostitutas deveriam residir em áreas específicas, sob o controle da polícia.

<sup>473</sup> BEACHY, 2015, p. 107.

<sup>474</sup> ISHERWOOD, 1985, p. 139.

No mesmo trecho o narrador nos informa algumas coisas: que a prostituição feminina é legalizada (elas só podem estar “batendo calçada” porque lhes é permitido), que a prostituição masculina é ilegal (eles permanecem dentro do estabelecimento) e que os locais de encontro da comunidade gay não acontecem apenas a noite. Ao contrário da comunidade lésbica, a comunidade gay masculina em Berlim tinha uma vida pública a luz do dia<sup>475</sup>. Estes homens, ao menos aqueles que migravam para a cidade, poderiam até mesmo procurar apenas a prostituição em primeira instância, mas eram atraídos para uma comunidade. No caso dos ingleses, isso parece ter sido estabelecido de maneira radical.

A satisfação do desejo era possível em qualquer lugar; as *molly houses* existiam desde a época vitoriana e provavelmente existem até hoje. Mas, por diversos motivos, alguns anteriores a guerra, em Berlim havia uma *comunidade* (que se entendia como uma) homossexual masculina. A prostituição masculina existe em todos os lugares e já existia, por mais abundante que a sua oferta fosse em Berlim em comparação com outros lugares. A maior oferta em Berlim se devia tanto a leniência da polícia em reprimi-la quanto ao fato de que estamos falando do período da República de Weimar, que foi um tempo de grande instabilidade econômica.

E, se pararmos para pensar sobre como essas pesquisas focam na prostituição podemos perceber, aliás, como Berlim foi importante na construção da identidade homossexual no século XX. Se a cidade era um centro de “decadência moral”, com prostituição abundante, quando estudamos algo ligado a homossexualidade estudamos a prostituição. Podemos notar, também, como o *hustler*, o *dollboy* e, especialmente, os *pupenjungen*, são parte do imaginário que remete a homossexualidade (até hoje) na cultura. O que não percebemos é a chave na qual esse discurso opera: isto localiza a cultura homossexual (em especial, a masculina) em uma posição subalterna como se a marginalização das próprias relações homoafetivas não fosse ocasionada, em grande parte, pela maneira como elas são reprimidas socialmente.

Não nos esqueçamos que, curiosamente, esta relação entre Otto e Peter acontece fora de Berlim, em uma ilha no Mar Báltico que parece fazer nascer nazistas. Eles são, inclusive, abordados constantemente por um médico que oferece *insights* constantes sobre a teoria do vício. Quando Peter paga a Otto pela companhia, ele, na verdade, espera estar menos sozinho. E é a marginalização das relações que ele gostaria de

---

<sup>475</sup> GORDON, M., 2006, p. 91.

estabelecer, além de todo uma vida em que ele foi considerado “nervoso” demais e, portanto, isolado, que faz com que homens como ele tenham de pagar outros homens para acompanhá-los. Enquanto a utilização dos serviços de uma prostituta mulher está conectada a uma afirmação da virilidade, o contrato de serviços com um prostituto homem é uma afirmação de fraqueza, como Peter mesmo o admite. A exasperação de Christopher com a fraqueza de Peter no diálogo é também uma prova disso, ao mesmo tempo que vem, como sempre, repleta de ambiguidade. Quando ele sorri, ao invés de mostrar exasperação, e quando ele lhe diz que “não é um de seus analistas”, ele ao mesmo tempo em que está irritado, tranquiliza Peter porque não pretende curá-lo.

Durante o capítulo da *Ilha*, a virilidade de Otto está sempre em contraste com a fragilidade de Peter. Isto deriva tanto da maneira como dentro da obra de Isherwood observamos essas comparações de modelos, como do fato de que lidamos com o autor que parece saber o que se pensa dele (e que contribuía bastante para isso, afirmando de maneira deslavada determinadas coisas). Já citamos obras em que a sexualidade do autor deixa de ser uma questão de identidade pessoal e se torna forma; uma das autoras citadas coloca que a maneira pela qual ele constrói as relações entre os homens no romance tem a ver com a sua preferência por “homens da classe operária” e como isso se relaciona com a política imperialista na Inglaterra.

W. H. Auden, o poeta que dá nome a geração de Isherwood dentro da história literária e seu colaborador mais próximo, é citado em diversas obras falando sobre como sua preferência por homens de classes inferiores e sobre como os garotos de programa berlinenses que tinham essa aparência o deixavam menos constrangido. Estes depoimentos são, com frequência, retirados de seu contexto, e utilizados de maneira a transformar a ficção alheia em uma justificativa para a marginalização do discurso. Essas distorções se devem, primordialmente, a maneira como a literatura que pode ser lida dentro de um contexto *queer* é analisada a partir da fruição sexual e não da chave de identidade. Por este motivo, parece interessante para este trabalho trazer a discussão sobre o panorama da comunidade homossexual masculina em Berlim, bem como foi importante contextualizar a cidade para a obra de Döblin.



### 4.3. Seus chamados ecoam pela rua profunda e vazia, lascivos, íntimos e tristes<sup>476</sup>

Como explícito no anteriormente, não se trata de negar a importância da orientação sexual do autor dentro de sua obra e como isso transparece dentro dela. Se trata, sim, de retirar Isherwood de uma posição subalterna, a de baixa literatura e de entendê-lo como autor e, não, “autor gay”. Quando entendemos a homossexualidade do autor sob a chave de identidade entrevemos a possibilidade, por exemplo, de a mudança ter sido motivada pela liberdade ao invés da satisfação sexual. Quando focamos no papel que a prostituição exerce dentro da cultura homossexual, continuamos marginalizando esta cultura. A ideia da prostituição masculina é uma chave de leitura que é utilizada de maneira a manter a cultura *queer* em uma posição subalterna. Em um de seus romances autobiográficos, ao comentar a rejeição de seu primeiro romance, Edmund White coloca esta última chave de maneira absolutamente clara:

Eu suspeitava que a temática homossexual do meu livro fosse o principal problema para o aceite de publicação. Jamie [amigo de White] argumentou que vários “livros estranhos” estavam sendo publicados [...] Mas eu contra argumentei que que todos estes livros eram sobre *prostitutos*, robôs ou ladrões ou *travestis* e que, enquanto a vida marginal é reconfortante para os leitores heterossexuais, meus gays de classe média, com seus empregos e amigos e empréstimos no banco estavam próximos demais para oferecer conforto.<sup>477</sup>

Marginalizar uma cultura, nada mais é do que retirá-la da existência no mundo, por isso, diversos trabalhos se referem a cultura homossexual em Berlim no período como se ela fosse um submundo, ou *demi-monde*, como parece ser a escolha dos autores citados nesta dissertação. Ler essa cultura através dessa chave esconde a sua verdadeira natureza e seu real impacto e, não só é decorrente da leitura que se tem de Weimar como decadente, mas mantém estreitas relações com o entendimento de que a cultura homossexual tem laços estreitos com a cultura nazista, como já explicitado em capítulos anteriores. Em Berlim, pelo menos desde o século XIX, assistimos ao nascimento do primeiro movimento pelos direitos civis da comunidade homossexual<sup>478</sup>. É na Alemanha, e aí não somente especificamente em Berlim, que nasce a ideia de

<sup>476</sup> ISHERWOOD, 1985, p. 10.

<sup>477</sup> WHITE, 1997, p. 68. [tradução própria]

<sup>478</sup> O primeiro movimento pelos direitos dos homossexuais surge em Berlim, no ano de 1897. (BEACHY, 2015, p. 24).

homossexual. Claro que, desde a Grécia antiga encontramos exemplos de relacionamentos entre pessoas do mesmo sexo/gênero. Isso não é o mesmo que dizer que a ideia de homossexualidade também existe desde a era helênica. Ao contrário, desde a Idade Moderna a homossexualidade era vista como uma perversão (com ênfase no significado da palavra) porque a sexualidade era vista como uma coisa fluida; o objeto de desejo não era levado em consideração a medida em que era possível receber estímulo sexual de qualquer parte. O problema estava na canalização deste desejo. A homossexualidade era entendida, até meados do século XIX, como um problema advindo, por exemplo, da masturbação excessiva, ou do ócio. A homossexualidade não era nada além de um ato genital isolado<sup>479</sup>.

É na Alemanha, por volta da década de 1860 que a ideia de orientação sexual começa a ganhar força na medicina. A sexualidade, com isso, passa a ser inata, parte da natureza humana e não mais fluida; a ideia de que homens poderiam sentir desejo por outros homens e mulheres por outras mulheres, começa a se tornar hegemônica ao fim do século XIX. Também por essa época, podemos ver uma série de escritos em defesa da descriminalização da homossexualidade já que não se poderia condenar uma coisa que é da natureza humana<sup>480</sup>. Aceitar a ideia de que a homossexualidade é natural não é o mesmo que abençoá-la como “normal”, contudo. Portanto, não é que esta virada na medicina garantisse que a partir daquele momento pessoas de orientação homossexual seriam tratadas como “normais”; ao contrário, a busca pela cura permeia alguns esforços médicos e a ideia de que a homossexualidade era natural não fez com que a política conservadora do código penal prussiano fosse modificado.

Mas, o que essa ideia fez foi fazer com que os *Urnings*<sup>481</sup> começassem a se entender como um grupo, ao invés de indivíduos absolutamente distintos. Já no início do século XX assistimos a construção do Instituto Hirschfeld, que se torna o epicentro

---

<sup>479</sup> BEACHY, 2015, p. 25.

<sup>480</sup> BEACHY, loc. cit.

<sup>481</sup> Termo cunhado por Karl Heinrich Ulrichs, o primeiro homem a se assumir publicamente homossexual em um parlamento, enquanto defendia uma petição pela descriminalização da sodomia (como era entendido a relação sexual entre dois homens antes da ideia de homossexualidade), em 1867, entre 1860-1870, em uma série de textos em que pretendia esclarecer e debater a homossexualidade masculina enquanto orientação sexual e como possível característica identitária do indivíduo. Com o tempo a palavra homossexual se tornou hegemônica, mas ainda vemos o uso de *Urnings* em diversos textos médicos e políticos como forma de designar o indivíduo homossexual até, pelo menos, o início da Primeira Guerra Mundial (BEACHY, 2014, pps. 21 a 72).

dessa cultura nascente. E é nesse contexto histórico que a palavra homossexual<sup>482</sup>, para designar pessoas que sentem atração pelo mesmo sexo/gênero, surge. Já em 1897 é criado o *Wissenschaftlich-humanitäres Komitee*<sup>483</sup>, WhK, presidido por Magnus Hirschfeld. O comitê fazia campanha pelo reconhecimento social de gays, bissexuais e mulheres e homens transgênero e lutava contra a sua perseguição penal. Essa é a primeira organização em prol dos direitos civis da comunidade LGBT do mundo e, já em 1898, essa mesma organização tem sua primeira vitória, que é um discurso político contra o Parágrafo 175 por membros do Reichstag<sup>484</sup>.

Já em 1913 as questões de gênero e sexualidade figuravam como importantes batalhas políticas no Império alemão<sup>485</sup>. E, é bem estabelecido que, durante todo o século XIX, a cidade de Berlim assiste ao florescimento de uma cultura homossexual. De acordo com Mel Gordon, o desenvolvimento dessa cultura aconteceu devagar<sup>486</sup>, e ao “[...] final da era Wilhelmina, era impossível ignorar a singular vida noturna *queer*, que de repente aumentou de tamanho e diversidade”<sup>487</sup>. Aliás, de acordo com a mesma autora, “relacionamentos homoafetivos eram livremente reconhecidos e oficialmente tolerados nas academias militares berlinenses”, ao menos desde 1750<sup>488</sup>. O código penal do Parágrafo 175, contudo, vem do código penal prussiano.

Outros lugares, como Hanover, não criminalizavam formalmente atos homossexuais, sendo as leis de decência pública e obscenidade os instrumentos utilizados para punir criminalmente estes indivíduos e que permaneciam como fontes de discriminação e assédio<sup>489</sup>. Com a unificação, o parágrafo 175 permanece, e agora há uma regra formal que afere culpabilidade a atos sexuais entre o mesmo gênero na esfera pública. Portanto, quando Mel Gordon afirma que, relações homoafetivas eram “reconhecidas e oficialmente toleradas” dentro das academias militares de Berlim, ela estabelece a singularidade da cidade. No centro do poder alemão – principalmente considerando o *ethos* militar da nação – a prática oficial era a tolerância. Aliás, na década de 1920, garotos de programa costumavam se prostituir em uniformes militares,

---

<sup>482</sup> Muito embora não dentro do centro de estudos de Magnus Hirschfeld. Hirschfeld considerava a homossexualidade como a existência de um *Terceiro Sexo*.

<sup>483</sup> Comitê Científico Humanitário [tradução própria]

<sup>484</sup> MARHOFFER, 2015, p. 41.

<sup>485</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>486</sup> GORDON, M., 2006, p. 80.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>488</sup> *Ibid.*, pps. 79-80.

<sup>489</sup> BEACHY, 2015, p. 43.

símbolos de força e virilidade. Se isso depois funciona como uma armadilha para diversos homens homossexuais durante a época do nazismo, com sua irmandade de homens, é difícil dizer e mais difícil ainda de considerar. Mas, no que nos tange, isso estabelece um precedente muito maior do que a grande oferta de sexo na cidade. A política de tolerância da cidade de Berlim é uma que tem suas raízes até mesmo antes da guerra.

Se na maior parte dos países, e de outras cidades alemães, todas as leis de decência e obscenidade eram utilizadas para assediá-los, em Berlim eles eram encorajados pela polícia a procurá-la em caso de chantagem, sem medo de processos criminais<sup>490</sup>. Durante as décadas de 1920-30 a polícia ainda mantinha um mapa da vida homossexual em Berlim<sup>491</sup>; ela era tolerante, não ineficiente. Contudo, o código penal tal como era se mostrava insuficiente no controle prático das atividades homossexuais e, por este motivo, a polícia berlinense parecia interessar-se mais por concentrar seus esforços em outras questões<sup>492</sup>. Ainda assim, é melhor ser tolerado do que odiado, como a passagem entre Christopher e Frl. Hippel demonstra. Ser tolerado lhe dá alguns pontos de fuga para atrever-se, enquanto ser odiado lhe mantém em constante vigilância. A Grande Guerra coloca um intervalo entre as negociações políticas com Estado, o que não significa que elas não ressurgam no período da democracia. A cultura e a vida homossexual em Weimar não são consequências da guerra, elas são continuidade de um projeto anterior.

O fim da guerra precipita algumas demandas, mas já no século XIX alguns homens e grupos começam a se organizar em prol da cidadania destes indivíduos. Já em 1918, ao fim do conflito, com a revolução e com a democracia, nasce a percepção de uma nova era e, com mudanças materiais no que dizia respeito a censura, ao crescimento e a emergência da cultura gay, o movimento de emancipação homossexual adentra uma nova fase<sup>493</sup>. Com o colapso da monarquia parecia que o mundo conservador, teologicamente moral, havia deixado de existir<sup>494</sup>. Com o afrouxamento da censura dos tempos de guerra, que deixou de ser reforçada já durante os últimos anos do conflito, os alemães se deparam com a possibilidade de liberdade de imprensa, visto

---

<sup>490</sup> MARHOFFER, 2015, p. 69.

<sup>491</sup> Ibidem, p. 94

<sup>492</sup> Ibid., p. 78.

<sup>493</sup> Ibid., p. 39.

<sup>494</sup> Ibid., p. 48.

que até a censura sexual estava mais relaxada<sup>495</sup>. Isto tem como efeito o surgimento de uma massa de escritos sobre liberdade de gênero e sexualidade. E, em 1920, por exemplo, é lançado o, muito provavelmente, primeiro filme sobre cidadania homossexual na história do cinema. *Anders als die Andern*, conta a história de um violinista sendo chantageado por conta de sua homossexualidade<sup>496</sup>.

Em Berlim, mesmo depois que as leis de censura começaram a se tornar mais restritas, a produção de almanaques, revistas e etc., continuava aumentando, por dois motivos: em primeiro lugar, o painel de revisão berlinense para tais assuntos não parecia disposto a censurar muita coisa, se recusando a colocar na lista nacional de censura publicações de cunho homossexual<sup>497</sup> e; em segundo lugar, a polícia não se preocupava em reforçar a censura porque, na maior parte das vezes, a resistência pública que isso acarretava não valia a pena de ser combatida<sup>498</sup>. E, mesmo que os produtos fossem censurados, embora não se pudessem ser expostos ao público, eles continuavam podendo ser consumidos por maiores de 18 de anos e comercializados privadamente<sup>499</sup>. No espectro nacional alemão, contudo, o número de processos e condenações por conta do Parágrafo 175 aumentou depois da guerra, na verdade<sup>500</sup>, o que acentuava a posição de Berlim no país.

Em torno de 1926, a lei de censura proposta pro Karl Brünner se torna mais eficiente – mas, ainda assim, não consegue obter a censura prévia<sup>501</sup>. O estímulo dos primeiros anos da república, contudo, foi o suficiente para criar um movimento que tem início com as Ligas de Amizade<sup>502</sup> e que culmina no primeiro movimento LGBT de massa<sup>503</sup>. E o epicentro desse movimento era Berlim. O que está em disputa, portanto, é mais do que diversão, é identidade e cidadania. Em Berlim, Peter (que, curiosamente volta a Inglaterra), poderia ser menos solitário. Esse aspecto da cultura berlinense e o fato de que ela moldou, em grande parte, a identidade homossexual no século XX é geralmente ignorado em detrimento da exploração do “ar decadente” da cidade.

---

<sup>495</sup> MARHOFFER, 2015, p. 49.

<sup>496</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>497</sup> Ibid., p. 55.

<sup>498</sup> Ibid., p. 53.

<sup>499</sup> Ibid., p. 54.

<sup>500</sup> Ibid., p. 70.

<sup>501</sup> Ibid., p. 69.

<sup>502</sup> Ibid., p. 37.

<sup>503</sup> Ibid., pps. 58-59.

Em inúmeros trabalhos acadêmicos sobre Isherwood observamos sempre, sem exceção, a menção à prostituição masculina, mas o tempo em que o autor passou no Instituto é pouco mencionado e, quando sim, é sempre de passagem. Entender a mudança de Isherwood sob a base do desejo sexual, ao invés, de sob a base da identidade é, então, aparentemente, fruto da própria cultura de Weimar em alguma medida ou como ela é lida durante o século XX. Por mais que alguns estudos, sendo o de Colin Storer um exemplo, procurem se distanciar de uma análise conservadora, que leia a Berlim de Weimar como um local de “vício”, ao abraçarem a ideia de decadência, elas incorrem no mesmo erro. Entender a cultura de Weimar como “decadente”, automaticamente classifica seus elementos de forma moral porque a própria ideia de decadência vem da ideia de queda moral. Pressupor a decadência já é presumir que Berlim é um local de vício, um local em que as normas sociais e as condutas morais são abandonadas, e dizer que há mais em Berlim do que a vida noturna agitada não é reabilitá-la; é, fundamentalmente, continuar administrando a veracidade do mito com base em um julgamento moral, sem qualquer respeito pelas disputas sociais que estavam em jogo.

#### 4.4. Inofensivos, afinal, como meros fantasmas<sup>504</sup>

*Berlin's pretty boys had become its doomed men.*<sup>505</sup>

A própria vida noturna, os cabarés, a diversão. Muito do *carpe noctem* berlinense se devia a perda de sentido trazida pela guerra, combinada ao alto número de baixas militares. Ainda, com as crises econômicas e políticas, a qualidade de vida dos berlinenses estava abaixo do esperado. Otto Nowak mesmo, oriundo de uma família da classe operária, com um pai que foi *Feldwebel*<sup>506</sup> na Grande Guerra, sonha acordado o tempo todo com a própria mortalidade. Ele conta uma elaborada história a Christopher sobre A Mão<sup>507</sup> e como ele pressente a sua morte, para logo depois começar a falar sobre suas conquistas<sup>508</sup>. A sensação de Christopher, no entanto, é diversa da de Otto e sua relação com a morte. Para Christopher “[...] Otto de cócoras na cama, mostrava uma vitalidade tão animal, um corpo nu e bronzeado irradiando tanta saúde, que sua conversa sobre morte parecia grotesca, como a descrição de um enterro por um palhaço pintado”<sup>509</sup>.

A morte para Christopher é sempre uma relação de distância, uma fantasia. Ele não consegue concebê-la e, quando confrontado com a morte de um jovem, a ideia que lhe vem à cabeça é a de uma farsa (como a descrição de “um enterro por um palhaço pintado”). Enquanto isso, Otto tem a convicção de que A Mão irá por fim se apossar dele<sup>510</sup>. Para ele, no entanto, isso é uma parte natural da vida, enquanto para Christopher ela parte de uma fantasia, de uma ficção que foi criada pela guerra. Um pouco antes da história da Mão entrar em cena, Herr Nowak introduz, durante o jantar, a seguinte conclusão:

Veja a guerra, por exemplo... – Herr Nowak afastou a cadeira da mesa: – Um dia eu estava num bosque. Sozinho, veja. Estava andando sozinho no bosque, como poderia estar andando sozinho na rua... E, de repente – bem na minha frente, estava um francês. Como se tivesse brotado da terra. Não estava mais longe de mim do que você agora. –

<sup>504</sup> ISHERWOOD, 1985, p. 160.

<sup>505</sup> MACLEAN, 2014, p. 157.

<sup>506</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 126.

<sup>507</sup> Ibidem, pps. 131-132.

<sup>508</sup> Ibid., p. 133.

<sup>509</sup> Ibid., loc. cit.

<sup>510</sup> Ibid., p. 132.

Herr Nowak levantou-se enquanto falava. Pegando a faca de pão da mesa, estendeu-a à sua frente, numa posição de combate, como uma baioneta. Olhou-me por trás das sobranceiras espessas, revivendo a cena: – Ali ficamos. Nos olhamos. O francês estava pálido com a morte. De repente, gritou: “Não me mate!”

Só isso. – Herr Nowak juntou as mãos num gesto de piedade e súplica. A faca de pão atrapalhava: recolocou-a na mesa. – Não me mate! Tenho cinco filhos. (Ele falava francês, claro: mas eu o compreendia. Eu falava francês perfeitamente nessa época. Agora esqueci um pouco.)

Bem, olhei para ele e ele me olhou. Daí eu disse: “Ami” (quer dizer amigo). E nos demos as mãos. – Herr Nowak pegou minha mão nas suas e apertou-a com grande emoção. – E daí começamos a nos afastar um do outro, andando para trás; eu não queria que ele me desse um tiro pelas costas. – Ainda com o olhar fixo na sua frente, Herr Nowak começou a se afastar, andando para trás, cuidadosamente, passo a passo até trombar violentamente com o guarda-louças. Uma fotografia emoldurada caiu. O vidro se espatifou.

[...]

– Talvez isso lhe ensine a para com essas bobagens, seu palhaço velho! – exclamou, zangada, Frau Nowak. [...] Enquanto isso, Herr Nowak reestabeleceu o bom humor da mulher, beijando-a e dando um beliscão na bochecha.

– Afaste-se de mim, seu palhaço! – protestou, entre risos e modestamente contente por eu estar presente: – deixe-me em paz, seu fedor de cerveja!<sup>511</sup>

Para Christopher, aquela é apenas mais uma história sobre a guerra, uma narrativa ficcional como tantas outras que ele já ouviu. Para a família Nowak, que vive sob a ameaça da penúria, ela é uma realidade. A morte é uma realidade para essa família como para tantas outras da Alemanha e de Berlim. O aspecto teatral da interpretação é a visão de Christopher do evento, porque para ele a morte, em si, e a morte na guerra são ficções; Herr Nowak está revivendo o evento, e ele pega a mão de Christopher com “grande emoção”, porque o narrador do romance é o equivalente a qualquer outro soldado estrangeiro para ele. O retrato quebrado pode representar a quebra com aquilo que é familiar, de certa maneira, enquadrado, sob uma moldura que dá forma e define limites. E, Frau Nowak se sente “modestamente contente” pela presença de Christopher porque, ao mesmo tempo em que ela se humilha abrindo a intimidade da família, ela também lucra com aquilo que os estrangeiros vêm procurar em sua cidade. A reação, então, podemos afirmar, tem duas faces: tanto os jovens decidem que se divertirão como se não houvesse amanhã, quanto boa parte destes mesmos jovens são levados a trabalhar nesse antelóquio noturno.

---

<sup>511</sup> ISHERWOOD, 1980, pps. 129-130.



No romance, temos

Bobby [que] é um barman num bar na parte ocidental chamado Troika. Não sei seu nome verdadeiro. Adotou este porque nomes ingleses estão na moda agora no *demi-monde* berlinense. É um rapaz pálido, de ar preocupado, bem vestido, com raros cabelos negros. No começo da tarde, logo depois de acordar, fica andando no apartamento em mangas de camisa, usando uma redinha no cabelo.<sup>512</sup>

O nome e o show são para ingleses verem, mas a preocupação é alemã. A ideia do *demi-monde* é estrangeira. Ela não é tipicamente berlinense. O mito não é construído pelos berlinenses, ele é construído pelos outros, aqueles que vem a Berlim por conta do que ela pode proporcionar. A vida das pessoas reais, no entanto, se processa silenciosamente – e sem glamour, a julgar pelas “mangas de camisa” e a redinha no cabelo – enquanto a “decadência” tomava conta da cidade. Se esse mito é um mito construído pelo outro, é apenas justo que abandonemos a tese de que o ar berlinense era decadente. Não apenas a decadência é um julgamento moral como ela acaba sendo legitimada pelo fim que teve a República.

Portanto, esta tese não apenas deixa de entrever características reais da vivência e da experiência em Weimar, como ela corrobora uma leitura teleológica da experiência democrática na Alemanha. É quase como se o nazismo fosse inevitável, visto como as coisas se encaminhavam. Na segunda oportunidade em que é questionado sobre a mudança para Berlim, o Isherwood narrador, indagado por Bernhard Landauer, responde da seguinte forma: “– Aprender alemão – disse. Depois do aviso de Natália, eu não ia confiar em Bernhard e conta a história de minha vida”<sup>513</sup>. Essa citação funciona em dois sentidos. Quando ele afirma que veio aprender alemão ele, na verdade, conta sim parte do motivo de ir para lá. O que é um idioma se não uma das muitas expressões culturais de uma nação? Aprender alemão também é aprender o cotidiano de uma cultura; é, de certa forma, conhecer Berlim além do mito.

A medida em que se aprende um idioma, pelo menos de maneira fluente, passamos a sair do status de estrangeiro. Aqui, temos um paralelo da cena com Frl. Hipp. Novamente, temos uma menção ao estranhamento dele e da cidade, mas ele já se coloca na posição de aluno. De certa maneira, ele admite que veio habitar a cidade. Ao

---

<sup>512</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 15.

<sup>513</sup> Ibidem, p. 179.

mesmo tempo, ele não pode confiar em Bernhard porque a essa altura, a cidade já não é mais um lugar seguro. Bernhard Landauer, e toda a sua família, aparecem nos capítulos finais do romance, *Os Landauer* e o *Diário de Berlim*. Bernhard Landauer é, sem dúvida alguma, um dos personagens mais interessantes construídos no romance.

Inspirado em Wilfrid Israel<sup>514</sup> que, de fato, cuidava de uma loja de departamentos que era um negócio familiar, ele é descrito como “um jovem alto e pálido de terno escuro, poucos anos mais jovem que [Christopher]”<sup>515</sup>. “Bernarhd [era] suave, pálido e cortesmente enigmático”<sup>516</sup>. Eles se conhecem durante um almoço, organizado por Natália Landauer, depois de uma briga que os dois tiveram. Neste almoço, Christopher conhece o pai de Natália, Herr Landauer, “homem baixinho e vivo, com uma pele morena e enrugada que parecia couro, como de uma bota velha e bem engraxada”<sup>517</sup>. É interessante esta discrepância entre as aparências de Herr Landauer e Bernhard, visto que ambos são parentes. É possível que a aparência de Herr Landauer, bem com a de Natália, tenha sido acentuada para que estranhemos ainda mais as diferenças em Bernhard.

Parece importante salientar a aparência distinta que ele tem, como podemos constatar pela utilização da palavra “pálido”<sup>518</sup> para descrevê-lo, duas vezes, numa mesma página, em comparação com “pele morena e enrugada que parecia couro” de Herr Landauer. Durante o almoço

Herr Landauer dirigiu quase toda conversa para mim, evitando cuidadosamente qualquer referência a assuntos de família, o que poderia ter me lembrado que eu era um estranho em sua mesa.

[...]

Acabei de ler um livro em língua francesa sobre seu grande poeta inglês, Lorde Byron. Um livro muito interessante. Agora, eu gostaria muito de saber sua opinião, como escritor sobre essa questão muito importante: Lorde Byron era culpado do crime de incesto? O que acha, sr. Isherwood?

Senti que começa a corar. Por algum estranho motivo, era a presença de Frau Landauer, placidamente mastigando seu almoço, não a de Natália que embaraçava mais naquele momento. Bernhard manteve os olhos no prato, sorrindo sutilmente. – Bem, é meio difícil... – comecei. – É um problema muito interessante – interrompeu Herr Landauer, olhando benevolmente para nós ao seu redor, enquanto mastigava

<sup>514</sup> ISHERWOOD, 2001, p. 66.

<sup>515</sup> Idem, 1980, p. 172.

<sup>516</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>517</sup> Ibidem, loc. cit.

<sup>518</sup> No original, em inglês, a palavra *pale* também aparece duas vezes (ISHERWOOD, 1998, pps. 186-187)

com a maior satisfação: – Devemos conceder que o homem de gênio é uma pessoa excepcional que pode fazer coisas excepcionais? Ou devemos dizer: Não – você pode escrever um belo poema ou pintar um belo quadro, mas na sua vida cotidiana deve se comportar como uma pessoa comum, e deve obedecer às leis que fizemos para pessoas comuns? Não permitiremos que você seja *extra-ordinário*. – Herr Landauer fixou-nos um por um, triunfalmente, a boca cheia de comida. De repente, seus olhos concentraram-se, brilhantes em mim: – Seu dramaturgo Oscar Wilde... esse é outro caso. Submeto esse caso ao senhor, sr. Isherwood. Gostaria muito de ouvir sua opinião. Sua lei inglesa está justificada em punir Oscar Wilde ou não? Por favor, diga-me o que acha?

Herr Landauer olhava-me, deliciado, com uma grafada de carne a meio caminho da sua boca. Lá atrás, eu percebia Bernhard, sorrindo discretamente.

– Bem... – comecei, com as orelhas ardendo. Porém, desta vez, Frau Landauer me salvou, dizendo alguma coisa em alemão sobre as verduras, para Natália. Houve uma pequena discussão, durante a qual Herr Landauer pareceu esquecer tudo sobre sua pergunta. Continuou a comer, satisfeito. Mas agora Natália queria pôr lenha na fogueira:

– Por favor, diga a meu pai o nome de seu livro. Eu não me lembro dele. É um nome tão engraçado.

Tentei fazer para ela uma careta de desaprovação, que os outros não percebessem: – *Todos os Conspiradores* – disse eu, friamente.

[...]

– Mas você não disse – insistiu Natália, com que parecia uma malícia realmente diabólica –, sobre o que é seu livro.

Cerrei os dentes: – É sobre dois rapazes. Um deles é artista, o outro estudando de medicina.

– Essas são as únicas pessoas do seu livro, então? – perguntou Natália.

– Claro que não... Mas só estou espantando com a sua péssima memória. Eu lhe contei toda a história há pouco tempo.

– Imbecil! Não é para mim que estou perguntando. Naturalmente que me lembro de tudo que você me disse. Mas meu pai ainda não ouviu. Então, por favor, conte... E daí?

– O artista tem mão e irmã. Todos são muito infelizes.

– Mas por que são infelizes? Meu pai, minha mãe e eu não somos infelizes.

Desejei que a terra a engolisse: – Nem todas as pessoas são iguais – disse, cuidadosamente, evitando o olhar de Herr Landauer.

[...]

A despedida com Herr Landauer foi cerimoniosa:

– A qualquer hora, sr. Isherwood, é bem-vindo sob meu teto. – Ambos inclinamo-nos profundamente. – Talvez – disse Bernhard, dando-me seu cartão – você queira vir uma noite, animar um pouco a minha solidão? – Agradei e disse que teria muito prazer.<sup>519</sup>

Os artistas ingleses citados, Lorde Byron e Oscar Wilde são conhecidos, internacionalmente, por suas vidas intensas e extravagantes e ambos tiveram casos homossexuais, tendo sido Oscar Wilde, inclusive, condenado por “atos de grave

<sup>519</sup> ISHERWOOD, 1980, pps. 173-176.

indecência com outras pessoas do sexo masculino”<sup>520</sup>. Portanto, a menção deles aqui não é fortuita e muito menos são as perguntas de Herr Landauer. Como afirmado anteriormente, é no momento em que o Christopher Isherwood Artista aparece que também temos um vislumbre do Christopher Isherwood Autor.

Por mais que o ar de comicidade do início do romance reapareça, emulando diversas das refeições nas casas de terceiros durante o romance, a atmosfera agora é bem mais tensa. Ele, o narrador, começa a se sentir realmente desconfortável com toda a disposição da cena. Principalmente, com Natália, uma das muitas representações da cidade. Pouco antes deste almoço, ela e o narrador entram em uma briga, em que ele acaba dizendo a ela que quando ela fala, ele poderia, muito bem, estar ouvindo uma vaca, um gato, ou qualquer outro animal, porque não é possível, para ele, entender o que ela diz. Antes um pouco disso, ele descreve como Natália tem aversão a qualquer espécie de contato com ele.

Estas pequenas rugas fazem-nos entrever que, aparentemente, aquela cidade, que antes o tolerava – a exemplo da passagem de Frl. Hippie, aluna que ele consegue por intermédio de Natália – agora parece estar escapando-lhe pelos dedos. O interrogatório de Frl. Hippie também se dá durante um almoço, que acontece na ausência de seus pais e que tem um tom muito mais desinteressado e cordial. As respostas que Herr Landauer exige são respostas que o próprio autor não tem. O romance citado, *Todos os Conspiradores*, é um romance real, *All the Conspirators*, sem tradução para o português. Publicado em 1929, ele é o primeiro romance de Isherwood. A história do romance que ele conta, no entanto, não é a história de *All the Conspirators*. É, na verdade, a história da amizade entre ele – o estudante de medicina – e Edward Upward, com quem ele escreve *The Mortmere Stories* (1994).

As *Mortmere Stories* são uma história de fantasia, em que há dois heróis contra aquilo que eles chamam de “Os Outros”. Os Outros de Isherwood e Upward são a sociedade, que relega indivíduos como Isherwood à margem. Essa passagem do almoço com os Landauers é uma das mais significativas do romance inteiro porque ela condensa diversas das estratégias de Isherwood e coloca em destaque uma das maiores preocupações do artista com a sua obra. Citar seu primeiro romance, é uma maneira de inserir o Christopher Isherwood Autor no diálogo, citar sua associação com Upward e, rasteiramente trazer as *Mortmere Stories* que só seriam publicadas quase seis décadas

---

<sup>520</sup> AMBROSE, 2011, p. 111.

depois de *Adeus a Berlin*, é uma maneira de impor qual a relação entre ele e aqueles que o cercam. Naquele momento, ele está na presença dos “outros”. Ele está inquieto, “com as orelhas queimando”, porque ali, a despeito de todas as aparências, ele é um intruso.

Quando Natália diz que “Meu pai, minha mãe e eu não somos infelizes”, e ele responde que todas as pessoas são diferentes, ele cria um fosso entre ele e aquela família. O artista, nesta representação, ao invés de Upward – que era o escritor enquanto ele era o estudando de medicina – se torna ele mesmo. Ele tem mãe e irmão, que é transmutado numa irmã, para que ainda assim o estereótipo possa ser universal e não apenas dele. Um dos momentos mais importantes neste diálogo é o momento em que ele se volta a Frau Landauer e admite que é a presença dela que o deixa mais envergonhado. A figura da mãe é uma figura muito importante dentro das obras de Isherwood porque é ela que representa a imposição da tradição e do mito de masculinidade. Frau Landauer é a representação da dama de classe média alta, cuja desaprovação ele teme.

É a mãe, na sociedade do pós-guerra inglês que é responsável por educar seu menino para ser um homem na ausência do pai morto na Primeira Guerra Mundial. E ela faz isso reforçando a imagem do pai-herói na imaginação do menino. Longe de aceitarmos as teses de que a homossexualidade de Isherwood é um ato de rebeldia contra a sua mãe conservadora, que além de ridículas são absolutamente desnecessárias<sup>521</sup>, pretendemos afirmar que a “mãe” é um modelo ficcional que ele utiliza em quase todas as suas obras do período (*All the Conspirators*, *O Memorial*, as *Berlin Stories* e *Lions and Shadows*). A mãe real do autor é uma mulher que, sim, perdeu o marido na guerra e se vê na iminência de criar dois meninos sem uma figura paterna. Mas a história dela não é uma história incomum, é a história de milhares de mães inglesas (e francesas, e alemãs, e australianas, e indianas, e italianas, etc.).

Todas as menções a vida do autor, nesta passagem, são referentes a sua obra. Mas, o mito de si, que é um mito que está presente na gênese do narrador Christopher Isherwood, evidentemente tem a ver com elementos de sua vida. Não é importante o relacionamento que ele estabelece com a própria mãe, mas a figura da mãe é uma figura

---

<sup>521</sup> Lisa Schwerdt defende essa tese em *Isherwood's Fiction: self and the technique*, de 1989, explicando que é a rebeldia contra a figura materna que leva os artistas ao homossexualismo e, por isso, há tantos homens gays na arte daquele período. A autora também divide as obras de Isherwood em estados de maturação da sua sexualidade, de *angry young men a liberated*. José Carlos Redondo Olmedilla, defende as conclusões desta autora em *Christopher Isherwood y La Obra Goodbye to Berlin*, em 2001.

importante na mitologia do próprio autor. É a mãe que traz o mito do pai-herói, um ideal de masculinidade no qual ele não se enquadra (no qual Otto Nowak também não se enquadra a julgar pelos embates com Frau Nowak). Frau Landauer é uma mãe parecida com a mãe dele – e não uma mãe como Frau Nowak – e há relances do Isherwood Autor porque ele está tentando representar a mudança de atmosfera no romance.

Os Outros começaram a fechar seu cerco; a atitude de Bernhard Landauer, com o sorrisinho que não desaparece, é a atitude de quem sabe muito bem o que está por trás das máscaras e das ficções que o narrador utiliza. Mais à frente, fica claro que Bernhard é um personagem de suma importância, que ele tem uma relação de espelho com o Christopher Isherwood Artista. O tom de comicidade, de comédia pastelão que permeia o romance desde o início começa a ser abandonado nos últimos capítulos do romance, a começar pelo capítulo *Os Nowak*. As fraturas da cidade começam a ficar expostas; as menções a guerra e as consequências da guerra também.

Enquanto Christopher reside com os Nowak, aparecem os inválidos de guerra, os homens que voltaram da guerra “estranhos”, como Herr Nowak, que vive bêbado, o antissemitismo inconsequente do imaginário europeu<sup>522</sup>, as crises econômicas e a superinflação fazem aparições, e os ânimos começam a se tornar abafados. A própria saída do narrador da casa dos Nowak se dá pelo fato de que a atmosfera da residência começa a sufoca-lo<sup>523</sup>. Este capítulo termina com o que pode ser considerado uma paródia da “loucura” de Weimar. Depois de sair da residência dos Nowak, Christopher encontra Otto para uma visita a Frau Nowak no sanatório, onde ela está em tratamento para tuberculose<sup>524</sup>. O lugar já começa sendo descrito como o retrato do desespero.

Aí os pacientes correram para nos encontrar – figuras desajeitadas e estufadas, enroladas em xales e cobertores, tropeçando e escorregando no gelo pisado do caminho. Estavam com tanta pressa que seu avanço cambaleante acabou com uma série de deslizamentos. Paravam chocando-se com os braços de seus amigos e parentes, que vacilavam

---

<sup>522</sup> Inconsequente no sentido de falhar em admitir que o plano nazista era um plano de extermínio; quando Frau Nowak comenta que os judeus, de fato, exploram grande parte da economia e por isso deveriam ser punidos, Christopher contra argumenta que a ideia não é puni-los, mas exterminá-los. Frau Nowak, então, muda de tom, para dizer que os judeus são pessoas maravilhosas e que ela não os quer ver exterminados, mas que não é justo que eles tenham o poder econômico que tem.

<sup>523</sup> ISHERWOOD, 1980, pps. 144-145.

<sup>524</sup> Ibidem, p. 152.

ante a violência da colisão. Um casal, entre gargalhadas rolou pelo chão.<sup>525</sup>

Essa cena se passa em um hospital e as descrições que seguem, com as investidas sexuais das internas a Christopher e Otto, dão uma imagem de melancolia, de angústia. É como se as pessoas se agarrassem uma as outras com medo de não serem salvas. Continuando a descrição do dia, Christopher diz que

Tudo que me acontecia hoje era curiosamente sem impacto: meus sentidos estavam embotados, isolados, funcionando como que num sonho vívido. Nesse cômodo calmo e branco, com suas grandes janelas dando para os silenciosos pinheirais nevados – a árvore de Natal na mesa, os festões de papel sobre as camas, as fotografias pregadas, o prato de biscoitos de chocolate com forma de coração – viviam e moviam aquelas quatro mulheres. Meus olhos podiam explorar cada canto de seu mundo: as papeletas de temperatura, o extintor de incêndio, a cortina de couro junto a porta. Vestidas diariamente com suas melhores roupas, com as mãos limpas não mais picadas pela agulha ou ásperas com o esfregar, ficavam pelo terraço, ouvindo rádio, proibidas de falar. Confinadas naquele cômodo, as mulheres tinham criado uma atmosfera nauseante, como roupa suja fechada num armário sem ar. Brincavam umas com as outras e davam gritinhos, como escolares idosas. Frau Nowak e Erika entregavam-se a súbitos ataques furtivos de humor brincalhão. Puxavam as roupas uma da outra, lutavam silenciosamente, daí explodiam em gargalhadas tensas e estridentes. Estavam se mostrando para nós.<sup>526</sup>

Esse despertar de um sonho de histeria no qual o narrador se encontra, prenuncia a real fase de decadência da cidade. Essa passagem utiliza várias imagens do mito da Berlim de Weimar, como as dançarinas de cabarés eróticos, as “lésbicas contratadas”, cuja função era basicamente dançar juntas e provocar-se de maneira erótica, elas “Brincavam umas com as outras e davam gritinhos”, resumidamente. O “sonho vívido”, que ele pode ver acontecendo é a transformação da fantasia dele em tragédia. Quando eles terminam de almoçar, como Frau Nowak havia de descansar, Erna e Erika levam Otto e Christopher pelo terreno do sanatório em um passeio. Durante o passeio, eles vão ao

[...] cemitério [que] era para animais de estimação que pertenciam ao pessoal do sanatório e tinham morrido ali. Havia cerca de uma dúzia de cruzeiros e lápides, enfeitadas com inscrições pseudo-heróicas em verso. Ali estavam enterrados pássaros mortos, ratos brancos e

---

<sup>525</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 153.

<sup>526</sup> Ibidem, p. 156.

coelhos, mais um morcego que fora achado congelado depois de uma tempestade.

– A gente se sente triste ao pensar neles deitados aí, não é? – disse Erna. Ela limpou a neve de um dos túmulos. Havia lágrimas em seus olhos.

Mas quando descemos pelo caminho, tanto ela quanto Erika estavam muito alegres. Rimos e jogamos bolas de neve uns nos outros. Otto pegou Erika e fingiu que iria jogá-la num monte de neve. Pouco além, passamos perto de um pavilhão, afastado do caminho, sobre uma elevação entre as árvores. Um homem e uma mulher estavam saindo de lá.

– É Frau Klemke – disse-me Erna. – Seu marido veio vê-la hoje. Pense só, aquela velha cabana é o único lugar daqui em que duas pessoas podem ficar juntas a sós...

– Deve ser bem frio lá neste tempo.

– Claro que é! Amanhã a temperatura dela irá subir de novo e precisará ficar uma quinzena de cama... Mas que importa? Se eu estivesse no lugar dela, faria o mesmo. – Erna apertou o meu braço: – Precisamos viver enquanto somos jovens, não é?<sup>527</sup>

O que o narrador nos descreve como um cemitério de animais, com suas “cruzes e lápides, enfeitadas com inscrições pseudo-heróicas”, é um cemitério de guerra, como os que existem no território francês com suas cruzes brancas, combinados aos túmulos dos soldados anônimos, com inscrições encomendadas de poetas e que, na maior parte das vezes<sup>528</sup> recorrem ao heroísmo da narrativa do mito da experiência de guerra, dando significado ao sacrifício. Quando elas o levam para observar o cemitério, é como se elas lhe dessem a oportunidade de contemplar a sua situação; o cemitério está em uma parte escondido no terreno, e agora ele tem de observá-lo – ele precisa confrontar tudo aquilo que foi esquecido porque aquilo ainda existe. Mesmo mantendo a distância do luto, observamos que ele começa a penetrar na experiência de Christopher. Quanto mais ele tenta se desvencilhar desta narrativa, mais ela parece lhe sufocar.

Quando Erna agarra seu braço, numa imitação de uma cena de terror, em que o morto-vivo se agarra aqueles que ainda vivem (não muito diferente do início das passagens sobre o sanatório) e lhe diz que é preciso viver enquanto ainda se é jovem, o que é absolutamente irônico vindo de uma mulher em um sanatório, ela o faz contemplar a mortalidade de si e de outros jovens, como ela mesma. A cena continua com ele dizendo que “Erna olhou rapidamente para meu rosto; seus grandes olhos escuros agarravam-se aos meus como ganchos; pude imaginar que iram me puxar para

<sup>527</sup> ISHERWOOD, 1980, pps. 156-157.

<sup>528</sup> Na maior parte das vezes porque alguns poetas se colocam radicalmente contra o mito da experiência de guerra em suas inscrições fúnebres e focam na morte de homens jovens por uma causa, mas isto acontece em túmulos particulares.



ela”<sup>529</sup>. Isto significa que, caso ele não escape, ele também pode se tornar um deles, um daqueles jovens, ou animais, mortos.

O fato de que o casal é visto saindo ou entrando no pavilhão, presumivelmente para fazer sexo, tão próximo do cemitério, faz acentuar apenas a proximidade entre o desejo sexual e as pulsões de morte, *Eros* e o desejo de aniquilação. Isherwood era um bom leitor de Freud e, também, curiosamente, de Döblin<sup>530</sup>, o que é assunto para outro trabalho. Mas esta tensão entre os dois elementos é constante na história do sanatório. O tempo todo, desde o início, a tensão sexual do lugar é posta em contraste com a atmosfera mórbida (enlutada) do lugar. É como se as faces do mito de Berlim estivessem começando a convergir vertiginosamente. A afirmação de Erna de que é preciso viver enquanto ainda se é jovem, ecoa porque essa é uma das justificativas para a vida noturna de Berlim, como já comentado anteriormente.

De acordo com o mito berlinense, a juventude alemã perdeu a fé no futuro com o fracasso e as mortes no front da Primeira Guerra Mundial, e agora eles agarravam o presente com uma energia sexual febril<sup>531</sup>. O problema, no caso de Christopher, é que agora a atmosfera é febril (“meus sentidos estavam embotados, isolados, funcionando como que num sonho vívido”), de verdade. E no meio do caos ele começa a perceber que a hora de ir embora está chegando, que o acerto de contas com o passado (por isso a ideia do cemitério e dos mortos) está começando a se aproximar e ele nota, depois de beijar os lábios quentes e secos de Erna, que “tudo isto era parte do longo e meio sinistro sonho simbólico que eu parecia estar tendo o dia inteiro”<sup>532</sup>. As fraturas na estrutura de Berlim começam a se tornar aparentes, independente do que ele faça.

Logo depois dessa realização ele se despede daquilo que começa a tomar a forma de um filme de terror. Os fantasmas, que nada mais são do que o luto mal elaborado, ou então suprimido, que são o familiar que traz estranhamento, começam a se tornar corpóreos, a emergir:

Por um instante, todos surgiram à nossa volta, no pequeno círculo de luz que vinha do ônibus ofegante, seus rostos iluminados e espectrais, como fantasmas contra os troncos negros dos pinheiros. Esse foi o clímax do meu sonho: o instante de pesadelo em que iria acabar. Um terror absurdo me tomou – o de que eles iriam nos atacar, uma horda de formas borradas, terrivelmente moles, arrancando-nos de nossos

---

<sup>529</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 157.

<sup>530</sup> MACLEAN, 2014, p. 148.

<sup>531</sup> Ibidem, p. 145.

<sup>532</sup> ISHERWOOD, 1985, p. 158.

assentos, puxando-nos famintamente para baixo, em silêncio mortal. Mas o momento passou. Afastaram-se – inofensivos, afinal, como meros fantasmas – para a escuridão, enquanto nosso ônibus, com as rodas fazendo muito barulho, patinhava rumo à cidade, através da neve profunda que não se via.

Essa passagem é um tanto irônica, porque ele não está falando dos fantasmas alemães, ele está falando dos fantasmas ingleses, e isso fica claro na sua relação com Bernhard, como ficará explícito posteriormente. Esses fantasmas vieram lhe cobrar porque ao não participar da guerra ele automaticamente foi reprovado no teste de masculinidade. Esses mortos são uma fantasia, uma ficção de terror que ele vê quando fecha os olhos, mas não passam disso, de uma história qualquer feita para assustá-lo. São frutos de sua imaginação febril. E esses fantasmas que todo dia lhe cobram seu sacrifício se afastam apenas quando ele retorna para a cidade. Mas, ao mesmo tempo, o caminho de volta já não é mais tão gentil, ele agora tem obstáculos que são invisíveis (a “neve profunda que não se via”). Porque agora, as fraturas na ficção em que ele acreditou, no projeto de Weimar, começam a ficar evidentes.

Com isto, o narrador passa a observar a ocorrência destes fantasmas que são o/um luto mal elaborado. A partir disto, ele mesmo deve diminuir a distância que mantém do luto, como se ele não o interessasse, como se ele não fosse parte da narrativa. Mais ao fim do romance, o Isherwood Artista está quase sempre presente, o que parece significar que há uma diluição na fronteira entre autor e personagem. Como já discutido anteriormente neste trabalho, a ideia de que os mortos retornam ou que nunca nos abandonam é uma constante durante a República de Weimar e, agora, ao final do romance, Isherwood faz uso dela, aqui explicitamente e, depois, em diálogo com Bernhard Landauer.

Tudo que rodeia Bernhard tem um tom de exótico e oriental. Quando Christopher o encontra pela primeira vez sozinho, em seu apartamento, ele é recebido por Bernhard trajando um quimono bordado<sup>533</sup>, e fica impressionado com a quantidade de obras sobre o Oriente que o personagem tem. A representação de Bernhard é singular em diversos aspectos: primeiro, ele é, claramente, um homem judeu; ao mesmo tempo ele é uma representação da Inglaterra. Ainda sobre isso, ele é um personagem que consegue deixar o narrador desconfortável e, por algum motivo, não identificado de forma explícita, também confuso.

---

<sup>533</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 177.

A própria descrição física de Bernhard é composta de várias camadas

Seu perfil supercivilizado, precioso, finamente desenhado e aquilino, dava-lhe o ar de um pássaro num bordado chinês. Era suave, negativo e, entretanto, curiosamente forte, com a energia estática de uma figura talhada em marfim num relicário. Notei outra vez seu belo inglês e os gestos depreciativos de suas mãos, quando ele me mostrou uma cabeça de Buda do século XII feira de arenito no Khmer, que ficava aos pés de sua cama – “vigiando meu sono”.<sup>534</sup>

E, no meio de todo o colecionismo oriental, ele ainda encontra literatura homoerótica e comunista<sup>535</sup>. Mas a utilização, a manipulação e, melhor colocando, o domínio de Bernhard sobre as peças da cultura oriental representam, de uma maneira vampírica, o imperialismo inglês. O inglês dele é belo porque a mãe dele, que o criou isolada em uma casa em Berlim, depois que seu irmão morre na guerra, é inglesa. De acordo com Christopher, o motivo do desconforto dele com Bernhard se deve ao fato de que ele é “[...] o oposto dele, e partilharia de boa vontade meus pensamentos e sensações com quarenta milhões de pessoas se elas quisessem lê-los, admiro Bernhard parcialmente, mas também não gosto dele parcialmente”<sup>536</sup>.

O uso do verbo ler nos mostra que estamos lidando com o Christopher Isherwood Artista o que, por conseguinte, acaba nos remetendo a questões concernentes ou próximas ao próprio Isherwood Autor. Bernhard é incômodo porque ele é, ao mesmo tempo, ideal de masculino (austero e controlado), inglês demais (com sua fluência da língua e seu interesse enciclopédico e dominador pelo oriente) e, assim como Christopher, ele é um *outsider*. Não importa o quanto ele tenha se distanciado de seus amigos judeus radicais ou o quanto veja graça em seus medos<sup>537</sup>. Ele é um homem judeu e permanecerá dessa maneira, porque Os Outros não o deixam esquecer isso. Ele é, como ele mesmo afirma, um mestiço. Não importa que a sua “gotinha de sangue prussiano” lhe confira disciplina<sup>538</sup>, ele permanece sendo alheio a ordem das coisas.

O desconforto de Christopher, então, advém do fato de Bernhard é virtualmente inerte. Tudo sobre ele é impassível, inerte, rígido. Mas ele também é sedutor. Ele é e não é. Essa é a grande contradição do personagem, sua ambiguidade, que confunde o

---

<sup>534</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 177.

<sup>535</sup> Ibid., p. 178.

<sup>536</sup> Ibid., p. 182.

<sup>537</sup> Ibid., p. 181.

<sup>538</sup> Ibid., p. 183.

narrador e o atrai de maneiras equivalentes. Mas, pior ainda, ele vê através do narrador, e do artista e consegue trazer à tona aquilo que ele faz força para esconder. Bernhard é a única outra pessoa além de Sally que diz, rindo:

- Às vezes, você é tão inglês, Christopher. Você nota isso, imagino?
- Você desperta meu lado inglês, acho – respondi, e imediatamente senti-me pouco à vontade, como se esse comentário fosse algo insultuoso. Bernhard pareceu adivinhar meu pensamento,
- Isso é para ser tomado como cumprimento ou como censura?
- Como cumprimento, claro.<sup>539</sup>

No caso de Sally, é uma provocação, uma maneira de estabelecer qual o lugar que o narrador ocupa; no caso de Bernhard é incômodo, é como se Christopher estivesse sempre nu frente ao outro homem, que consegue adivinhar seus pensamentos e consegue colocar o dedo na ferida dele. Ele foi para Berlim para se afastar da atmosfera inglesa e acaba que ele mesmo a transfere para a Alemanha. Ele pode tentar o quanto quiser, mas a sua persona não engana a Bernhard. Este diálogo acontece em uma noite em que Bernhard convida Christopher para uma viagem em que, sem lhe confidenciar o destino de ambos, o leva a casa em que foi criado e onde sua mãe passou os últimos dias. Construída em 1904<sup>540</sup>, a mansão foi feita pelo pai de Bernhard de maneira que ela fosse o mais inglesa possível<sup>541</sup>. Gradativamente, com a tensão, desde o episódio do sanatório, há uma volta retórica, em forma, para a Inglaterra. Bernhard e Christopher tem o seguinte diálogo, iniciado pelo primeiro deles:

- Quando eu era menino, costumava descer esses degraus nas tardes de inverno e passar horas aqui... – Bernhard começou a falar. Sua voz soava tão baixa que mal pude ouvi-lo; seu rosto estava virado para escuridão, olhando para o lago. Quando veio um sopro de vento mais forte, as palavras chegaram mais nítidas – como se o próprio vento estivesse falando: – Isso foi durante o tempo da guerra. Meu irmão mais velho morrera, bem no começo da guerra... Depois, certos rivais de negócios do meu pai começaram a fazer propaganda contra ele, porque sua mulher era inglesa, então ninguém mais vinha nos visitar e havia boatos de que éramos espões. Enfim, nem mesmo os comerciantes locais queriam vir a nossa casa. Era tudo muito ridículo e, ao mesmo tempo, terrível, o fato de seres humanos poderem ter tanta maldade...  
Tremi um pouco, olhos fixos na água. Estava frio. A voz baixa e cuidadosa de Bernhard continuou, no meu ouvido:

<sup>539</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 190.

<sup>540</sup> Curiosamente, o ano de nascimento do autor.

<sup>541</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 192.

– Eu costumava ficar aqui naquelas tardes de inverno e imaginava que eu era o último ser humano vivo na Terra... Acho que eu era um tipo bem esquisito de menino... Nunca me dei com outros meninos, apesar de querer muito ser popular e ter amigos. Talvez tenha sido esse o meu erro – eu ansiava demais ser amistoso. Os meninos notavam e isso fazia com que fossem cruéis para mim. Objetivamente, posso entender que... pode ser que eu tivesse capacidade de crueldade também, se as circunstâncias fossem diferentes. É difícil dizer... Mas, sendo como eu era, a escolha foi uma espécie de tortura chinesa... Então, você pode entender que eu gostasse de descer aqui no lago e ficar sozinho. E daí havia a guerra... Naquela época, eu acreditava que a guerra iria durar dez, quinze ou mesmo vinte anos. Eu sabia que logo seria convocado. Bem curiosamente, não me lembro de sentir nenhum medo. Eu aceitava aquilo. Parecia muito natural que todos tivéssemos que morrer. Imagino que fosse a mentalidade geral de tempo de guerra.<sup>542</sup>

A conversa continua, sobre a vida de Bernhard e de sua mãe depois da guerra. É curioso, no entanto, que embora o pai de Bernhard seja mencionado ele não é sequer elencado dentro de uma lista de prioridades. Ele é uma figura completamente ausente. Depois de sabermos sobre as estratégias de seus concorrentes, não sabemos absolutamente mais nada sobre ele. Não sabemos se foi para a guerra, não sabemos se, como a mãe de Bernhard, ele sobrevive a guerra, não sabemos que fim ele tem (porque ele deve ter um fim, se é Bernhard quem cuida de seu legado). Em uma conversa que fala iminentemente sobre os laços entre Inglaterra e Alemanha, representado pelo casamento dos pais do personagem e de como a guerra os afeta, a ausência de uma afirmativa acerca do destino dele é interessante.

Toda essa cena, aliás, é construída em tom de reminiscência, como se os dois homens fossem capazes de ver na água que observam a história que está sendo contada. Ou melhor, toda essa cena parece estar se desenvolvendo sob o olhar de Christopher. Em verdade, visto que ele mal pode ouvir o outro, quem constrói a história é o próprio narrador. Ela é uma lembrança e uma história dele. A ausência da figura paterna, então, em detrimento da importância que a mãe parece ter para toda a narrativa (o fim dela, um suicídio, nos é contado), faz sentido. As fantasias elaboradas por Bernhard são as fantasias do próprio autor, que aparecem em outras obras dele durante o período.

De acordo com Rebecca Gordon, isto se relaciona com a “[...] maneira como todos os personagens principais de Isherwood analisam a si mesmos em direta referência a sua inferioridade, que é articulada ao arrependimento de não ter idade o

---

<sup>542</sup> ISHERWOOD, 1980, pps. 192-193.

suficiente para lutar na guerra que matou Frank [pai de Christopher Isherwood]”<sup>543</sup>. Christopher e Bernhard vivem uma relação complexa entre dois conceitos da mitologia de Isherwood: *Truly Weak Man* e o *Truly Strong Man*. A relação entre os dois é tensa, porque um faz com o que o outro veja o que há do primeiro conceito em si e eles são mutuamente atraídos e mutuamente repelidos por isso. De acordo com Bernhard,

[...] há alguma qualidade em você [Christopher] que me atrai e que invejo muitíssimo; contudo essa mesma qualidade é que desperta meu antagonismo... Talvez seja simplesmente porque sou também inglês em parte e você representa para mim um aspecto da minha própria personalidade... Não, isso não é verdade, também... Não é tão simples como eu gostaria...<sup>544</sup>

Bernhard aponta o tempo todo coisas que Christopher gostaria de esquecer, como sua educação inglesa<sup>545</sup>, e presencia o seu constrangimento durante o almoço, ao ser questionado. Mas, como admitido pelo próprio personagem, Christopher também faz Bernhard enxergar em si a sua própria fragilidade. Eles funcionam como espelhos um para o outro, mostrando aquilo que eles não querem ver em si mesmos. A maior vergonha de ambos é o fato de que, em relação aos homens que lutaram na guerra, eles são *Truly Weak Man*, inevitavelmente. Só o fato de terem faltado ao grande teste de masculinidade da época, os reprova. O silêncio de Christopher enquanto a história é contada é o gesto de reclamar aquela narrativa como sendo dele também.

Essa é a história da ideia de guerra na geração<sup>546</sup> dele, diz ele em *Lions and Shadows*, livro sobre *Uma Educação Durante os Anos 1920*<sup>547</sup>. Mas é isso que ela é, uma história. Ela é uma história que contém conceitos paradoxais de masculinidade, como transmitidas pela Mãe e pela Pátria (Motherland)<sup>548</sup>. A ideia de mãe nas obras de Isherwood está sempre conectada a ideia de pátria, e é por isso que é tão importante mencionar, a todo momento o caráter britânico de Bernhard. A volta para a casa da infância de Bernhard, uma casa construída para a mãe inglesa dele, é uma volta a Inglaterra.

<sup>543</sup> GORDON, R., 2011, p. 121. [tradução própria]

<sup>544</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 197.

<sup>545</sup> Ibidem, 195.

<sup>546</sup> ISHERWOOD, 1996, p. 236.

<sup>547</sup> A tradução do subtítulo é literalmente essa.

<sup>548</sup> GORDON, R., 2011, p. 123.

Entretanto, essa volta traz desconforto porque são ambos estrangeiros; Bernhard porque por mais inglês, ou ainda, mais assimilado que seja não deixa de ser um judeu numa Alemanha em plena ascensão nazista, e Christopher se sente desconfortável porque não importa quanto da educação inglesa ele tenha assimilado; parece que lhe falta algo fundamental nela, como falta a Bernhard. É uma mancha de nascença que os dois forçam o outro a ver em si. Ao mesmo tempo em que antagonizam o outro, eles são irmãos na falha, que é explícita pela história de Bernhard. Judeus e homossexuais são traidores da Pátria e ambos falham miseravelmente no Teste.

Foram Os Outros, os professores, os jornais, os comerciantes, o irmão de Bernhard, aqueles que os fizeram cientes de sua obrigação para com ela que também os mostram que eles não são capazes: sem nem mesmo ter sido testados, em sua visão, eles são covardes, porque ao nem participar eles são automaticamente desclassificados<sup>549</sup>. O heroísmo é associado, para eles, inevitavelmente a ideia de morte<sup>550</sup>, se ambos estão vivos, ambos vivem como covardes. E eles enxergam isso em si. Em um determinado ponto do final do romance, na última vez em que Christopher encontra com Bernhard, a ideia de que um enxerga o outro como ele é exatamente, fica óbvia na configuração da representação dos papéis de ambos.

Christopher comparece a uma festa de Bernhard, e como ele é convidado de surpresa e sem saber exatamente para o que, ele vai vestido de qualquer maneira. Durante todo o evento ele se sente aborrecido porque ele se encontra entre pessoas elegantemente arrumadas e ele mesmo está vestido “em suas roupas mais velhas, com um pé enfaixado e uma bengala”<sup>551</sup> e Bernhard o faz tirar o sobretudo. Ou seja, ele é quem mostra a todos as falhas em Christopher. Nesta mesma festa ele encontra Natália, que lhe informa estar de mudança para Paris. Todo o tempo Christopher presta atenção a atmosfera carregada, cheia de conversas que Bernhard evitava até então, sobre política e, ele observa que apesar do esforço do outro personagem<sup>552</sup>, a vida que ele criou não existe mais.

O isolamento que ele construiu em torno de si como forma de se proteger foi destruído, e a situação política na Alemanha não pode ser mais ignorada. A narrativa, a ficção, a fantasia que ambos construíram para si estão prestes a ser derrubadas. Na

---

<sup>549</sup> GORDON, R., 2011, p. 127.

<sup>550</sup> Ibidem, p. 128.

<sup>551</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 198.

<sup>552</sup> Ibidem, p. 201.

última conversa que eles têm, oito meses depois da festa, Bernhard pergunta a Christopher:

- Está cansado de Berlim, afinal?
- Oh, não... Acho mais é que Berlim ficou cansada de mim.
- Então você voltará?
- Sim, pretendo.
- Acho que sempre voltará a Berlim, Christopher. Parece pertencer a cidade, Christopher.<sup>553</sup>

E Bernhard tem razão. Ele volta. Se ele sai da cidade, com o “sol brilhando a todo esplendor”, com “Hitler senhor dessa cidade”, e sem “acreditar totalmente que nada daquilo aconteceu de verdade”<sup>554</sup>, ele, ao mesmo tempo volta a ela seguidamente. Ele volta a Berlim depois da guerra, ele volta a Berlim nas suas obras, ele volta a Berlim porque ele não acredita não no que aconteceu com ele, mas no que aconteceu com a cidade. Berlim foi a utopia dele e da geração dele, ela foi o lar das suas aspirações e das suas esperanças, ela foi o seu sonho, a sua ficção, a sua própria narrativa, destruída pelos *Outros*. Como Bernhard diz, ele volta. Ele pertence a cidade; foi ela, afinal, o seu Teste.

---

<sup>553</sup> ISHERWOOD, 1980, p. 206.

<sup>554</sup> *Ibidem*, p. 235.



## CONCLUSÃO

O principal objetivo deste estudo foi empreender uma busca para entender como a linguagem do luto poderia ser encontrada em obras que abarcam o período do entre guerras na República de Weimar e como ela poderia ser utilizada. Visto isto, fez-se um estudo e uma análise de dois romances: *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin e *Adeus a Berlim* de Christopher Isherwood. Ambos falam da cidade de Berlim e a utilizam como um personagem, em que o mito de Berlim serve como metonímia. As narrativas que se constroem de Berlim, a partir dos romances, nos dão um vislumbre não apenas do contexto histórico da cidade, mas nos fornecem o elemento de elaboração da linguagem daquele tempo. O luto é uma linguagem comum às duas obras porque ele é uma linguagem de seu tempo, mas, a *forma* que esse luto assume é distinta.

Ao final da Primeira Guerra Mundial, há uma série de esforços de elaboração de memória (conscientes ou não) e o luto, antes sentimento privado, assume uma faceta pública que não foge as particularidades de como cada país lidou com a morte no *front* dentro de suas fronteiras. A produção de scripts, tais como colocados por Jay Winter, leva a criação de linguagem (verbal, iconográfica, etc.) para que se possa fazer sentido do acontecimento. Essa releitura, isto é, a maneira como as pessoas compreenderam o evento depois dele, depreende que determinadas características de narrativas anteriores sejam pegas de empréstimo para a sua construção. Mesmo que a Grande Guerra esgarce os fios da narrativa do progresso, por exemplo, isto não significa que a antiga narrativa será completamente abandonada. Ao contrário, nova linguagem surge para fornecer a mediação entre a antiga narrativa e a nova narrativa. É por este motivo que, naquele momento específico, nós somos capazes de observar uma negociação entre a sociedade e o *establishment* no que tange as narrativas dos Estados nacionais.

De forma não menos pungente, notamos que a ideia de luto também está sendo negociada em sua condição pública. A maneira com a qual os países lidaram com a ideia de luto e com os mitos que a cercavam, influenciou na maneira com a qual as pessoas lidaram com a sua perda privada, bem como o mesmo também é verdadeiro. E o feitiço destas narrativas nos diz muito sobre elas sendo que, elas são exatamente isso: *forma*. É uma forma que dá sentido ao conteúdo e que media o conhecimento e a experiência. Por este motivo, empregamos na análise executada a teoria da forma de Lukács, explícita em sua obra *Teoria do Romance*. Observamos os romances de Alfred Döblin e de Christopher Isherwood por meio da forma que os autores utilizam em seus

romances. A forma é a mediação entre um determinado conteúdo e um leitor, entre sujeito e objeto, entre parte e totalidade.

Portanto, de certa maneira, ao estudarmos a forma de cada uma das obras e ao pensarmos sobre o luto, empreendemos uma análise comparativa, traçando elementos em comum entre os dois objetos. Inescapavelmente, ambos estão falando da Primeira Guerra Mundial, o que comprova a latitude do evento e o raio de influência que ele tem. Mais ainda, ambos falam inescapavelmente de perda, mesmo que os horizontes estejam projetados para diferentes opostos no espectro temporal. A perda de Döblin aconteceu no passado, mas o que Biberkopf perde, de fato, é o seu presente. A perda de Isherwood também acontece no passado, mas é o seu futuro que ele vê em risco. E, talvez, a diferença entre estas duas formas se encontre na maneira como a narrativa de luto foi construída e como os próprios autores se posicionam em relação a ela. Neste sentido, encontramos os elementos que distanciam as duas histórias e que provém, tanto da diferença nacional quanto da diferença geracional entre os dois autores.

Christopher Isherwood é um jovem inglês que se muda para Berlim em 1929, e que era uma criança durante a Primeira Guerra Mundial. Alfred Döblin é um psiquiatra, berlinense de criação, que participou do conflito como médico do exército alemão. Enquanto a Isherwood a narrativa do front é fornecida por intermédio de terceiros, a mesma narrativa é vivida por Alfred Döblin. Este último tendo servido como psiquiatra na guerra, viveu não somente o front em toda a sua amplitude como, também, lidou em primeira mão com o soldado traumatizado, com o soldado que permanece no evento mesmo que fisicamente ausente dele. Isherwood, por outro lado, cresceu em uma sociedade que lidava com o soldado incapaz de voltar para casa da mesma maneira que Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf, lida com o trágico Septimus – você finge não vê-lo, porque o sol está brilhando tão alto, a guerra já acabou, é preciso buscar as flores e não há mais motivo para isso. Sobram apenas os heróis, tais como o Coronel Isherwood, pai de Isherwood e uma das muitas baixas da Grande Guerra.

Evidentemente que no entre-guerras alemão um tal esforço – o de esquecer, o de dar uma narrativa heroica ao evento – também existiu. No entanto, com a falta da vitória como catalisador dessa narrativa, como elemento de coesão entre todos os grupos, torna esse trabalho mais difícil e menos bem-sucedido, em certa medida. Por este motivo, como afirmamos em algumas instâncias deste trabalho há uma clara negociação de diversos termos entre Estado e sociedade. O que, é claro, gera instabilidade política bem

como engendra reação de grupos políticos mais conservadores. Na Inglaterra, no entanto, principalmente, na classe média alta, como era o caso de Isherwood, o conservadorismo é o *establishment*. Então, se no entre guerras Döblin e seus compatriotas perdem a estabilidade, enquanto o novo (e a nova linguagem) são construídos, Isherwood perde em amplitude, porque o horizonte se fecha para a construção do novo. Foi o antigo que venceu a guerra e, portanto, é ele quem permanece. Isto não quer dizer, de forma alguma, que não há esforço de elaboração de linguagem nova na Inglaterra. Esta linguagem, no entanto, se discrepante, deve estar envolta em um simulacro quase, o que a torna uma fantasia em determinados aspectos. E isto fica evidente na leitura de *Adeus a Berlim*, como também deixa evidente que a distância que os autores mantêm do front lhes fornece o tom de seu luto.

A relação que Döblin mantém com o front é uma de proximidade e, por isso, o seu luto é uma realidade. Ele não é algo distante, é algo incrivelmente corpóreo, material. Quase tropeçamos nele enquanto caminhamos pela Berlim que o autor nos mostra. Por esse motivo, ele também é uma constante do passado, ele carrega si o que era e não o que foi. O tempo todo nos pegamos observando Biberkopf tentando agir como se o tempo ainda fosse aquele antes de ele ir para a guerra. Mesmo antes de seu encarceramento, nos momentos em que o autor nos mostra o que aconteceu com o personagem, ele ainda parece preso ao antes. Por esse motivo, o presente da cidade ainda é o passado, a guerra e o front estão tão próximos que é possível estar neles o tempo todo. Somente se libertando deste passado, somente adentrando uma narrativa terapêutica que faça o evento fazer sentido para o sujeito, que há novamente a possibilidade de presente. O que será do futuro, não se sabe, mas é preciso ter presente.

E, se Biberkopf é uma personificação da cidade, o luto dele e sua aparente falta de presente são, também, características da cidade. O que significa, em termos mais gerais, que há necessidade, ainda, de uma elaboração da narrativa de luto, de maneira que ele possa se tornar algo consolidado, uma narrativa de fato, que permita ao sujeito (e ao Estado) uma cura, ainda que temporária. A prominência do passado faz com que a possibilidade de presente permaneça encurralada e o que o futuro evapore; é preciso, ainda, em *Berlin Alexanderplatz*, transcender o evento. Ele é uma realidade, bem como a perda e o luto. No caso de Isherwood, a narrativa consolidada – a do herói, do Homem Verdadeiramente Forte – sufoca outras narrativas, incluindo a dele. Não tendo participado do evento formativo do século, ele é automaticamente descartado como

Homem, tornando-se o Homem Verdadeiramente Fraco. E, é exatamente desta maneira que a sociedade se articula, entre estas duas fantasias que surgem da elaboração da memória.

Por não ter estado lá, a narrativa do herói e do mito de guerra, consolidados pela vitória inglesa, não passam de construções ficcionais que formam e delimitam identidades. O luto, neste sentido é tão distante quanto o front é: ele é história porque é, também, História. Ele é uma construção tal qual o front é. Não tendo sido vivido, ele é contado e repassado e isso faz com que ele se torne uma fantasia, uma história. Ele é a fantasia que determina como vivem os homens e, portanto, o luto de Isherwood se transforma em uma história. Durante a leitura de *Berlin Alexanderplatz* tropeçamos o tempo todo no front e na perda, enquanto em *Adeus a Berlim* o luto e a guerra aparecem como fantasmas, em espectros, como histórias de terror. A cena em que Bernhard conta a Christopher sobre sua experiência durante a guerra podia muito bem ser a explicação de um jovem de porque sua mansão no meio da floresta é assombrada. Ele lhe conta quais são os fantasmas que vivem ao redor de sua casa, o que lhe assombra.

Este luto e este passado são intromissões no presente que, por fim, acabam derrubando outra fantasia, que é a fantasia do futuro. Por estar tão distante, a cada vez que esse passado vem reclamar espaço no presente, ele se torna mais assustador. Ele é um luto mal resolvido, porque, afinal, o que são os fantasmas senão aparições espectrais tentando comunicar algo, resolver aquilo que ficou sem desfecho? O problema é que se eles permanecem mal resolvidos, eles tomam conta do presente, porque o esquecimento também é necessário, em certa medida. E sem presente não há futuro. No entanto, com a narrativa sendo um algo fechado não há elaboração. É por isto que os fantasmas voltam, porque eles questionam a narrativa que foi estabelecida de que, de alguma maneira, a guerra teve um propósito e um objetivo definidos e alcançados. A vitória fecha a forma do luto. A maneira como estas ficções se entrelaçam, porém, impede o esquecimento e sufoca a fantasia, se tornando memória problemática, não formal.

Em ambos, portanto, encontramos um outro elemento comum que é a necessidade de elaboração de narrativa para dar conta do luto. Isto não significa que eles não cheguem a conclusões diferentes. Enquanto Döblin abre mão do passado e se volta para o presente, Isherwood se volta para o passado e abre mão do seu futuro. O presente, que prometia tanto, era só uma fantasia na qual ele acreditou. Portanto, o futuro será só mais uma ficção, uma outra fantasia na qual ele não sabe se acreditará. O

personagem de Döblin, no entanto, se volta finalmente para frente ao final do romance e, mesmo que ele não encare o futuro de pronto, ele resolve viver naquele momento, sem olhar para trás e sem adivinhar o que será. O que é curioso, visto que boa parte da crítica da obra de Döblin parece antenado com a ideia de que o final do romance se volta para o nazismo.

Ele se volta para a Primeira Guerra, o som de soldados marchando se volta para o passado e não para o futuro e, por isso, ele está distante. Sendo um romance que tem sua publicação iniciada no ano de 1927 e termina no ano de 1929, dificilmente ele poderia estar profetizando a ascensão do nazismo e uma guerra que aconteceria quase dez anos depois. Bem como, mesmo sendo uma tragédia política sobre a ascensão do nazismo, *Adeus a Berlim* não fala sobre o nazismo. Ele fala sobre a República de Weimar e o que foi perdido com ela. A palavra-chave aqui é a ideia de ascensão. E ela é uma ascensão silenciosa, sim, sub-reptícia, e que acontece por meio das pequenas ficções que trocamos e atualizamos todos os dias. Incluindo na prática histórica.

A observação de Weimar pelo que aconteceu em 1933 obscurece uma série de fatores e prejudica a leitura dos romances em diversos aspectos. Impede, por exemplo, que vejamos exatamente a extensão do *aftermath* da Grande Guerra como nos mostra Döblin, ou então, a maneira como Isherwood mistura gêneros para nos mostrar como a ficção e a fantasia são uma constante do mundo em que habitamos e como elas funcionam. Biberkopf não está se preparando para lutar uma outra guerra; ele está, é verdade, se preparando para esquecer a guerra em que ele já esteve. Ler *Berlin Alexanderplatz* a partir do fim da república retira a importância que a Primeira Guerra teve na vida das pessoas e os estados que a viveram. Retira o significado, primordialmente, do romance, e mascara o quanto tememos a república em si. A ideia de Weimar foi a incubadora do maior terror do século XX permanece incrustada na historiografia e permanece fornecendo trabalhos anacrônicos ou mesmo que não fazem a devida diligência na crítica documental.

A leitura da obra de Isherwood é ainda mais prejudicada por isto, até mesmo nas leituras que tendem a ser menos conservadoras. No entanto, igualar Weimar a decadência continua a ser lê-la por meio de um julgamento moral que fere a própria ideia de crítica da fonte e que fere outras narrativas. Para muitos, Weimar não era decadente, ela era o novo, a possibilidade, finalmente. O que era a decadência? O fato de que havia miséria? O fato de que havia muitas opções de divertimento? Os altos

índices de prostituição? A liberdade sexual em Berlim? Chamar Berlim de meca sexual, é pejorativo e deixa de entrever que liberdade sexual não é o mesmo que promiscuidade e que, a própria ideia de promiscuidade é atrelada inexoravelmente a uma construção conservadora das identidades sexuais. Miséria e prostituição andam de mãos dadas e é isso que elas significam, miséria e prostituição. Elas não são a porta para um submundo e, definitivamente, não foi o alto índice de prostituição que levou ao nazismo e nem o fato de que mulheres podiam estar com outras mulheres e outros homens com homens em Berlim.

A miséria, no entanto, pode facilmente ter sido um facilitador para sua ascensão, bem como ela é um motor em quase todo país que já assistiu a ascensão de um regime autoritário e ditatorial – salvas as proporções, visto a particularidade do nazismo. E, isto é importante, porque, novamente, ela pode assistir na ascensão e não na criação do que foi a máquina nazista. Essa criação, como Isherwood nos mostra, ficou a cargo daquelas pequenas fantasias em que vivemos, daquelas pequenas anedotas que contamos uns aos outros. Ela ficou a cargo da passividade de Frl. Schroeder, do ódio de Frl. Mayer, das histórias contadas pelo médico na Ilha de Reugen. Não percebermos, ainda, como isso funciona e como o anacronismo na nossa escrita ainda é um facilitador disso tudo, nos mostra como ainda permanecemos assombrados e como ainda tememos a República de Weimar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. *Notas sobre Literatura I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- AMBROSE, T. *Heróis e Exílios: ícones gays através dos tempos*. Belo Horizonte: Gutenberg, 2011.
- ARENDT, H. *Entre Passado e Futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ARGYLE, G. *Loving Weimar with a smile and angst: Irmgard Keun and Christopher Isherwood*. In:\_\_\_ *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Dezembro, 2008.
- BEACHY, R. *Gay Berlin: the birthplace of a modern identity*. Nova Iorque: Vintage Books, 2015.
- BENJAMIN, W. *A crise do Romance*. In:\_\_\_ BENJAMIN, W. I. *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política—ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense LTDA, 2012.
- BERG, J. J. e FREEMAN, C (orgs.). *The Isherwood Century: Essays on the Life and Work of Christopher Isherwood*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000.
- BORETZ, M. S. *The Discreet and Conspiratorial Convention: The Autobiographical Writings of Christopher Isherwood*. 1974. 263p. Tese (Doutorado em Filosofia Inglesa). University of Southern California.
- BOURKE, J. *An intimate history of killing: face to face killing in 20th century warfare*. Grã-Bretanha: Granta Books, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain and The Great War*. Chicago: University Of Chicago Press, 1996.

- CARR, J. M. *Queer Times: Christopher Isherwood's Modernity*. 2004. 245p. Tese (Doutorado em Filosofia Inglesa). Universidade de Rhode Island.
- CLARK, C. *Os Sonâmbulos: como eclodiu a Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CORNELSEN, E. L. *O estilo em Alfred Döblin. Pandaemonium germanicum*, n. 15, p. 50-69, 2010.
- CORREIA, S. *Entre heróis e mortos: políticas de memória da I Guerra Mundial em Portugal (1918-1933)*. Rio de Janeiro: 7 Letras: FAPERJ, 2015.
- DÖBLIN, A. *A Construção da Obra Épica (1929)*. In: GREGORY, Alceu João. *O romance O tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. 2003. Tese (Doutorado) São Paulo, FFLCH/USP, 2003, 367-369. [trad. de Alceu João Gregory do ensaio — *Der Bau des epischen Werks*].
- \_\_\_\_\_. *A crise do Romance*. In: \_\_ GREGORY, Alceu João. *O Romance 'O Tigre Azul' como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. São Paulo, 2003. Tese (Doutorado) São Paulo, FFLCH/USP, 2003. [trad. de Alceu João Gregory]
- \_\_\_\_\_. *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Baden-Baden: Walter-Verlags AG, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Berlin Alexanderplatz – a história de Franz Biberkopf*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Observações sobre o romance (1917)*. In: GREGORY, A. J. *O romance O tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. 2003. Tese (Doutorado) São Paulo, FFLCH/USP, 2003. [trad. de Alceu João Gregory]
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.



- EKSTEINS, Modris. *A Sagração da Primavera: a grande guerra e o nascimento da era moderna*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- ELIAS, N. *Os Alemães: a luta pelo poder e evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FERGUSON, N. *O Horror da Guerra: uma provocativa análise da Primeira Guerra Mundial*. São Paulo: Editora Planeta, 2014.
- FORE, D. *Döblin's Epic: Sense, Document, and the Verbal World Picture*. In: \_\_\_\_ New German Critique, No. 99, *Modernism after Postmodernity* (Fall, 2006), pp. 171-207.
- FORMAN, P. *Weimar Culture, Causality, and Quantum Theory, 1918-1927: Adaptation by German Physicists and Mathematicians to a Hostile Intellectual Environment*. *Historical Studies in the Physical Sciences*, Vol. 3, (1971), pp. 1-115
- FREDERICO, C. *A arte do mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- \_\_\_\_\_. *A sociologia da literatura de Lucien Goldmann*. **Estud. av.**, São Paulo, v. 19, n. 54, Aug. 2005. Pgs. 429-446.
- FREUD, S. (1939[1934-38]). *Moisés e o monoteísmo*. In: \_\_\_\_ *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XXIII.
- \_\_\_\_\_. *Considerações atuais sobre a Guerra e a Morte*. In: \_\_\_\_ FREUD, Sigmund. *Obras Completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

- FREUD, S. *Luto e Melancolia*. In:\_\_\_\_ FREUD, Sigmund. *Obras Completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, Ensaio de Metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FROMM, E. *A descoberta do inconsciente social: contribuição ao redirecionamento da psicanálise*. São Paulo: Editora Manole, 1992.
- FROST, L. *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 2002.
- FUECHTNER, V. *Berlin Psychoanalytic: psychoanalysis and culture in Weimar Republic*. Berkeley: University of California Press, 2011.
- FUSSEL, P. *Abroad: British Literary Traveling Between the Wars*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1980.
- GAY, P. *Weimar Culture: the outsider as insider*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2001.
- GORDON, M. *Voluptuous Panic: the erotic world of Weimar Berlin*. Los Angeles: Feral House, 2006.
- GORDON, R. “*I was obsessed by a complex of terrors and longings connected to the ideia ‘War’*”: *World War I in the early writings of Christopher Isherwood*. In:\_\_\_\_ *First World War Studies*. Vol.2, No. 1, Março de 2011, 121-130.
- HAKE, S. *Topographies of class: modern architecture and mass society in Weimar Berlin*. Michigan: Michigan University Press, 2011.
- HUNT, N. C. *Memory, War and Trauma*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- HYNES, S. *The Auden Generation: Literature and Politics in England in the 1930’s*. Londres: PIMLICO/Penguin Random House UK, 1992.

ISHERWOOD, C. *Adeus a Berlim*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

\_\_\_\_\_. *Christopher and His Kind*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *Lions and Shadows: An Education in The Twenties*. Hertfordshire: Minerva UK, 1996.

\_\_\_\_\_. *Goodbye to Berlin*. Londres: Vintage Random House, 1998.

JAMESON, F. *Marxism and form*. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

JAY, M. *Marxism and Totality: the adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Berkeley: University of California Press, 1984.

JELAVICH, P. *Berlin Alexanderplatz: radio, film and the death of Weimar Culture*. Berkeley: University of California Press, 2011.

JENKINS, R. J. E. *Model-Readings Of Modernistic Epic: Persuing Semiotic Strategies in the work of Alfred Döblin*. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Filosofia Alemã) - Graduate School of Vanderbilt University, Tennessee. 2006.

JÜNGER, E. *A mobilização total*. **Nat. hum.**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 189-216, jun. 2002.

\_\_\_\_\_. *Tempestades de Aço*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

KAES, A. *Shell Shock Cinema: Weimar culture and the wounds of war*. New Jersey: Princeton University Press, 2009.

KANSTEINER, W.; WEILNBÖCK, H. *Against the Concept of Cultural Trauma (or How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of*

*Psychotherapy*). In:\_\_\_ ERLI, A.; NÜNNING, A. *A Companion to cultural memory studies*. Nova York: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010.

KOLB, E. *Die Weimarer Republik*. Munique: Oldenbourg Verlag, 2002.

KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LE BRUN, A. *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2016.

LUKÁCS, G. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

\_\_\_\_\_. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria estética*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. *Marxismo e Teoria da Literatura*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

MACLEAN, R. *Berlin: Portrait of a city through the centuries*. Nova York: St. Martin's Press, 2014.

MARHOEFER, L. *Sex and the Weimar Republic: German homosexual emancipation and the rise of the Nazis*. Toronto: Toronto University Press, 2015.

MATOS, O. *Masculino e feminino*. **Revista USP**, Brasil, n. 2, p. 133-138, aug. 1989.

MCBRIDE, P. *The Chatter Of The Visible: Montage and Narrative in Weimar Germany*. Ann Arbor: Michigan University Press, 2016.

- MCNEIL, P. *The Unforgiving Margin in the Fiction of Christopher Isherwood*. Columbia University, [Tese] 2011.
- MÈSZÁROS, I. *O Conceito de Dialética em Lukács*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MIDGLEY, D. *Radical Realism and Historical Fantasy: Alfred Döblin*. In: LEYDECKER, K. (org.). *German Novelists of the Weimar Republic: Intersections of Literature and Politics*.
- MIZEJEWSKI, L. *Divine Decadence: Fascism, Female Spectacle, and the Makings of Sally Bowles*. Princeton: Princeton University Press, 2014.
- MOSSE, G. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Nationalism and Sexuality: Middle-Class Morality and Sexual Norms in Modern Europe*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- NORONHA, J. M. G. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PARRY, M. *The Making of the Homeric Verse: the Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: Adam Parry, 1971.
- PEUKERT, D. *The Weimar Republic: the crisis of classical modernity*. New York: Hill and Wang, 1993.
- RAU, P. *The fascist body beautiful and the imperial crisis in British writing*. In: Journal of European Studies, Vol. 39, No. 1, 2009, p. 5-35.
- RICHARD, L. (org.). *Berlim, 1919-1933: a encarnação da modernidade extrema*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.

- \_\_\_\_\_. *A República de Weimar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ROSENFELD, A. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ROTH, J. *Berlim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RÜSEN, J. *Como dar sentido ao passado: questões relevantes de meta-história*. História da Historiografia, número 02. Março, 2009.
- SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.
- SIMMEL, G. *As Grandes Cidades e a Vida do Espírito*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. Disponível em: [http://www.lusosofia.net/textos/simmel\\_georges\\_grandes\\_cidades\\_e\\_vida\\_do\\_esp\\_rito.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georges_grandes_cidades_e_vida_do_esp_rito.pdf)
- SPENDER, S. *World Within World*. Nova York: St. Martin's Press, 1994.
- SPIRO, M. *Anti-Nazi Modernism: The Challenges of Resistance in 1930s Fiction*. Evanston: Northwestern University Press, 2012.
- STORER, C. *Britain and the Weimar Republic: the History of a Cultural Relationship*. Nova York: I.B.Tauris Publishers, 2010.
- VINCENT, C. P. *A historical dictionary of Germany's Weimar Republic, 1918–1933*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- VOGLER, C. *A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores*. São Paulo: Aleph, 2015.
- WEITZ, E. D. *Weimar Germany: Promise and Tragedy*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2007.

WEXLER, J. *Violence Without God: the rhetorical despair of twentieth-century writers*. Londres: Bloomsbury Academic Publishing, 2016.

WHALEY, B. S. *Hidden in plain view: Neglected facets of the writing of W. H. Auden and Christopher Isherwood*. 1999. 189p. Tese (Doutorado em Filosofia). Departamento de Inglês e Escola de Pós-Graduação da Universidade do Oregon. Oregon University.

WHITE, E. *The tale of two kitties: how Christopher Isherwood was defined by his mother and his lover*. Disponível em: <<http://www.the-tls.co.uk/articles/private/tale-of-two-kitties/>>. Acesso em 23 de junho de 2017.

WHITE, E. *The Farewell Symphony*. Nova York: Vintage International, 1997.

WILLIAMS, R. *Literatura no Campo e na Cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WILLMOTT, H. P. *When men lost faith in reason: reflections on war and society in the twentieth century*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.

WINTER, J. *Remembering the War: The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*. Michigan: Sheridan Books, 2006.

\_\_\_\_\_.; ROBERT, J. L (orgs.). *Capital Cities at war: Paris, London, Berlin 1914-1919*. Nova York: Cambridge University Press, 1997.

\_\_\_\_\_.; ZE'EV, E. B. e GIONIO, R. *Shadows of War: A Social History of Silence in the Twentieth Century*. Nova York: Cambridge University Press, 2010

\_\_\_\_\_. (org.). *The Legacy of the Great War: Ninety Years On*. Missouri: University of Missouri Press, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sites of Memory, Sites of Mourning: the Great War in European Cultural history*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995.

\_\_\_\_\_.; SIVAN, Emmanuel. *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1999.

\_\_\_\_\_.; TILMANS, Karin; VREE, Frank von (orgs.). *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*. Amsterdã: Amsterdam University Press, 2010.

WOHL, R. *The generation of 1914*. Cambridge: Harvard University Press, 1979.