



***Berlin Alexanderplatz:* da cidade-palavra à cidade-imagem**

Elcio Loureiro Cornelsen

Faculdade de Letras da UFMG

Resumo: O objetivo do presente artigo é abordar algumas questões ligadas ao processo de transcrição intersemiótica e seu reflexo na representação espacial da grande cidade, tomando por base o filme *Berlin Alexanderplatz*, de Rainer Werner Fassbinder, e o romance homônimo de Alfred Döblin.

Palavras-chave: Rainer Werner Fassbinder. *Berlin Alexanderplatz*. Alfred Döblin. Montagem. Romance da grande cidade.

Quando nos decidimos por analisar o filme *Berlin Alexanderplatz*, do cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder (1946-1982), do ponto de vista da transcrição intersemiótica, notamos de imediato a gama de possibilidades de reflexão que tal obra suscita. Baseado no romance homônimo de Alfred Döblin (1878-1957), publicado em 1929, o filme de Fassbinder, uma série para TV composta de 13 capítulos e um epílogo, mantém uma relação direta com o seu pré-texto. Como poderemos constatar, Berlim se agiganta como a cidade-imagem do cinema, construída a partir de um referencial da cidade-palavra da literatura. Esse fato nos impele a levar em conta dois aspectos fundamentais: o papel de Berlim no romance de Döblin e a construção de Berlim no filme de Fassbinder. Nosso intuito é entender o funcionamento de imagens no cinema e na literatura a partir de categorias adotadas por César Guimarães (1997, p. 27), como “representação” (literatura) e “apresentação” (cinema), para constatarmos de que forma se estabeleceram as transposições intersemióticas de textos de códigos diversos no nosso caso, de um texto verbal para um texto visual, que nos auxiliariam a reconhecer a construção da imagem de Berlim no filme de Fassbinder. A aproximação entre cinema e literatura pode se dar tanto pelo viés dos modos de se “dividir” o tempo quanto pelo viés da visibilidade, quer dizer, “do predomínio de um caráter imagético de certas descrições” (GUIMARÃES, 1997, p. 141). Dada a natureza do objeto e do recorte temático que a arquitetura da cidade moderna requer, privilegiaremos esta última.

Sem dúvida nenhuma, foi o princípio estilístico empregado por Döblin, baseado nas técnicas de montagem e colagem, que despertou o interesse de Fassbinder pela obra. Conforme suas próprias palavras nos revelam:

“A linguagem em *Berlin Alexanderplatz* é influenciada pelo ritmo dos trens expressos, que passavam diante do gabinete de Alfred Döblin, e que ainda passam por lá. A linguagem é marcada por coisas como essas, na maioria, ruídos da grande cidade, com seus ritmos específicos e sua loucura incessante em um eterno ir-e-vir. E da vida consciente em uma grande cidade, em um alerta constante diante de tudo, o que realmente significa viver em uma cidade, surge também, sem dúvida, a técnica

de colagem, que Döblin emprega aqui, um dos poucos romances de grande cidade que há. Viver em uma grande cidade implica a mudança contínua da atenção para sons, imagens, movimentos. Os meios do princípio narrativo adotado mudam, de modo semelhante, como muda o interesse de um habitante atento de uma grande cidade, sem que este, assim como a narrativa, perca a referência de si mesmo como seu centro.” (FASSBINDER, 1980, p. 6) (tradução nossa)

No romance *Berlin Alexanderplatz*, ao invés de uma narrativa linear, entra em cena um estilo comparável ao da montagem no cinema. A grande cidade é montada através de um emaranhado de textos que se entrecruzam na história do protagonista Franz Biberkopf. A montagem como técnica literária baseia-se no processo de integração de textos literários com textos considerados extraliterários (por exemplo, manchetes de jornal, textos publicitários, impressos, documentos históricos) ou com citações ou paráfrases de outros textos literários. O autor-narrador que adota esse princípio surge como artesão, um montador que realiza o processo de criação por meio de diversos materiais, em que sua “fantasia” trabalha a partir de “fatos” textuais, e não exclusivamente através do “gênio” criativo do autor.

A linguagem de *Berlin Alexanderplatz*, que tanto impressionara Fassbinder, está intrinsecamente ligada ao meio, à grande cidade, o berço da técnica que exige do olhar do poeta uma nova forma de apreensão diante da multiplicidade de imagens e sons e uma nova forma de expressão da avalanche dessas imagens em movimento incessante. O mundo da técnica é, pois, um fator decisivo para a elaboração do princípio estilístico na obra de Döblin, a qual inscreveu o seu nome no grupo daqueles romancistas que se destacaram nas primeiras décadas do século XX por terem empregado novas técnicas no processo de representação da realidade urbana, como James Joyce e John dos Passos. O próprio Döblin postulava, em 1913, o conceito de *Kinostil* (estilo cinematográfico) como marca de sua teoria do romance, adequada às transformações do mundo moderno. No manifesto literário *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* (Aos Romancistas e seus críticos. Programa

Berlinense) (DÖBLIN, 1989, p. 119 e seg.), publicado na revista expressionista *Der Sturm*, Döblin propõe uma reflexão sobre um dos fundamentos da literatura: a capacidade de emitir imagens por meio de palavras. Döblin concebia o estilo cinematográfico (*Kinostil*) como um estilo realizado a partir da despersonalização (*Depersonation*) do autor, despojado de qualquer psicologismo (*Psychologismus*), e tendo como alicerces a fantasia cinética (*kinetische Phantasie*) na representação das mais diversas sensações e a fantasia factual (*Tatsachenphantasie*), que, necessariamente, atrelaria a criação à realidade empírica (CORNELSEN, 2001, p. 199). A realidade imagética, na teoria de Döblin, deve ser abstraída a partir da realidade discursiva. Diferentemente do realizador que registra as imagens por meio da câmera, o escritor dispõe, em princípio, da realidade discursiva, ou seja, da linguagem em si e de toda uma gama de produções discursivas, nas quais estão fixadas as mais diversas imagens que compõem tanto os vários registros da realidade empírica como o incomensurável arquivo da tradição fixada pela escrita. O mundo apresenta-se a Döblin como um mundo de linguagens e textos, que impele o romancista a renunciar à linearidade. A disposição de uma “memória coletiva” de textos sob influência lingüística, cultural e histórica faz com que a técnica de montagem literária delimite espacialmente a linguagem, a memória, a psique como uma cidade de palavras e textos, transformando o espaço textual em espaço urbano.

Não há dúvida de que o projeto de filmagem do romance *Berlin Alexanderplatz* significou um grande desafio para Fassbinder. Embora já houvesse adquirido experiência ao adaptar outras obras, como as peças de teatro *Pioniere in Ingolstadt* (*Pioneiros em Ingolstadt*, 1970), de Marieluise Fleißer, e *Wildwechsel* (*Encruzilhada de Bestas Humanas*, 1972), de Franz Xaver Kroetz, e os romances *Effi Briest* (1972/74), de Theodor Fontane, e *Bolwieser* (1976/77), de Oskar Maria Graf (VETTER, 1992, p. 17, 18, 20 e 26), o romance de Döblin impunha-lhe outras dificuldades, geradas pela própria essência da obra: como se basear na narrativa literária de Döblin, próxima do domínio das imagens, para construir uma narrativa cinematográfica que pudesse dar conta imagetivamente dessa Berlim bruta e,

ao mesmo tempo, pulsante? Aliás, a primeira filmagem do romance, dois anos após seu lançamento, em 1931, funcionava como uma espécie de alerta às possíveis críticas que estariam por vir. Guardadas as devidas proporções entre o meio cinematográfico do final da década de 20 e início da década de 30, ou seja, nos primórdios do cinema sonoro, e o contexto do Cinema Novo Alemão nas décadas de 70 e 80 do século XX, podemos dizer que a mesma cobrança que recaía sobre o cineasta Phil Jutzi (1896-1946) no intuito de reproduzir fielmente a atmosfera de *Berlin Alexanderplatz* a partir de seu potencial estilístico atingiria também a Fassbinder. A expectativa criada em torno da primeira versão cinematográfica do romance surgiu do fato de que os críticos, ao reconhecerem a sua potencialidade visual que sugere o efeito de simultaneidade, apesar da linearidade do signo lingüístico, acreditavam ser possível sua transposição para um outro regime semiótico. A fotografia, segundo Döblin, deveria refletir a atmosfera e a cor local da Alexanderplatz e arredores. Outro aspecto fundamental, possibilitado pelo advento do filme sonoro, seria o emprego do dialeto como aspecto autêntico local. Um terceiro fator destacado pelo autor seria a possibilidade de se unir imagem visual e imagem sonora, criando uma trilha que acompanhasse o destino de Biberkopf e marcasse por meio de sons o estado de ânimo da personagem. No entanto, a recepção do filme sob direção de Phil Jutzi, que contara com um roteiro do próprio Döblin, escrito em parceria com Hans Wilhelm (1904-1980), e com o então astro Heinrich George (1893-1946) no papel principal, foi marcada pelo tom de crítica. O filme resultou em um produto extremamente modificado em relação a seu modelo. Por um lado, a redução se fez patente assim como já ocorrera com a peça radiofônica, uma vez que o material do romance só poderia ter sido adaptado ao tempo do filme, caso fosse extremamente resumido. Vários elementos que dizem respeito ao contexto sócio-histórico de emergência e ao princípio estilístico da montagem foram deixados de lado. O que se colocou em primeiro plano foi uma espécie de “estória policial” que poderia ser facilmente absorvida pelo público. Para a maioria da crítica, tratou-se, portanto, de um “empobrecimento” do romance em relação à sua versão filmada. Nem parecia que se estava transpondo para o meio cinematográfico uma obra de vanguarda. Pois ela foi esva-

ziada naquilo que mais tinha de vanguardista: o princípio estilístico da montagem. “Desmontado”, restou apenas o esqueleto, uma pálida “história” de Heinrich George, ou melhor, Franz Biberkopf. Certamente, foram os desejos de ver a obra filmada e a oportunidade de ganho financeiro que levaram Döblin não só a aceitar as modificações, como a ser o seu co-autor. A diferença de linguagem entre os meios literatura e cinema fez com que modificações fossem inevitáveis, sobretudo se considerarmos que o cinema sonoro ainda era muito recente e as inovações, relativamente limitadas. Não se pode dizer que a técnica cinematográfica tenha desempenhado um papel nesse “empobrecimento”. O que faltou, provavelmente, foi o interesse de Döblin, ou mesmo dos produtores, de usarem uma técnica mais adequada que pudesse fazer jus ao que de melhor traz o romance. Mas, certamente não foram apenas as diferenças decorrentes do meio de expressão ou das técnicas a serem empregadas os únicos fatores que produziram um distanciamento entre a versão cinematográfica e o romance *Berlin Alexanderplatz*. O processo de adaptação acabou por impor uma recriação do “original” que conduziu a uma nova interpretação ou mesmo síntese do tema, de modo que houvesse um certo “esvaziamento” do tema político na versão filmada. Sendo assim, Döblin teve de se curvar aos interesses dos representantes da *Allianz-Film* que optaram por uma versão menos “politizada”, temendo distúrbios como os que haviam sido promovidos em Berlim por membros das *Sturmabteilung* (Tropa de Assalto), organização paramilitar nazista, durante o lançamento da filmagem americana do romance *Im Westen nichts Neues* (*Nada de Novo no Front*, 1929), de Erich Maria Remarque (1898-1970), um dos principais representantes do pacifismo na República de Weimar (SANDER, 1998, p. 232). Aliás, vale a pena lembrar que *Berlin Alexanderplatz* foi uma das obras queimadas pelos nazistas em maio de 1933, difamadas como “literatura de asfalto” (*Asphaltliteratur*).

Voltando a Fassbinder, devemos nos indagar, então, a respeito de suas intenções e possibilidades técnicas ao basear seu filme na obra de Döblin. A longa duração da série para TV *Berlin Alexanderplatz*, contendo 13 capítulos e um epílogo, num total de aproximadamente 15 horas de duração, possibilitou a Fassbinder uma proximidade maior com o

romance, de modo que, de início, tal fato não daria margem a críticas como “empobrecimento” ou mesmo “esvaziamento” do enredo e das possibilidades técnicas, as quais atingiram o trabalho de Phil Jutzi no passado. A série foi uma produção para o canal de televisão WDR Westdeutscher Rundfunk. A companhia cinematográfica Bavaria Atelier-Filmgesellschaft e a TV italiana RAI assumiram a co-produção. A série custou à WDR cerca de 13 milhões de marcos e foi filmada entre junho de 1979 e abril de 1980, num total de 154 dias, em Berlim e Munique (SANDER, 1998, p. 245). O papel principal foi dado ao ator Günter Lamprecht, aliás, uma garantia do emprego do dialeto berlinense como colorido espacial local, uma vez que Lamprecht não só é berlinense, como também nasceu nas imediações da Alexanderplatz em 1921. A equipe de filmagem contou com nomes que se tornaram decisivos para o sucesso de *Berlin Alexanderplatz*: entre outros, Xaver Schwarzenberger (fotografia) e Peer Raben (música). Se a longa duração da série, por um lado, garantia a Fassbinder uma maior aproximação ao pré-texto, por outro, o cineasta adaptou legitimamente a obra de Döblin de acordo com sua leitura pessoal, o que significa que, desde o início dos trabalhos, ele não pretendeu realizar uma adaptação fiel do romance para a TV. O epílogo, como será exposto posteriormente, reflete bem a interpretação que Fassbinder fez do romance. Aliás, o epílogo é a parte mais polêmica da série.

Transmitida pela WDR de 12 de outubro a 29 de dezembro de 1980, a série despertou na maioria dos telespectadores rejeição e incompreensão. Os fatores que se tornaram alvo de crítica do público foram as cenas de violência de toda natureza, além do fato de que o filme fora rodado com pouca luminosidade. Fassbinder justificou-se alegando que o público não estava preparado para novidades e que não entendia o seu trabalho, pois estava condicionado a uma estética convencional, difundida comumente pelos seriados de TV (SANDER, 1998, p. 249). O aspecto fundamental que garantiu à filmagem de Fassbinder uma proximidade estética em relação ao romance é o emprego de citações visuais (por exemplo, através de cartazes na estação do metrô Alexanderplatz) ou sonoras (uma voz o próprio Fassbinder narra citações resultantes da montagem no romance, e as canções também são reproduzidas no filme). Por outro lado,

adequando o pré-texto às suas intenções, o cineasta criou alguns elementos e personagens que não se originam do romance. Além de lhe faltar o caráter autêntico da versão de Jutzi em termos de locações externas, a versão para TV resulta de uma espécie de leitura “pós-Shoah”, em que o cineasta procura explorar com maior ênfase episódios do romance que dão indícios da ascensão do nazismo na fase final da República de Weimar. Não obstante as intenções pessoais que, inegavelmente, fundamentam a postura autônoma do cineasta diante do processo de adaptação de uma obra literária, Fassbinder tornou o romance *Berlin Alexanderplatz* e, indiretamente, seu autor mundialmente conhecidos. Mesmo na Alemanha, a série tornou Döblin conhecido entre as camadas que, provavelmente, nunca haviam lido sequer um de seus romances, não só pela polêmica que causou, mas também por ter sido apresentado por um veículo de comunicação de massa com um alcance muito maior que o cinema. A exibição da série nos Estados Unidos e na França nos anos 80, bem como no Brasil em 1989, pela TV Cultura, também resultou em um grande sucesso.

A imagem de Berlim na série também foi motivo de crítica no contexto de sua exibição. O escritor e crítico literário suíço Hermann Burger criticou a série de TV em um ensaio intitulado *Kein Platz für den Alexanderplatz* (Sem lugar para a Alexanderplatz), sobretudo por entender que Fassbinder teria reduzido a cidade a poucas cenas externas, privilegiando, ao contrário, as cenas em interiores:

“Faßbinder [sic] desistiu, supostamente por motivos financeiros, de uma reconstrução histórica da Alexanderplatz e limitou-se a algumas cenas de rua rodadas em cenário como mero pano de fundo à la Bergman em *O Ovo da Serpente*. A metrópole da República de Weimar é reduzida a símbolos pitorescos: ônibus antigos, calhambeques lustrosos, vitrines montadas à moda de antiquários, luminosos, colunas cobertas de cartazes, uma estação de metrô. [...] O retrocesso de Faßbinder à arquitetura interior, o descuido do “exterior” em prol do interior ricamente decorado é a conseqüência lógica da interpretação do romance de Döblin, e tal interpretação [...] é, infelizmente, equivocada.” (apud SANDER, 1998, p. 251) (tradução nossa)

As palavras de Hermann Burger refletem, de certo modo, a interpretação de Fassbinder que tende mais a assumir um caráter subjetivo, o qual, sem dúvida, teve influência direta na forma como a cidade de Berlim é “imaginada” na série. Como poderemos constatar através de alguns exemplos, a subjetividade levou Fassbinder a privilegiar o interior em algumas passagens do filme, sobretudo no epílogo, como se a cidade se voltasse para dentro de si e se tornasse uma espécie de “cidade-entranha”. Mas antes de apresentarmos os exemplos do filme que ilustram tal tendência, devemos discorrer um pouco mais sobre a questão da “tradução” da cidade “legível” para a cidade “visível”. Vimos, anteriormente, que o próprio pré-texto fornece elementos que tornam o discurso plural e rico em imagens. Cabe-nos então indagar quais foram as estratégias arquitetônicas empregadas pelo cineasta para poder construir a sua Berlim imaginária. E é neste ponto que podemos rever, por exemplo, a crítica de Hermann Burger diante da imagem de Berlim: nossa impressão é de que o crítico busca a imagem calcada muito mais na idéia de “dato cênico”, aquele aspecto precário mencionado por Georg Salmony ao criticar o filme de Jutzi, por achar de maneira equivocada que as cenas externas funcionavam apenas como pano de fundo. Hermann Burger critica justamente o fato de que, na sua visão, a série apresenta apenas um pano de fundo descaracterizado, que não interage com o próprio enredo. O próprio texto de Döblin nos impõe, na verdade, uma outra forma de “perceber” a cidade. Consideremos o seguinte exemplo, extraído do capítulo “Um punhado de gente em torno da Alex”:

“Estão abrindo o túnel para o metrô em Alexanderplatz. Os bondes passam pela praça subindo Alexanderstrasse pela Münzstrasse até Rosenthaler Tor. Há ruas à esquerda e à direita. Nas ruas, casa diante de casa. Estão cheias de gente, do porão ao sótão. Embaixo ficam as lojas. Lojas de bebidas, restaurações, mercadinhos de fruta e verdura, produtos coloniais e especiarias, transportes, pinturas decorativas, confecção feminina, produtos de farinha e moinhos, garagens, corpo de bombeiros: a vantagem da mangueira a motor é a construção simples, fácil manejo, pouco peso, tamanho reduzido. Camaradas alemães, nunca o povo foi enganado de maneira mais infame, nunca uma nação foi traída de maneira mais degradante e injusta

como o povo alemão. Recordam ainda como Scheidemann, a 1º de novembro de 1918, prometeu paz, liberdade e pão no peitoril da janela do Reichstag? E como cumpriram a promessa? Equipamento para canalizações, companhia de limpeza de janelas, sono é remédio, cama de paraíso Steiner. Livraria, a biblioteca do homem moderno, nossas edições completas e autores e pensadores influentes reúnem-se e constituem a biblioteca do homem moderno. São os grandes representantes da vida intelectual europeia. A lei de proteção do inquilinato é um pedaço de papel. Os aluguéis sobem constantemente. A classe média trabalhadora é atirada ao chão e sufocada, o oficial de justiça tem colheita farta. Pedimos créditos públicos até 15.000 marcos à pequena indústria, proibição imediata de todas as hipotecas dos pequenos industriais. É desejo e dever de toda mulher preparar-se para a hora do parto. Todos os pensamentos e emoções da futura mãe giram em torno do nascituro. Então a escolha da bebida certa para a futura mãe é particularmente importante. A legítima cerveja Engelhardt-Caramelo possui como nenhuma outra bebida as qualidades do bom sabor, da força nutritiva, é digestiva, tem efeito refrescante. Cuide do futuro de seu filho e de sua família com um seguro de vida de uma seguradora suíça, Caixa de Pensões de Zurique. O seu coração vai pular! O seu coração vai pular de alegria quando você tiver um lar mobiliado com os famosos móveis Höffner. Tudo o que você sonhou sobre conforto é superado por essa realidade nunca antes imaginada. Embora os anos passem, essa visão permanece agradável e sua durabilidade e utilidade prática são uma renovada alegria.” (DÖBLIN, 1995, p. 115 e seg.)

Essa riqueza de imagens, esse texto montado e colado, dá margem à visão de uma Berlim “mural”, de uma Berlim que ultrapassa meramente o *status* de *Kulisse* (cenário, bastidor), ela se materializa em sua totalidade através do jornal, da previsão do tempo, do reclame, do sucesso a tocar no rádio, do noticiário político. O discurso simula a apreensão do meio pelos sentidos. E é justamente essa possibilidade inerente ao texto de Döblin que torna o seu discurso de representação em discurso de apresentação de imagens. Como afirma Christian Metz, “o discurso cinematográfico inscreve suas configurações significantes em suportes sensoriais de cinco espécies: a imagem, o som musical, o som fonético das ‘falas’, o ruído, o traço gráfico das menções escritas” (METZ, 1980,

p. 15). O discurso literário da modernidade torna, portanto, possível a simulação da atividade dos suportes sensoriais por meio de montagem e colagem de textos do cotidiano. A cidade moderna traduz-se, pois, em um complexo simultâneo de ruído, brilho, escuridão, verbo, música, velocidade. Devemos, então, avaliar as estratégias empregadas por Fassbinder para construir a metrópole da década de 20 a partir dessa construção sensorial veiculada pelo pré-texto. Assim como neste, a Berlim de Fassbinder está longe de ser mero “dado cênico”, mero “pano de fundo”, como quer Hermann Burger. Pois, não obstante a diferença fundamental entre cinema e literatura, em que “o cinema ‘realiza’ o movimento e o tempo”, enquanto “a literatura só pode ‘representá-los’ ou ‘figurá-los’”, como salienta César Guimarães, “através de seus próprios meios, a literatura pode tender mais à apresentação do que à representação, constituindo imagens através de signos lingüísticos” (GUIMARÃES, 1997, p. 27). Sendo assim, a tradução intersemiótica entre literatura e cinema trata de criar um regime de visibilidade (imagem técnica) a partir dos signos lingüísticos (imagem literária), dispondo, deste modo, “as relações entre o visível e o legível” (GUIMARÃES, 1997, p. 66). É por esse viés que precisamos refletir sobre a construção da Berlim imaginária em ambas as obras, ou seja, do discurso que tende à imagem no pré-texto, e dessas imagens adensadas e postas em movimento no filme.

A Berlim dos anos 20 surge no filme de diversas maneiras. As cenas de rua que focalizam a Alexanderplatz, a “regente cruel” do destino de Biberkopf, e seus arredores se compõem de tomadas feitas em Berlim e nos estúdios da Bavária em Munique. Na primeira fase das filmagens em Berlim, foram tirados diapositivos que puderam ser aproveitados na montagem do epílogo, trucagem que evitou novas e onerosas tomadas em Berlim, com a projeção dos ambientes dentro do estúdio, bastando que a cena em primeiro plano fosse proporcional e adequada às imagens do telão de fundo (HARTL, 1997). Mas esta não é a única forma de a cidade “entrar em cena”. A diferença entre o espaço público e o privado também deve ser levada em conta na nossa interpretação. Em termos de interiores, há um predomínio de um espaço privado, o apartamento de Franz Biberkopf, e de um espaço público, o bar do Henschke, freqüentado assiduamente

pelo protagonista. O interessante é que o apartamento de Biberkopf é “invadido” pela cidade em forma de sons – o noticiário de rádio, o sucesso tocando no gramofone, como no caso da cena em que os velhos amigos Eva e Herbert visitam Biberkopf pela primeira vez desde que fora posto em liberdade – e à noite pela luz de néon de um luminoso que penetra sua janela, piscando continuamente, como na cena em que Biberkopf e Cilly estão juntos. A presença acústica e visual da cidade faz com que aquela suposta “interioridade” espacial não se concretize plenamente.

Vejamos uma cena de rua, aliás, a primeira cena de rua de destaque no filme de Fassbinder, rodada com cerca de 300 figurantes, 20 carros e um ônibus antigo. Biberkopf vende prendedores de gravata próximo à estação de metrô Alexanderplatz: trata-se, pois, da cena correspondente àquela do filme de Jutzi, comentada anteriormente. O cenário é composto por uma rua ladeada de prédios de até quatro andares e da estação do metrô. Ruídos, automóveis e transeuntes em movimento, e vendedores ambulantes apre-goando seus produtos conferem à cena uma dimensão de autenticidade. Mas, apesar do adensamento simultâneo da cena, esses elementos por si ainda não produzem a fluidez da própria cidade, a qual estaria bem ao gosto de Döblin. É a posição e movimentação da câmera que se torna decisiva na mediação imagética entre indivíduo e grande cidade: primeiramente, o ator Günter Lamprecht é enquadrado à distância em plano médio; em seguida, pessoas e veículos passam entre a câmera e o ator que está dizendo o seu texto; então, há uma tomada de dentro de um bonde em movimento focalizando o ator, mediado pelo vidro do veículo. A fluidez da grande cidade se materializa no tráfego intenso e no ir-e-vir dos transeuntes, somados aos brados dos vendedores de jornal que, assim como Biberkopf, tentam ganhar a vida nos arredores da Alexanderplatz. O fato de o olhar ser entrecortado por essa fluidez da rua acaba produzindo o efeito de descentralização do indivíduo. A cidade está ali, presente, viva e ruidosa, assim como também está ali um indivíduo como outro qualquer, centro do interesse narrativo, mas longe de ser centro do mundo narrado. Essa cena, tecnicamente, lembra a cena do filme de Jutzi, com o fluxo dos bondes passando pela rua.

No âmbito do espaço público, surgem como índice de “interioridade” no filme e, em parte, no romance, a Penitenciária de Tegel, o Manicômio de Buch e o Matadouro Municipal. Além disso, foram rodadas cenas também dentro da estação do metrô Alexanderplatz, mais precisamente no saguão, pouco iluminado, ruidoso, também marcado pelo ir-e-vir dos usuários do metrô, vendedores ambulantes apregoando seus produtos e pela presença de um pequeno quiosque. Uma das cenas rodadas no interior da estação permite reconhecer a transposição do texto realizada por Fassbinder do meio literário para o meio cinematográfico. Biberkopf vende o *Völkischer Beobachter* (Observador Popular), jornal do partido nazista. Atendendo ao pedido de um inválido de guerra que conhecera no bar Novo Mundo e que lhe dera o emprego, Biberkopf usa, hesitante, a braçadeira com a suástica. Ao fundo, ouvem-se trechos da canção *Horst-Wessel*, hino da *Sturmabteilung* nazista, seguida de uma música instrumental. Biberkopf apregoa aos brados o nome do jornal. A cena é interrompida por uma citação em tela de fundo branca, na qual se lê: *Ordnung muss im Paradies sein* (Tem de haver ordem no paraíso). Em seguida, ouve-se uma canção popular. Um vendedor de salsichas se aproxima de Biberkopf, vestido todo de branco, em destaque pela pouca luminosidade da estação, puxa conversa com Biberkopf, o qual leva à frente, dependurado no pescoço, uma espécie de moldura de papelão na qual jaz a edição do jornal que está vendendo. O vendedor de salsichas diz ter ouvido que os nazistas são contra os judeus, e Biberkopf retruca não ter nada contra judeus, mas ser pela ordem. Numa das pilastras do saguão da estação do metrô, estão pendurados jornais, que contêm trechos originalmente montados no romance. Fassbinder utiliza o recurso da leitura do trecho pelo vendedor de salsichas:

“ Para o povo alemão no primeiro domingo do Advento: destruam finalmente suas imagens falsas e castiguem quem os embala em ilusões! Então chegará o dia em que a verdade há de subir do campo de batalha para vencer os inimigos com a espada da justiça e o escudo brilhante.”
(FASSBINDER, 1980, cap. 2)

Em seguida, ao fundo do diálogo entre Biberkopf e o vende-

dor de salsichas, o serviço de alto-falante da estação anuncia a chegada de uma nova composição. Transeuntes passam, e a cena se mantém escura. Por fim, o vendedor de salsichas deseja sorte a Biberkopf no novo empreendimento e, antes de ir embora, faz-lhe a seguinte revelação: “Desejo-lhe boa sorte, colega. Boa sorte. Eu sou judeu, sabe. Mas não tem importância. De qualquer forma, boa sorte.

Obrigado. [Biberkopf responde constrangido]” (FASSBINDER, 1980, cap. 2).

Na seqüência da cena, o vendedor de salsichas continua apregoando seu produto, enquanto passantes trafegam pelo saguão da estação, e o som do alto-falante anuncia a chegada e partida de trens do metrô, e ao fundo ouve-se o hino da Internacional, canção composta em 1871 para o movimento operário socialista. Entre os passantes que trafegam pelo saguão, estão Georg Dreske e Richard, comunistas e velhos amigos, que passam por Biberkopf, aparentemente, sem notá-lo. Embora os chame, Biberkopf se sente constrangido por saber que os amigos não aceitariam o fato de estar vendendo o *Völkischer Beobachter* e, ainda por cima, portando a suástica. A imagem sonora que envolve o diálogo é composta por uma canção marcial, a qual estabelece uma relação entre a imagem citada o jornal nazista afixado na pilastra da estação e o exibido por Biberkopf para atrair os fregueses e a imagem verbal o diálogo entre Dreske, Richard e Biberkopf, onde a conduta deste último é posta em questão. Assim como o vendedor de salsichas havia feito, Richard lê trechos do jornal que está afixado na pilastra, enquanto ao fundo toca novamente a canção *Horst-Wessel*, da organização paramilitar nazista: “O verdadeiro federalismo é anti-semitismo, luta contra o judaísmo também é luta pela independência da Baviera” (FASSBINDER, 1980, cap. 2).

A reação dos amigos é de riso, na tentativa de despertar em Biberkopf o senso do ridículo e, ao mesmo tempo, demonstrar a sua reprovação ao fato de que o amigo tenha se sujeitado inescrupulosamente a vender jornais e, ao mesmo tempo, fazer propaganda nazista. De longe, em destaque pelas vestes brancas em meio à cena escura, o vendedor de salsichas observa a discussão acirrada entre os três amigos,

tendo como som de fundo o hino da Internacional. O trecho do romance que serviu de base para a cena apresentada acima tem o seguinte texto:

“Agora Franz vende jornais populares. Não tem nada contra os judeus, mas é a favor da ordem. *Tem de haver ordem no paraíso*. Qualquer um tem de reconhecer isso. E ele viu os Capacetes de Aço, viu os rapazes, e seus líderes também, que coisa. Está parado na saída do metrô em Potsdamer Platz, na travessa Friedrichstrasse, abaixo da estação de Alexanderplatz. Concorda com o inválido do Novo Mundo, com o caolho, aquele da mulher gorda.

Para o povo alemão no primeiro domingo do Advento: destruam finalmente suas imagens falsas e castiguem quem os embala em ilusões! Então chegará o dia em que a verdade há de subir do campo de batalha para vencer os inimigos com a espada da justiça e o escudo brilhante.

“Enquanto se escrevem essas linhas, realiza-se o processo contra os cavalheiros do Estandarte Reich, ao qual uma superioridade de 15 a 20 vezes permitia manifestações desse tipo, em que seu pacifismo programático bem como sua coragem atacavam um punhado de nacional-socialistas, abatendo-os, e com isso mataram nosso P. G. Hirschmann de maneira animalesca. Até dos depoimentos dos acusados que, segundo a lei, tiveram permissão e da parte do partido possivelmente tiveram ordem de mentir, ressalta com que premeditada crueldade, características dos princípios partidários, eles agiram.

“O verdadeiro federalismo é anti-semitismo, luta contra o judaísmo também é luta pela independência da Baviera. Muito antes do começo o salão de festas da Mathaeser estava lotado, e chegavam sempre novos visitantes. Até a abertura da reunião nossa vigorosa banda das SA alegrou-nos com a excelente apresentação de marchas e cantigas animadas. Às oito e meia o camarada do partido Oberlehrer abriu a reunião com uma cordial saudação e depois deu a palavra ao camarada de partido Walter Ammer.”

Os companheiros de Elsasser Strasse morrem de rir quando à tarde ele chega ao bar com *a braçadeira fascista* cautelosamente no bolso, e eles a tiram de lá. Franz corta a onda deles.” (DÖBLIN, 1995, p. 74 e seg.) (Grifos nossos)

Como podemos notar, a ambientação é diferente, o espaço externo mencionado no trecho do romance, próximo da estação de metrô Potsdamer Platz, torna-se, no filme, o interior da estação Alexanderplatz. Além disso, há uma junção entre a cena final do bar, onde Biberkopf encontra os amigos que o criticam por estar vendendo jornais nazistas e a cena da venda dos jornais dentro da estação de metrô. Notamos também a intertextualidade entre as duas cenas, destacada no exemplo acima pelos grifos, e que no original em alemão são citações literais do romance. O momento em que Biberkopf vende jornais populistas e anti-semitas é usado por Döblin para montar textos que, por um lado, se associam à nova atividade do protagonista e, por outro, introduzem a temática político-ideológica. A cena em questão não só traz o produto vendido por Biberkopf, ou seja, o jornal *Völkischer Beobachter*, órgão oficial do partido nazista, publicado desde 1918 e tornado instrumento de propaganda em 1926 por Joseph Goebbels (1897-1945), como também, a partir dos recortes apresentados, alude à instabilidade do cenário político pela ação de unidades paramilitares. A maior delas, na época, era o *Stahlhelm* (Capacete de Aço), organização de veteranos de guerra, de tendência direitista nacional e conservadora e ligado ao DNVP Partido Popular Nacional Alemão. As SA, *Sturmabteilung* (Divisão de Assalto) eram organizações nazistas. Por último, há a menção aos *Ritter von Reichsbanner* (Cavaleiros do Estandarte do Reich), grupo ligado ao partido socialdemocrata, fundado em 1924 para defender a República. A citação sobre o 1º Advento parece ser, pelo tom, de um jornal popular de direita, uma vez que une cristianismo e nacionalismo. A citação seguinte menciona um processo aberto em novembro de 1927 contra membros do *Ritter von Reichsbanner* e das SA. A organização foi acusada de ter assassinado o membro do partido nazista Hirschmann em 25 de maio do mesmo ano. A última citação em sequência foi extraída da edição de 19 de novembro de 1927 do *Völkischer Beobachter*. Döblin modificou o nome do orador. A montagem de tais textos permite que o leitor contraste os pensamentos com o comportamento de Biberkopf. Nem mesmo os laços de amizade com os judeus Nachum e Eliser, os quais procuraram ajudá-lo a se reanimar após a saída da prisão, levam Biberkopf a refletir sobre seu ato, o que mostra a precariedade da consciência do protagonista

naquele momento da história. Embora não seja anti-semita, está preparado para alimentar a máquina de propaganda nazista, tornando parte dela, mesmo que seja apenas uma minúscula peça da engrenagem. A diferença entre o filme e o romance, nesse sentido, se situa no fato de que os textos montados são apresentados ao leitor como meio para que este possa se distanciar criticamente do argumento de “ordem” de Biberkopf a partir de informações que demonstram a violência e a discriminação que estão por trás desse suposto discurso de “ordem”, enquanto o telespectador conta com figuras mediadoras que são a personagem do vendedor de salsichas, criada por Fassbinder justamente para tornar mais contundente a crítica que já estava presente no texto de Döblin, quase quatro anos antes de os nazistas chegarem ao poder, e os amigos Richard e Georg Dreske. O fato de Fassbinder ter extraído literalmente do romance as citações e, por vezes, tê-las mediado pela fala de personagens, deu margem também à crítica de que, com este artifício, teria ocorrido uma “re-psicologização” (apud SANDER, 1998, p. 251) da narrativa moderna, o que teria causado então uma suposta “redução” estética da complexidade de um texto vanguardista por meio de desmontagem, como afirma Hermann Burger. Por outro lado, a economia textual no romance é adensada através dos ruídos e sons da estação, ou mesmo pelo diálogo acompanhado de trilha sonora que reforça a crítica construída pelas imagens e falas. E o próprio Hermann Burger reconhece que o desempenho no âmbito da composição dos sons e da trilha sonora, por outro lado, tratou de aproximar o romance da versão cinematográfica: “Essa melodramatização da matéria, esse oscilar em forma de réquiem entre polifonia e cacofonia corresponde à técnica de montagem de Döblin” (apud SANDER, 1998, p. 250). As críticas de Hermann Burger ao filme devem ser, portanto, revistas. O próprio exemplo anterior revela que o adensamento cênico por meio de diálogos, citações de textos montados, trilha sonora, ruídos, inserção de personagens etc. , da forma como foi levado a cabo, só se tornou possível não por uma desmontagem, mas sim por uma remontagem, segundo uma autonomia estética assumida por Fassbinder no processo de adaptação do romance que, pelo contrário, não apaga os traços da modernidade do pré-texto, mas sim os reorganiza e os enriquece imagetivamente. Se adotarmos a tipologia das

imagens segundo César Guimarães (1997, p. 78 e seg.), a tradução intersemiótica do exemplo anterior marca a passagem de uma “imagem referida” do pré-texto, ou seja, “a que os textos fazem referência” no caso, a citação do trecho de jornal para uma “imagem perceptiva”, que representa “tanto o processo de percepção quanto os objetos por ele apreendidos” no exemplo, o ato da leitura dos trechos de jornal pelo vendedor de salsichas e por Richard.

Por fim, cabe-nos refletir sobre a arquitetura da Berlim imaginária justamente na parte mais polêmica do filme: o epílogo. O epílogo, uma espécie de adendo que Fassbinder achou necessário para o encerramento da série, gerou uma grande polêmica mesmo antes da primeira exibição do filme na TV. Alguns críticos o definiam como fruto de “visões malucas do cineasta”, pois nele “ladrões são elevados a reis, e a Sagrada Família é mostrada nua, de modo provocador”, conforme o artigo *Die Heiligen und ihr Narr* (Os santos e seu tolo), publicado na revista *Quick* em 14 de maio de 1980 (apud SANDER, 1998, p. 247). Pensou-se até mesmo em ações de protesto para impedir que o epílogo fosse levado ao ar. Porém, os representantes da WDR decidiram mantê-lo. Apenas o horário de exibição foi alterado, passando das 21 horas, horário mantido para os demais 13 capítulos, para as 23 horas, com cerca de duas horas de duração. O título do epílogo indica que Fassbinder distanciou-se intencionalmente do romance para poder criar suas próprias imagens oníricas: *Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf* (Meu sonho do sonho de Franz Biberkopf). Trata-se, pois, de uma potencialização do sonho o termo mais preciso seria delírio! do protagonista após descobrir que sua namorada Mieke havia sido assassinada por Reinhold.

Em relação à construção imagética da cidade, a primeira cena do epílogo encerra em si a estratégia de simulação adotada por Fassbinder para marcar espacialmente o estado de delírio ou de sonho, na visão do cineasta: a fusão de espaços, que aqui se estabelece entre a rua e o cemitério. Na verdade, a rua se torna cemitério: por toda parte, lápides, cruzes, túmulos, velas cobrem o leito da rua, os anjos Sarug e Terah, instâncias que aparecem no romance, mas sem o destaque dado a elas por Fassbinder, acompanham Biberkopf. Aparecem Ida, as-

sassinada por Franz, as antigas namoradas Cilly e Franze, o amigo judeu Nachum e Mieze, cujo assassinato desencadeara em Biberkopf o processo de delírio. A cena também é composta por sons, ruídos, barulho de comício, suicidas “vivos” integram a cena, uma voz narrativa o próprio Fassbinder apresenta as estatísticas para o ano de 1927 em relação aos nascimentos e às mortes, Mieze jaz sobre um túmulo, os anjos conversam entre si, o coral do Exército da Salvação canta uma canção, Otto Lüders, o primeiro a ludibriar Biberkopf após sua saída da prisão, também aparece, de modo que a cena se compõe basicamente a partir da memória de Biberkopf, agora desorientada e afetada em relação ao reconhecimento dos limites de espaço. Esse trecho corresponde a três páginas do romance de Döblin (DÖBLIN, 1995, 369 e seg. e 374). A seqüência da cena difere entre os dois textos. Além disso, no romance o cemitério, apesar da imagem surreal dos suicidas expostos, um enforcado e um morto por dose letal de morfina, permanece sendo apenas e tão-somente o cemitério, onde Biberkopf procura a sepultura de Mieze e, ao final, entra em um veículo que o leva para a Bayerischer Platz, onde mora Eva. No filme, Biberkopf volta a si do delírio: Eva e Herbert o encontram na calçada, próximo da estação Alexanderplatz, ajoelhado, como se estivesse escavando com as mãos a sepultura de Mieze; a polícia chega e o prende.

Antes de prosseguirmos com os exemplos, devemos refletir sobre a noção de sonho como “imagem mental”, segundo a tipologia de César Guimarães (1997, p. 54). As imagens mentais por excelência são a memória e o sonho. Elas “são constitutivas da experiência do personagem-narrador, formadoras de uma memória ‘misturada de imagens e afetos experimentais’” (GUIMARÃES, 1997, p. 81). Essa mistura de imagens, espaços, pessoas, onde os limites são apagados, reflete o espírito da estratégia empregada por Fassbinder para criar esses espaços híbridos, que não são mais espaços cênicos, mas espaços de memória em delírio. Sem dúvida, a subjetividade resultante da interpretação da obra de Döblin adquire aqui uma qualidade magistral: Berlim torna-se, pois, uma espécie de “cidade-mental”, interiorizada em Biberkopf.

Após a prisão, Biberkopf é conduzido ao Manicômio de Buch para tratamento, totalmente fora de si. Mas o espaço de Buch

só aparece nas cenas em que os médicos se indagam sobre o tratamento mais adequado para o paciente, enquanto que, para Biberkopf, o espaço interior do manicômio é sobrepujado por “um espaço interior de segundo grau”: os espaços de memória em delírio se interiorizam, de modo que a fusão de espaços torna-se recorrente ao longo do epílogo. Neste ponto, poderíamos dizer que a “cidade mental” da cena da rua-cemitério torna-se “cidade-entranha”, extremamente interiorizada. Essa estratégia também não encontra correspondente no romance, onde o espaço de delírio do protagonista permanece o manicômio.

Outro exemplo da interiorização e supressão de limites do espaço da cidade no filme se materializa na cena em que Biberkopf é açoitado pelos amigos Richard e Georg Dreske e, posteriormente, também por Reinhold, na presença da quadrilha liderada por Pums. O local da cena resulta da fusão do Novo Mundo, bar onde Biberkopf estivera juntamente com a namorada Lina e conhecera o veterano de guerra que lhe arranhou o emprego de vendedor de jornais nazistas, com o Exército da Salvação, onde Biberkopf estivera com Reinhold, e o bar do Henschke, assiduamente freqüentado por todos que aparecem na cena. Há também uma outra composição de bar e de cela de prisão, em que aparecem os amigos Eva e Herbert, ou mesmo de cela e dormitório. A casa dos judeus Nachum e Eliser, onde Biberkopf conversa com Ida sobre o seu assassinato, é, ao mesmo tempo, o bar do Henschke.

A junção espacial, concretizada pela supressão dos limites entre os ambientes, conduz à interioridade do espaço motivada pelo estado de delírio de Biberkopf. A cidade-entranha, que surge desse estado, está magistralmente caracterizada em uma cena do epílogo em que o piso do saguão da estação de metrô Alexanderplatz está coberto por um gramado, para onde acorre um grupo de comunistas, seguido por paramilitares da *Sturmabteilung*, cena que se encerra com agressões físicas e uma saraivada de balas contra os beligerantes. E essa interiorização é acompanhada, ao longo do epílogo, por uma trilha sonora *sui generis*, em que não faltam Janis Joplin, Elvis Presley, Glenn Miller, entre outros.

Para finalizar, gostaríamos ainda de destacar a solução encontrada por Fassbinder para apresentar na tela o final do romance *Berlin Alexanderplatz*. Após ter falecido e, em um processo inusitado, ter “renascido” no manicômio como um novo homem e com um novo nome, Franz Karl Biberkopf é posto em liberdade, enquanto Reinhold é condenado pelo assassinato de Mieke. Em seguida, torna-se um modesto auxiliar de portaria em uma fábrica de médio porte, portanto, uma ínfima peça na gigantesca engrenagem da grande cidade. Sua consciência política, adquirida de forma inusitada através de seu “renascimento”, leva-o a observar atentamente o que se passa a sua volta, sem, no entanto, assumir qualquer compromisso com aquelas tendências políticas, com as quais o “antigo” Franz se confrontara. Ao final do romance assim como no filme de Fassbinder, o narrador relata que Franz Karl observa com frequência, de sua guarita, formações paramilitares, cujos membros passam marchando, carregando estandartes e tocando músicas marciais. No entanto, o leitor não fica sabendo a quem pertencem tais formações paramilitares. Com isso, Döblin critica indiscriminadamente a radicalização política através dos movimentos de massa e alerta para o perigo que corre a frágil democracia alemã na fase final da República de Weimar:

“Muitas vezes marcham com bandeiras e música e cantos diante da sua janela. Biberkopf olha friamente pela porta, e permanece longo tempo calmamente em casa. Cale a boca e meça seu passo, marche conosco. Se devo marchar, depois terei de pagar com a cabeça aquilo que os outros pensaram. Por isso, primeiro calculo tudo, e, quando chegar a hora, quando me convier, eu vou concordar. O homem recebeu o juízo, em vez disso os bois formam uma manada.” (DÖBLIN, 1995, p. 425)

Nessa passagem, Döblin não emprega nem fragmentos de canções, nem menções de cores que pudessem identificar a organização paramilitar. Com isso, sua crítica se destina indiscriminadamente à radicalização política pelas extremas direita e esquerda na fase final da República de Weimar. É um alerta contra o totalitarismo e o anti-semitismo dos nacional-socialistas e contra o perigo do autoritarismo antidemocrático que tomava conta do movimento comunista.

No âmbito da ficção, isso demonstra também que Franz Karl não é mais um “oportunista de ocasião” como no passado: embora demonstre ter se tornado “politicamente” consciente, Biberkopf sabe também que não deve se associar cegamente aos movimentos de massa. É por isso que ele vê com distanciamento crítico as organizações paramilitares passarem marchando diante de sua guarita.

Essa apresentação da cena final do romance é fundamental para entendermos a diferença temporal entre os olhares de Fassbinder e Döblin para os acontecimentos históricos e políticos. Enquanto Döblin, olhando para o futuro, denuncia a situação latente que alguns anos mais tarde desembocará no Terceiro Reich, na Segunda Guerra Mundial e na *Shoah*, Fassbinder olha para trás, e potencializa justamente esse estado de latência da destruição do equilíbrio de forças democráticas e do triunfo das extremas políticas. Para isso, lança mão de uma estratégia no âmbito da composição da trilha sonora, juntando, em uma cacofonia, trechos do hino da Internacional e da canção *Horst Wessel* das SA, que se tornou uma espécie de hino alemão no período nazista. Independentemente da nova situação do protagonista, a “guerra urbana” prossegue, e com ela o perigo de que o indivíduo se associe a movimentos coletivos sem estar consciente dos desdobramentos que tal atitude possa implicar. Essa estratégia de Fassbinder de reproduzir simultaneamente discursos em forma de música e canções que levam em seu bojo elementos de sistemas de valores totalitários e persuasivos garante o caráter aberto da obra correspondendo, ao final, plenamente às intenções de Döblin, como parte indissociável da totalidade da Berlim, não da cidade imaginária, mas da Berlim concreta que, anos mais tarde, conheceu destruição e um longo período de divisão.



Referências

CORNELSEN, Elcio Loureiro. O conceito de “Kinostil” e o princípio da montagem no romance “Berlim Alexanderplatz”, de Alfred Döblin. *Aletria*, n. 8, p. 196-212, dezembro 2001. [Caderno temático “Literatura e Cinema”]

DÖBLIN, Alfred. An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm (1913). In: DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*.

Olten/Freiburg i. Br.: Walter-Verlag, 1989, p.119-123.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. 31.ed., München: dtv, 1992.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz. A História de Franz Biberkopf*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

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

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. Trad. Marilda Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SANDER, Gabriele. *Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz*, Stuttgart: Reclam, 1998. [Série Erläuterungen und Dokumente, n° 16.009]

VETTER, Klaus (Coord.) *Rainer Werner Fassbinder 1946-1982*, São Paulo: Instituto Goethe, 1992.

Filmografia

BERGMAN, Ingmar. 1977. *O Ovo da Serpente (Das Schlangenei)*. EUA/Alemanha Ocidental. Cor, Argentina: 120 min/ EUA: 119 min.

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1971. *Pioneiros em Ingolstadt (Pioniere in Ingolstadt) (TV)*. Alemanha Ocidental, Cor, 84 min.

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1972. *Encruzilhada de Bestas Humanas (TV) (Wildwechsel)*. Alemanha Ocidental, Cor, 102 min.

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1972/74. *Effi Briest*. Alemanha Ocidental, P&B. Alemanha: 140 min/ EUA:135 min.

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1976/77. *Bolwieser (TV)*. Alemanha Ocidental. Cor, 201 min (2 partes).

FASSBINDER, Rainer Weiner. 1980. *Berlin Alexanderplatz*. Itália/ Alemanha Ocidental, Cor. EUA: 931 min/ Alemanha Ocidental: 894 min (14 partes).

HARTL, Hans Dieter. 1997. *Berlin Alexanderplatz. Beobachtungen bei den Dreharbeiten*. Alemanha, vídeo, 45 min.

JUTZI, Phil. 1931. *Berlin-Alexanderplatz*. Alemanha, P&B, 88 min.

MILESTONE, Lewis. 1930. *Nada de Novo no Front (All Quiet on the Western Front)*. EUA. P&B, 132 min.

Résumé: Le but de cet article est d'aborder certaines questions liées au processus de transcréation intersémiotique et son reflet dans la représentation spatiale de la grande ville, en se basant sur le roman de Alfred Döblin et le film homonyme Berlin Alexanderplatz, de Rainer Werner Fassbinder.

Mots-clés: Rainer Werner Fassbinder. Berlin Alexanderplatz. Alfred Döblin. Montage. Roman de la grande ville.



Abstract: The main goal of this paper is to approach some questions linked to the process of intersemiotic transcription and its reflection on the big city's spacial representation, based on the film Berlin Alexanderplatz, by Rainer Werner Fassbinder, and the homonym novel by Alfred Döblin.

Keywords: Rainer Werner Fassbinder. Berlin Alexanderplatz. Alfred Döblin. Film Editing. Big City's novel.