

Reminiscências da guerra em uma leitura pós-*Shoá*: *Berlin Alexanderplatz* por R. W. Fassbinder

José Rodrigo da Silva Botelho¹

Titel: Kriegsreminiszenzen in einer post-*Shoá* Auffassung: *Berlin Alexanderplatz* nach R. W. Fassbinder

Title: War reminiscences on a post-*Shoá* reading: *Berlin Alexanderplatz* by R. W. Fassbinder

Palavras-chave: Berlin Alexanderplatz; literatura alemã; cinema alemão; Alfred Döblin; Rainer Werner Fassbinder

Schlüsselwörter: Berlin Alexanderplatz; Deutsche Literatur; Deutsche Verfilmung; Alfred Döblin; Rainer Werner Fassbinder

Key-words: Berlin Alexanderplatz; German literature; German movies; Alfred Döblin; Rainer Werner Fassbinder

Introdução

A versão filmada do romance *Berlin Alexanderplatz*, observada aqui é a escrita e dirigida por Rainer Werner Fassbinder e que foi ao ar na televisão da Alemanha Ocidental em 1980. A obra é composta por treze episódios e um epílogo.

O interesse de analisar a filmagem de Fassbinder no contexto desta Seção sobre memória do nazismo e da guerra reside na posição histórica peculiar desta obra em relação ao seu texto base, qual seja, o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin. O romance não pode ser um documento histórico-memorialístico da época em questão, já que a ação se dá entre 1928 e 1929 e a publicação, em 1929, e o governo nacional-

¹ Doutorando do Programa de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo; email: rdgbotelho@gmail.com.

socialista na Alemanha, durante o qual ocorreram a Segunda Guerra Mundial e a *Shoá*, começou em 1933 e terminou em 1945. Lá as referências de guerra, de forma retrospectiva, como memória, são à Primeira Guerra Mundial, a despeito de também haver algumas cenas consideradas antecipatórias e de alerta em relação ao fascismo que assumiria o poder na Alemanha e ocuparia grande parte da Europa apenas alguns anos depois. Exemplo disso são as menções aos nacional-socialistas ainda em suas primeiras manifestações e à venda de jornais “nacional-populistas”, da qual até mesmo o protagonista, Franz Biberkopf, participa (DÖBLIN, 2009: 89).

Na filmagem de Fassbinder, pela diferença temporal que a separa do romance, mas principalmente por opção e direcionamento do autor/diretor, as referências à Segunda Guerra e suas consequências são explícitas, baseadas em fatos históricos posteriores à publicação do romance, algo possível somente em uma leitura pós-*Shoá* da obra de Döblin, ainda que o tempo da ação na série de televisão seja o mesmo do romance: os anos de 1928 e 1929.

Portanto, nesta apresentação, pela posição histórica em que se encontra a adaptação de Fassbinder, trabalhamos as reminiscências presentes no filme, mas também as referências que, no romance, representam uma prospecção ou uma espécie de alerta. O contexto histórico de produção do filme permite que os alertas presentes no romance sejam tratados como fatos consumados.

Então, no que se refere à memória de guerra, a obra de Fassbinder está entre:

1) as reminiscências da Primeira Guerra como marcas deixadas em Franz Biberkopf (elemento recorrente no romance); e

2) as referências ao nacional-socialismo e à Segunda Guerra não mais em caráter antecipatório, mas apontando para uma espécie de espírito do tempo ou origem do mal, para um porvir cujo desfecho os espectadores da década de 1980 já conheciam.

Como as memórias se manifestam principalmente no protagonista da obra, Franz Biberkopf, é natural que nossa análise também se concentre nesse personagem.

Berlin Alexanderplatz, tanto o romance como a versão de Fassbinder, não oferece muitas informações a respeito da vida de Biberkopf antes da pena de quatro anos de prisão por ter causado a morte de sua companheira, Ida. Sua participação na

Primeira Guerra Mundial, portanto, infere-se das reminiscências que aparecem na obra por meio da montagem de textos ou imagens dessas memórias.

Para esta análise, trabalharemos com o Epílogo da série. Isso porque, nesse episódio que fecha a série, Fassbinder faz da memória – ou da reminiscência – seu principal material: o Epílogo é uma espécie de amálgama de fatos da vida de Biberkopf; é onde todos os personagens são chamados de volta, após a narrativa da vida do personagem principal ter se encerrado, como que para ajudar a remontar sua vida e mostrar como ele chegou àquele ponto.

Epílogo

Logo na abertura, fica explícito que o que Fassbinder propõe é filmar um sonho: “Meu sonho [de Fassbinder] do sonho de Franz Biberkopf”, como vemos na Figura 1:



Figura 1 Epílogo – 00:27 (FASSBINDER 2006)

Fica claro, dessa forma, que o Epílogo se baseia no nível inconsciente, e, por esse motivo, nessa rememoração, os personagens e fatos se misturam, o que é comum nos sonhos. E lá estão presentes também as reminiscências de guerra.

Essa indicação do sonho sinaliza um trabalho mais livre de Fassbinder em relação ao texto base: no final do Episódio 13, é dito que o que havia para ser narrado

sobre a vida de Biberkopf terminou ali. O que vemos no Epílogo é um sonho do protagonista dentro do sonho de Fassbinder.

Propomos a seguir alguns recortes do Epílogo para observar de que maneira o diretor trabalha as memórias de guerra nesse ambiente onírico. Na análise desses cortes, abordaremos fundamentos como postura dos atores em cena, elementos e objetos da cenografia, a trilha sonora e as canções.

Em uma das cenas, Franz Biberkopf surge internado em um hospício. Um interno discursa para ele, que está inconsciente, e nesse discurso surgem as primeiras referências ao período de guerra:

Você sabe o que é um troglodita, é isso o que somos, acorde, maldita seja esta Terra, que está sempre nos fazendo passar fome, como vítimas vocês caíram em luta, por amor sagrado ao povo, **vocês devotaram tudo de si ao povo e à vida e à felicidade e liberdade.**² (grifamos – tradução nossa)

Tanto do romance como da série infere-se que o interno se refere à Primeira Guerra Mundial e às promessas e decepções trazidas pelo fracasso da República de Weimar.

Discurso parecido aparece na voz dos anjos que surgem no Epílogo para fazer um rescaldo das atrocidades ocorridas em Berlim, em uma referência apocalíptica. Recolhendo os mortos, Sarug e Terah também fazem um discurso que menciona tropas, guerra, patriotismo, assim como faz o interno do hospício: “Entramos na guerra com passo firme...”³. Todo o discurso dos anjos é a respeito da morte e destruição provocadas pela guerra.

² „Du weißt doch, was ein Troglodyt ist, das sind wir, wacht auf, verdammte dieser Erde, die stets man noch zum Hunger zwingt, als Opfer seid ihr gefallen im Kampf, in heiliger Liebe zum Volke, **ihr gabt euer Alles hin für das Volk und Leben und Glück und Freiheit.**“

³ “Wir ziehen in dem Krieg mit festem Schritt...”

Há outras referências à guerra na cena do hospício, por exemplo, quando um dos médicos recomenda o tratamento dos internos com choques elétricos e lembra que isso já foi usado na guerra.

Em outra cena – sem conexão direta com a do hospício no que se refere ao enredo –, ambientada no bar frequentado pelos personagens principais, enquanto Biberkopf, atado a um genuflexório, recebe “chibatadas” – com um tecido leve, o que posiciona a cena no campo simbólico – de Reinhold, seu antagonista, surge em segundo plano, na parede, uma pintura de dois homens em trajes militares, como vemos na Figura 2, a seguir:



Figura 2 Epílogo – 41:08 (FASSBINDER 2006)

Logo em seguida, em outro plano da mesma cena, o mesmo quadro aparece no chão, fora de seu lugar e de sua posição (Figura 3):



Figura 3 Epílogo – 41:40 (FASSBINDER 2006)

Esse elemento de cena é usado como reminiscência, como um resíduo da vida de Biberkopf, pois ele observara muito atentamente essa pintura na outra vez em que ela apareceu na série: no Episódio 1, no apartamento da personagem Minna (Figura 4):



Figura 4 Episódio 1 – 36:39 (FASSBINDER 2006)

Minna é irmã de Ida, a companheira que Franz assassinou, motivo pelo qual foi condenado e preso, conforme mencionado na Introdução desta apresentação. Para ele, visitar o apartamento de Minna é um forte componente de memória, uma tentativa de retomar a vida anterior à prisão, o que reforça o caráter reminescente da cena.

A imagem aparece em *close-up*, marcando a importância do elemento. Mais uma vez o motivo militar se faz presente no filme.

Veja como o seguinte plano, do Episódio 1 (Figura 5), no apartamento de Minna, é parecido com o de Reinhold, no Epílogo, que apontamos na Figura 2:



Figura 5 Episódio 1 – 37:14 (FASSBINDER 2006)

O objeto está em segundo plano, mas a cena gira em torno da pintura pendurada na parede. No roteiro, no Episódio 1, essa pintura é descrita da seguinte forma: “Uma pintura pendurada na parede. Ela mostra o imperador, a quem um francês de calças vermelhas entrega um florete em uma postura de quem se rende”⁴ (FASSBINDER 1980: 38 – tradução nossa). A partir disso, sabemos que se trata do *Kaiser*, símbolo do militarismo germânico-prussiano, o que ajuda a compreender a fascinação de Biberkopf pelo quadro. O motivo militar é uma reminiscência para o protagonista. O romance sugere que ele combateu na Primeira Guerra Mundial. Além disso, o militarismo é um elemento de identificação de Biberkopf, uma posição para si na sociedade. Portanto, a pintura, que chamara a atenção do personagem já no primeiro episódio, ocupando uma posição de destaque, retorna no Epílogo como um objeto aleatório e fora de lugar, como um resíduo da memória – ou do sonho – de Biberkopf.

⁴ „Ein Gemälde, das an der Wand hängt. Es zeigt den Kaiser, dem ein Franzose in roten Hosen einen Degen gibt in der Haltung, als habe er sich ergeben.“

Em outro trecho do Epílogo, Biberkopf está deitado no chão junto a Eva e ao carro que o atropelara (Episódio 6), fazendo com que ele tivesse o braço direito amputado. Eles estão no mesmo lugar em que ocorreu o atropelamento que lhe custou o braço. Um comando de soldados passa marchando, indiferente a eles. Biberkopf lhes grita ordens, como se fosse seu comandante (Epílogo – 1:10:10 – FASSBINDER 2006). As palavras de ordem aos militares também surgem, em forma de reminiscência, como um indício do passado militar do protagonista.

Sobre os aspectos sonoros da série, destacamos uma cena no metrô em que se ouve em *off*, repetidamente, como a partir de uma transmissão radiofônica, a saudação nazista “Sieg heil!” (Epílogo – 1:18:00 – FASSBINDER 2006). A música ao fundo também fala de soldados, o que também sugere uma memória de guerra. No que se refere à filmagem de Fassbinder, mesmo se tratando de uma obra pós-Segunda Guerra, a ação se dá no fim da década de 1920, exatamente como no romance de Döblin. Assim, neste filme, o “Sieg heil!”, assim como outras referências ao nazismo e à Segunda Guerra, é tanto memória como alerta: alerta no contexto da ação, em 1928 e 1929, e memória para o realizador e o público.

A posição desta série entre a memória e o alerta suscita a discussão a respeito de tempo representado e tempo de representação, teorizados, por exemplo, por Walter Benjamin. De acordo com ele:

O originário [*das Ursprüngliche*] não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. [...] O autêntico – o selo da origem nos fenômenos – é objeto de uma descoberta que se relaciona, singularmente, com o reconhecimento. (*apud* BOLLE 1994: 111)

Ou seja, o tempo de representação estabelece conexões com o tempo representado. No caso da série de Fassbinder, o tempo de representação compreende fatos históricos que eram somente alertas de um futuro sombrio. Ainda de acordo com Benjamin:

Trata-se para o historiador de perceber “a constelação formada pela sua própria época e uma determinada época anterior”. É um “tempo do agora”

(*Jetztzeit*), que se alimenta de energias de mudança reprimidas no passado e de um potencial messiânico de redenção. (*apud* BOLLE 1994: 111)

Trabalhando temas da Segunda Guerra e do nazismo em uma ambientação da década de 1920 em uma produção da década de 1980, Fassbinder “alimenta” o tempo representado com “energias” do tempo de representação.

Outra cena mostra, em uma referência visual mais direta ao nazismo, um vendedor de salsichas judeu usando uma suástica no braço (Figura 6):



Figura 6 Epílogo – 1:20:50 (FASSBINDER 2006)

Trata-se, mais uma vez, de um personagem que já aparecera antes na série. Ele lembra a Biberkopf que ele próprio já usara a suástica antes (no Episódio 2, quando seu patrão na venda de jornais lhe colocou uma no braço, conforme mostra a Figura 7):



Figura 7 Episódio 2 – 36:56 (FASSBINDER 2006)

Reforçando a contradição da cena, o vendedor está vestido com os trajes listrados que ficaram conhecidos por serem os uniformes usados pelos judeus presos em campos de concentração nazistas. Mais uma vez, portanto, fica patente o caráter duplo de alerta e memória da cena.

Logo depois, no Exército da Salvação, é o próprio Biberkopf quem aparece usando a fita vermelha com a suástica no braço, diante de Georg Dreske, seu ex-companheiro comunista, que discursa (Figura 8):



Figura 8 Epílogo – 1:22:46 (FASSBINDER 2006)

Canções de guerra

Um elemento de evocação do militarismo e da guerra que Fassbinder recuperou com muito destaque do romance em sua adaptação são as canções militares/de guerra. Elas podem ser ouvidas em diversas partes da série e retornam com muita força expressiva no Epílogo. Trata-se também, como já mencionamos, de um elemento identitário não apenas para a nação, como reforço do nacionalismo, mas também para Franz Biberkopf: perdido e alienado na metrópole, com frequência ele entoava canções que provavelmente ouvira e cantara como combatente na Primeira Guerra, procurando, assim, retomar contato com a própria personalidade, que parece ter sido interrompido quando de sua libertação da prisão.

Em uma das cenas do Epílogo, Biberkopf está no mesmo ponto do bairro judeu em que Nachum o encontrou no Episódio 1. Naquela ocasião, Biberkopf estava perdido, imediatamente após a libertação, e entoava justamente uma canção militar como forma de abafar o ruído da cidade, que o perturbava. Agora ele entoava a mesma canção de então: *Die Wacht am Rhein*, uma canção imperial militar germânica. Aqui se trata propriamente de uma memória de guerra, já que os soldados da Primeira Guerra entoavam essa canção como uma maneira de se motivarem para a batalha por meio do orgulho nacional.

Nesta adaptação, a canção marca também o acontecimento mais importante do Epílogo: a morte simbólica de Franz Biberkopf para seu ressurgimento como Franz Karl Biberkopf. Essa morte é assinalada por um escrito que surge no branco da tela com um trecho de *Die Wacht am Rhein* (Figura 9):

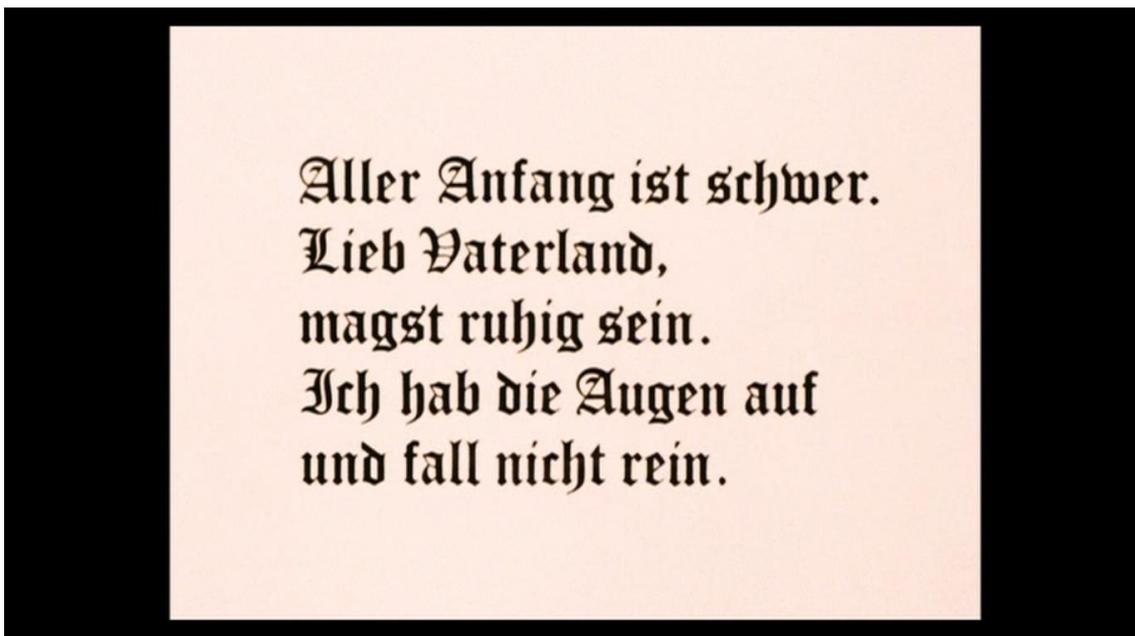


Figura 9 Epílogo – 1:40:48 (FASSBINDER 2006)

A mensagem diz, em tradução nossa:

Todo começo é difícil.
 Amada pátria mãe,
 pode ficar tranquila.
 Tenho os olhos abertos
 e não me deixo enganar.

O renascimento simbólico de Biberkopf representa um novo começo, conforme consta na Figura 9. Trata-se de uma virada no comportamento egoísta do personagem, de acordo com a visão de Hans-Peter Bayerdörfer. De acordo com essa visão, ele adotaria a partir de então uma postura mais solidária em relação aos seus concidadãos (BAYERDÖRFER 1975). E essa virada aparece associada a uma canção imperial nacionalista, destacando a importância dessa identificação.

Desviando do tema das canções de guerra, destacamos a cena que assinala definitivamente a “morte” de Franz Biberkopf para seu posterior “renascimento” simbólico como Franz Karl Biberkopf: sua crucificação. Nela há mais uma referência que se coloca entre a memória e o alerta: em segundo plano, surge uma explosão em forma de cogumelo, uma forte referência, já presente no imaginário popular, aos ataques nucleares às cidades de Hiroshima e Nagasaki que provocaram a rendição incondicional

do Japão na Segunda Guerra Mundial. A trilha desta cena é *In the mood*, de Joe Garland, música popular dos Estados Unidos da América, país responsável pelos ataques. O tom alegre da música contrasta ironicamente da gravidade da situação representada (Figura 10):

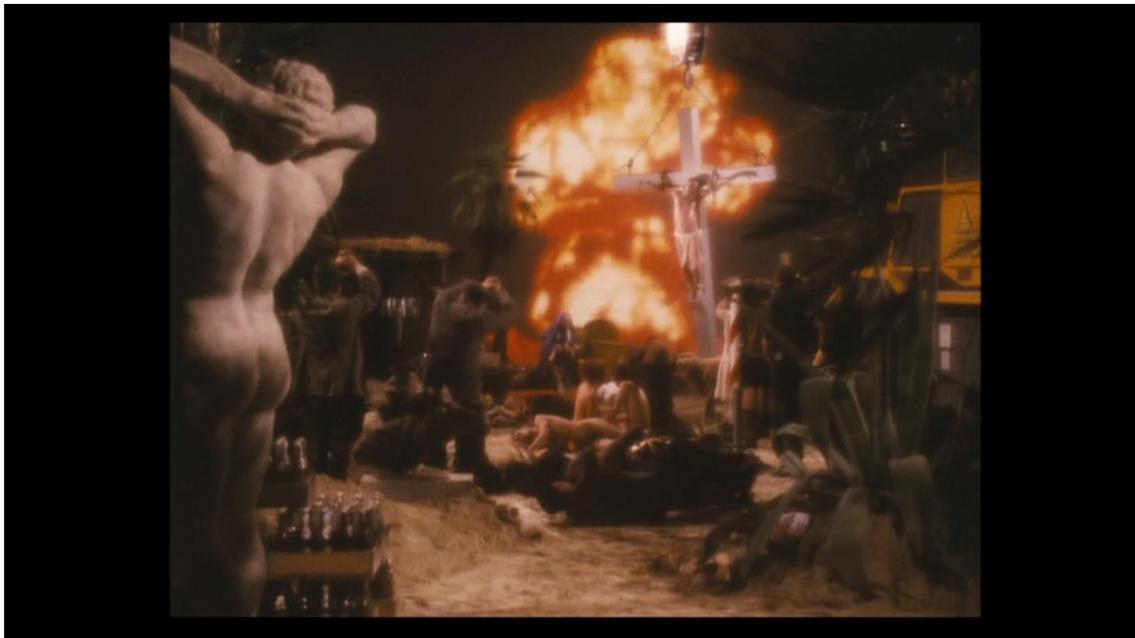


Figura 10 Epílogo – 1:39:50 (FASSBINDER 2006)

Segundo Karl Biesenbach, essa cena expressa a tensão vivida durante a Guerra Fria, período em que o mundo vivia em constante aflição sob a ameaça de um conflito nuclear iminente entre as potências Estados Unidos e União Soviética (BIESENBACH 2007: 43). Lembre-se que o filme foi exibido pela primeira vez em 1980, quando essa tensão era muito forte.

Próximo ao final do Epílogo, já como Franz Karl, em seu trabalho como ajudante de porteiro, Biberkopf recita mais uma vez “Lieb Vaterland kannst ruhig sein...”, enquanto o narrador menciona a guerra. Ou seja, mesmo após a mudança de postura em relação ao mundo, a canção militar permanece para ele um elemento de identificação.

O Epílogo se encerra ao som da Internacional Comunista, que também remete à memória de Franz Biberkopf, já que na obra há referências ao seu passado comunista. Sobreposta à Internacional, ouve-se também uma canção de marcha militar: trata-se da Horst-Wessel-Lied, canção de guerra que se tornaria hino do Partido Nacional Socialista

dos Trabalhadores Alemães (NSDAP) e, durante o período nazista na Alemanha, também um dos hinos do Terceiro Reich.

Walter Benjamin escreveu a respeito da “lenda” em torno do herói dessa canção: “Trata-se de um cafetão, nazista, morto por outro cafetão, e transformado pela propaganda em mártir e herói: ‘um jovem idealista, militando junto ao povo e assassinado pelos comunistas’” (BOLLE 1994: 95-6). Ou seja, o uso da canção como elemento nacionalista se baseia em uma mentira, uma deturpação dos fatos executada pela propaganda do regime. A voz que entoa essa canção parece a do próprio Biberkopf. Em uma mistura de vozes, há ainda a de uma criança cantando a primeira estrofe do Hino Nacional Alemão (Epílogo – 1:52:00 – FASSBINDER 2006).

Na mistura de reminiscências de que é feito o Epílogo, todas essas canções sobrepostas mostram também a falta de engajamento a uma linha de pensamento por parte de Franz Biberkopf: há duas canções do Reich e uma comunista, todas elas, de alguma forma, tendo feito parte da vida do personagem. Isso contribui para a construção do protagonista como um *Mitläufer*.

Considerações finais

Como fechamento destas reflexões a respeito da memória da guerra em *Berlin Alexanderplatz*, a seguinte questão precisa ser levantada: de que maneira, afinal, o filme de Fassbinder se coloca diante dessa dupla dimensão da memória e do alerta? Klaus Biesenbach tratou desse assunto:

Fassbinder, porém, filmou *Berlin Alexanderplatz* com o conhecimento histórico acerca da Segunda Guerra Mundial e do período nazista e adaptou esse conhecimento à filmagem do romance. Sobre o já sabido, ele deixou rastros que podem ser integralmente lidos também como uma reflexão sobre as condições do fascismo na Alemanha. Nesse processo, Fassbinder emprega, como complemento, mais um deslocamento temporal. Ele transplanta a situação

ambivalente do final dos 1920 em Berlim para a incerteza de fins dos anos 1970.⁵ (BIESENBACH 2007: 37)

Portanto, Fassbinder faz uso de sua posição histórica privilegiada em relação a fatos que, no romance, eram apenas intuídos e explora todos esses elementos da Segunda Guerra como memória, enriquecendo o final alternativo que propõe para *Berlin Alexanderplatz* no que diz respeito ao tema desta Seção. E para falar da Segunda Guerra, ele não teve de abrir mão de se manter fiel ao tempo da ação do romance. Sobre o espaço de ambientação das obras (romance e série), Biesenbach acrescenta ainda:

Do ponto de vista atual, a Berlim dos anos 1920 é observada igualmente como um período pós e pré-guerra. O romance de Döblin elabora o conjunto de traumas da Primeira Guerra Mundial e igualmente o pressupõe, enquanto já capta e exprime, de forma sismográfica, os sinais de uma nova catástrofe que se põe em curso.⁶ (BIESENBACH 2007: 40)

A obra de Döblin, portanto, teria o mérito de captar e exprimir os sinais, sensíveis já na década de 1920, do mal que estava por vir.

Assim como no romance, no filme de Fassbinder esses elementos de memória servem ao protagonista como fatores de identificação, em um contexto, pós-prisão, no qual as referências de Biberkopf pareciam totalmente perdidas ou esvaziadas de sentido. Essa identificação destaca sua subserviência à ordem, por mais que ele, como *Mitläufer*, não professe nenhuma ideologia. Como diz o narrador sobre Biberkopf para justificar a venda de jornais fascistas: “Não tem nada contra os judeus, mas é a favor da ordem”.

⁵ „Fassbinder hat *Berlin Alexanderplatz* jedoch mit dem historischen Wissen um den Zweiten Weltkrieg und die Nazizeit gedreht und dieses Wissen in die Romanverfilmung eingearbeitet. Er hat Spuren des sich Ankündigenden gelegt, die durchaus auch als eine Reflexion über die Vorbedingungen des Faschismus in Deutschland gelesen werden können. Dabei verwendet Fassbinder zusätzlich eine weitere Zeitverschiebung. Er überträgt die ambivalente Situation der späten 1920er Jahre in Berlin auf die Ungewißheit der späten 1970er Jahre.“

⁶ „Das Berlin der 1920er Jahre wird aus heutiger Sicht als eine Nach- und zugleich Vorkriegszeit betrachtet. Döblins Roman verarbeitet die Traumata des Ersten Weltkriegs und setzt sie gleichermaßen voraus, während er schon seismographisch die Anzeichen eines neuen, sich anbahnenden Unheils auffängt und ausdrückt.“

Referências bibliográficas

BAYERDÖRFER, Hans-Peter. „Der Wissende und die Gewalt. Alfred Döblins Theorie des epischen Werkes und der Schluß von ‚Berlin Alexanderplatz‘“ (1970). In: PRANGEL, Matthias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin ‚Berlin Alexanderplatz‘*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, p. 150-85.

BIESENBACH, Klaus. „Schwarze Bilder“. In: BIESENBACH, Klaus (Hersgg.) *Rainer Werner Fassbinder Berlin Alexanderplatz*. München: Schirmer/Mosel, 2007.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz: die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2008.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Irene Aron. São Paulo: Martins, 2009.

FASSBINDER, Rainer Werner. *Berlin Alexanderplatz* (versão restaurada). Versátil Home Video, 2007.

FASSBINDER, Rainer Werner. *Berlin Alexanderplatz* (remastered). Arthaus, 2006.

FASSBINDER, Rainer Werner. *Der Film Berlin Alexanderplatz: Ein Arbeitsjournal von Rainer Werner Fassbinder und Harry Baer*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 1980.