

# Entre a objetividade e a fantasia: reflexões de Alfred Döblin sobre o romance

*Between Objectivity and Fantasy: Alfred Döblin's Theoretical Inquiries into the Novel*

Gabriela Siqueira Bitencourt  
Universidade Federal de São Paulo  
(UNIFESP) São Paulo | SP | BR  
FAPESP  
gabriela.bitenc@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-9782-3729>

**Resumo:** Com uma atuação teórica intensa no início século XX, Alfred Döblin foi um autor que se dedicouativamente a refletir sobre o romance. Este artigo parte de dois conceitos apresentados em “A construção da obra épica” (1928) para discutir a concepção de romance formulada na obra teórica de Döblin. Procura avaliar, ainda, como essa concepção dialoga com os debates artísticos da época. Para isso, começaremos apresentando dois conceitos-chave do ensaio: relato e fantasia. Em seguida, mostraremos como o uso do conceito de relato remonta a reflexões tecidas desde os primeiros escritos de Döblin e ao diálogo intenso com o Futurismo. Ponderaremos também acerca do conceito de fantasia e sua relação com as noções de objetividade/relato. Por fim, comentaremos como a mudança de peso conferida à relação entre os dois termos, em 1928, deve ser compreendida à luz do debate sobre o romance-reportagem da Nova Objetividade.

**Palavras-chave:** Alfred Döblin; Nova Objetividade; Futurismo; romance; épica; romance-reportagem.

**Abstract:** With an intense theoretical engagement in the early 20th century, Alfred Döblin was a prolific author who dedicated himself extensively to reflections on the novel. This article builds upon three concepts presented in “Construction of the Epic Work” (1928) to explore Döblin’s conception of the novel and the dialogues his work later establishes with the artistic debates of that period. To this end, we will initially introduce two key concepts from the essay: report and fantasy. Next, we will illustrate how Döblin’s utilization of the report concept stems from his early writings and his dia-



logue with Futurism. We will also examine the concept of fantasy and its connection to objectivity and report. Finally, we will discuss how the shift in emphasis on the relationship between report and fantasy in 1928 should be understood in the context of the ongoing debate surrounding the New Objectivity reportage novel.

**Keywords:** Alfred Döblin; New Objectivity; Futurism; novel; epic; reportage novel.

The only realism in art is that of the imagination.  
It is only thus that the work escapes plagiarism of the nature  
and becomes creation.

William Carlos Williams

No Brasil, “A construção da obra épica” é, provavelmente, o texto teórico mais conhecido de Döblin – talvez menos por conta do próprio autor do que pela menção feita a ele por Walter Benjamin. Em sua resenha de 1930 sobre *Berlin Alexanderplatz*, “A crise do romance?”, Benjamin (1994) cita o ensaio, e a referência certamente contribuiu para que “A construção da obra épica” fosse reconhecido como um dos textos alemães mais relevantes sobre o gênero do romance, ainda que Döblin tenha escrito e publicado uma série de outros ensaios especificamente sobre o tema desde a primeira década do século XX.

Quando o elaborou, em 1928, para ser proferido como palestra,<sup>1</sup> Döblin estava em meio à escrita de *Berlin Alexanderplatz*, cujo sucesso imediato fez com que seu autor, que já acumulava uma longa lista de publicações, viesse a se tornar um dos nomes mais prestigiados da cena literária daqueles anos. Suas reflexões teóricas, que já desfrutavam de certo reconhecimento, ganharam projeção nesse momento em que era constatado – por exemplo, na resenha de Walter Benjamin – que as afinidades entre sua teoria e sua prática artística eram evidentes.<sup>2</sup> Sem dúvida, o conceito central para a teoria do romance de Döblin é “épica” e o fato de “obra épica” substituir o termo “romance” no título da palestra é significativo. Pode parecer contraintuitivo que um escritor modernista enfatize justamente essa nomenclatura clássica. Contudo, como teremos a oportunidade de indicar, trata-se de uma concepção de obra que comparece desde as primeiras reflexões de Döblin sobre produção em prosa e ganha contornos cada vez mais nítidos na reelaboração gradual e contínua pela qual sua teoria passará. De fato, muitas das reflexões e das orientações apresentadas em “A construção da obra épica” parecem dialogar com sua trajetória anterior e, em aspectos pontuais, contradizê-la.

<sup>1</sup> Apenas no ano seguinte ele seria lançado em formato impresso na revista literária *Neue Rundschau*.

<sup>2</sup> “Seu último livro [*Berlin Alexanderplatz*] mostra que em sua produção a teoria e a prática coincidem” (Benjamin, 1994, p. 55).

O intuito deste artigo é apresentar alguns conceitos que acreditamos serem relevantes para compreender essa teoria do romance de Döblin, desenvolvida nas primeiras três décadas do século XX, e o diálogo estabelecido pelo autor especificamente com o Futurismo e a Nova Objetividade. “A construção da obra épica” foi o último ensaio publicado no período no qual nos concentraremos e será nosso ponto de partida e chegada, pois condensa os elementos desse desenvolvimento e revela-se um momento privilegiado para identificarmos os princípios mais importantes para nossa análise, a partir dos quais podemos lançar um olhar retrospectivo sobre os primeiros anos de sua produção teórica. Entretanto, antes de continuar, é preciso ressaltar que discutir um texto como esse traz alguns desafios. Talvez o maior deles seja o fato de que se trata de um ensaio muito extenso, com uma série de elementos que mereceriam ser examinados em profundidade.<sup>3</sup> Dada a impossibilidade de tratar de todos os temas nele presentes, optamos por estabelecer um recorte e selecionamos dois termos apresentados na palestra, que encaminham a discussão a partir de dois eixos: o primeiro eixo é como os conceitos se desenvolvem na teoria do próprio Döblin; o segundo, como dialogam com os modernismos da época. Os conceitos selecionados são “relato” e “fantasia”.

## Uma questão de estilo: as primeiras reflexões

Ao resenhar o romance *Berlin Alexanderplatz*, Walter Benjamin (1994, p. 54-60) enfatizou que, no contexto do debate então corrente acerca da “crise do romance”, Döblin não se resignou, mas elaborou e propôs uma espécie de, senão solução, ao menos resposta.<sup>4</sup> Expressa no romance e formulada teoricamente no ensaio “A construção da obra épica”, a resposta parece construída sobre termos – como “épica”, “relato”, “suprarrealidade” etc. – que não se revelam, à primeira leitura, imediatamente apreensíveis no sentido específico que o autor lhes confere. Eles podem, contudo, ser iluminados a partir de uma decomposição da estrutura do próprio ensaio e da análise de produção teórica que Döblin já desenvolvia desde as décadas anteriores.

O ensaio “A construção da obra épica” é dividido em oito seções, das quais as quatro primeiras seriam uma tentativa de circunscrever o sentido do termo “épico” e as quatro seguintes responderiam a questões mais práticas de escrita:

- 1 A obra épica faz o **relato** de uma suprarrealidade.<sup>5</sup>
- 2 A obra épica recusa a realidade.
- 3 A épica não fala do passado, representa-o.
- 4 O caminho para a futura épica.
- 5 Diferença entre o atual modo de produção individualista e o coletivo de outrora.
- 6 Descrição do estágio incubador do atual processo de produção épica.

<sup>3</sup> Para uma apresentação dos diferentes temas do ensaio, cf. Gregory (2017).

<sup>4</sup> “Como teórico, Döblin não se resigna com essa crise [do romance], mas antecipa-se a ela e a transforma em coisa sua” (Benjamin, 1994, p. 55).

<sup>5</sup> Grifo próprio.

7 Detalhes do processo de produção.

8 A linguagem no processo de produção.

O primeiro aspecto a ser destacado diz respeito ao fato de o termo “relato” aparecer diretamente associado ao conceito de “épica” logo no primeiro subtítulo do ensaio. A relação entre relato, épica e romance será desenvolvida nas três primeiras seções, que podem ser resumidas, para os fins deste artigo, do seguinte modo: Döblin parte da proposição de que o relato<sup>6</sup> é a forma essencial da épica e discorre acerca do parentesco que essa forma possui com a história, o relato histórico e o jornalismo. Contudo, pergunta-se Döblin, como pode o romance – um gênero ficcional – ter como base a mesma forma da narrativa histórica e do jornalismo, nos quais encontramos acontecimentos factuais, verídicos? A partir dessa questão, Döblin desenvolverá uma longa argumentação para concluir que, embora a ficção esteja no campo da imaginação, ela não é menos verdadeira do que a história ou o jornalismo. Ainda que seus fatos não sejam documentados historicamente, que sejam fruto da criatividade, eles contêm um laço tão profundo com a realidade, que a obra épica age, como diz Döblin, no sentido do conhecimento.<sup>7</sup> Aliás, dirá Döblin, é fundamental que a épica recuse a realidade<sup>8</sup> – provocação à qual retornaremos mais adiante.

A ênfase dada por Döblin, nestas três primeiras seções do ensaio, à relação entre o relato e o conteúdo de verdade da ficção recupera questões que aparecem desde algumas de suas primeiras reflexões teóricas, quando seu diálogo ocorria principalmente com os artistas próximos ao círculo da revista *Der Sturm*. Ainda estudante de medicina, em 1904, Döblin conheceu Herwarth Walden (pseudônimo de Georg Lewin), responsável por organizar a *Verein für Kunst*, por meio da qual Döblin passou a ter contato com nomes hoje muito conhecidos do universo artístico berlnense da época, como a poetisa Else Lasker-Schüler e o dramaturgo Frank Wedekind.

É justamente em uma carta a Walden, em 1909, que podemos recuperar a, possivelmente, primeira menção que Döblin fez à questão de estilo literário, enfatizando o termo “relato” e a noção a ele associada de “objetividade”. Comentando um número da revista *Das Theater*, editada à época por Walden, Döblin reprova vários dos textos então publicados aos quais censura, acima de tudo, o estilo: “Mais relato, mais crítica, menos estilo, menos decoração” (Döblin, 1970, p. 50). É importante ressaltar que, aqui, ele não está falando de prosa ficcional, mas, sim, da prosa jornalística da revista *Das Theater*. Ainda assim, a carta é relevante porque começam a aparecer os termos que marcaram, de modo significativo, as primeiras produções teóricas de Döblin. Gostaríamos de destacar o uso do termo “relato”, a exigência de um “estilo neutro”, e a menção à “objetividade”, feita em referência aos princípios de Alfred Loos, sobre os quais Döblin pondera: “Ser objetivo; a cada coisa, sua objetividade particular” (1970, p. 50, tradução própria).<sup>9</sup> São termos que se entrelaçam e aparecem, com ênfases e enfoques diferentes, no desenvolvimento posterior da teoria de Döblin até 1929.

6 Para o termo *der Bericht* (o relato), em um dicionário alemão comum, encontramos a definição de que se trata da reprodução objetiva (*sachlich*) de um acontecimento (Cf., por exemplo, BERICHT, der. In: DUDEN. Berlin: Cornelsen, c2024. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bericht>. Acesso em: 6 nov. 2023).

7 “A obra de arte age em dois sentidos: no do conhecimento [...] e no da criação. [...] As obras artísticas têm a ver com a verdade” (Döblin, 2017a, p. 129).

8 “A obra épica recusa a realidade” (Döblin, 2017a, p. 129).

9 “Sachlich sein, jedes Ding seine besondere Sachlichkeit”.

## Diálogos, divergências e a formulação de um projeto estético singular

O primeiro texto teórico no qual esses termos ganham contornos mais definidos, e a partir do qual é possível começar a compreender o diálogo que Döblin estabeleceu com os outros modernismos, é uma carta aberta publicada por ele, em 1913, na revista *Der Sturm*, e dirigida a Filippo Tommaso Marinetti. Essa não era, contudo, a primeira vez que Döblin escrevia sobre Futurismo. Motivado pela primeira exposição de Arte Futurista em Berlim, em 1912, promovida pela galeria associada à revista *Der Sturm*, Döblin publicou um ensaio em que elogia o Futurismo, mas faz questão de sugerir que o comprehende não como um esquema rigoroso a ser seguido por outros artistas, e sim como uma energia, um “movimento adiante” (Döblin, 1985b, p. 116), conforme anuncia ao fim da resenha à exposição.

Contudo, o entusiasmo inicial parece se desfazer assim que Döblin tem contato, em outubro de 1912, com o “Manifesto técnico da literatura futurista”, de Marinetti e, depois, em março de 1913, com o “Suplemento ao Manifesto Técnico”, ambos publicados na revista *Der Sturm*. O texto de Döblin, impresso na mesma edição de março de 1913, ao lado do “Suplemento” de Marinetti, é uma reação a este. A relevância do Futurismo no início do século XX pode ser avaliada na medida em que praticamente todos os artistas e movimentos europeus sentiram-se obrigados a reagir aos estímulos e provocações dos inúmeros manifestos lançados pelo grupo italiano. Com Döblin não foi diferente e, à sua resposta, ele conferiu o título “Técnica verbal futurista. Carta aberta a F. T. Marinetti”. Nesse ensaio, o autor discute o romance *Mafarka Il Futurista* e os manifestos, mas, acima de tudo, e o que é mais importante para este artigo, recusa o caráter normativo, os princípios inflexíveis e beligerantes das reflexões de Marinetti, a destruição da estrutura lógica da sintaxe em favor do que o autor italiano consideraria o ideal literário. Enfatizando que cada artista “cresce a seu modo”, e que é necessário que se respeite esse processo particular, Döblin (2017d, p. 87) pontua: “Mas o que é mais grave e perigoso é a sua ‘monomania’, pois o senhor é um ‘monomaníaco’ quando agride a sintaxe por amor ao culto da plasticidade das batalhas”.

Esse ensaio é, portanto, sobretudo negativo, uma recusa (intransigente) das proposições intransigentes sobre técnica literária e da normatividade de Marinetti. Entretanto, embora seja principalmente uma negação, já são indicados alguns elementos propositivos, como podemos notar no seguinte trecho: “O que não é direto, repleto de objetividade, nós dois recusamos. Os epígonos tradicionais reservam-se para os desamparados. Naturalismo, Naturalismo; ainda não somos suficientemente naturalistas” (Döblin, 2017d, p. 85). Vale a pena destacar dois elementos fundamentais: a defesa da liberdade técnica e também a afirmação de um desejo de objetividade – dito explicitamente na primeira frase e, de certo modo, enviesadamente pela citação do Naturalismo. Ocorre que os elementos ainda não são realmente desenvolvidos pelo autor e permanecem pouco claros, apenas sugeridos. Eles só ganharão maior precisão em um novo ensaio, publicado poucos meses depois.

Provavelmente o texto teórico mais conhecido de Döblin dos anos 1910, “Aos românticos e seus críticos. Programa berlinese”<sup>10</sup> (Döblin, 1963a, p. 15-19, tradução própria) foi escrito em maio de 1913 e publicado, também, na revista *Der Sturm*. Nele, o autor procurará expor as fundações desse projeto literário que, como veremos, sofrerá algumas alterações

<sup>10</sup> “An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm”.

com o passar dos anos. É possível argumentar que a provocação de Marinetti surtiu quase o efeito de um impulso para que Döblin começasse a elaborar teoricamente o que entendia como sua tarefa de artista, o papel da sua obra naquele momento histórico. Não deixa de ser curioso pensar que, embora tenha criticado Marinetti por tentar estabelecer regras rígidas de composição, esse texto seja bastante programático e quase dogmático. Contudo, diferentemente de Marinetti, Döblin não se preocupa em prescrever técnicas de composição, mas em elaborar princípios.

Para o objetivo deste artigo, vale mencionar que o “Programa berlinense” parte de uma crítica à tendência individualista das produções em prosa daqueles anos<sup>11</sup> para propor uma forma de superação que, ao contrário da iconoclastia futurista, recupere os vínculos com a tradição. Esse vínculo é realçado pela própria estrutura do texto, que começa citando Homero e termina com a observação de que “[o] romance precisa renascer como obra de arte e epopeia moderna” (Döblin, 1963a, p. 19, tradução própria).<sup>12</sup> Ainda que a associação entre o romance e a ideia de uma epopeia moderna não fosse nenhuma novidade, suas implicações práticas não eram – nem são hoje em dia – uma obviedade. Muito menos em um período no qual as palavras de ordem pareciam ser de ruptura absoluta com os elementos e conceitos artísticos tradicionais.

A primeira pista sobre o sentido da ênfase conferida à tradição está na escolha do termo “epopeia”. Associado à menção a Homero, o termo remete o/a leitor/a a uma experiência artística de comunicação direta da obra com o público, de participação da arte na vida da sociedade. Isso fica claro quando Döblin, ao censurar a tendência individualista do romance, afirma que “a criação poética não é roer as unhas e palitar os dentes, mas uma questão pública” (Döblin, 1963a, p. 15, tradução própria).<sup>13</sup> Ou seja, a despeito das palavras de ordem de Marinetti, Döblin insiste no aprendizado que o autor deve extrair da tradição. Esse diálogo combativo com o autor italiano é perceptível quando cotejamos a abertura do “Programa berlinense” com as primeiras linhas do “Manifesto Técnico da Literatura Futurista”, no qual consta: “No avião, sentado sobre o tanque de gasolina, com o ventre aquecido pela cabeça do aviador, eu senti a inanidade ridícula da velha sintaxe herdada de Homero” (Marinetti, 1980, p. 81).

Já em Döblin, temos a seguinte abertura:

O artista trabalha em sua cela fechada. Dois terços dele são autoengano e bravata.  
A porta está aberta à discussão.

Algumas coisas não mudam com o tempo: ainda é possível apreciar Homero; a arte conserva, mas o método de trabalho muda (Döblin, 1963a, p. 15, tradução própria).<sup>14</sup>

A disputa com o futurista é evidente. A recusa da iconoclastia e da argumentação de Marinetti parte da afirmação de que o romance do século XX tem, sim, grandes modelos

<sup>11</sup> “Os escritores de prosa [...] mastigam ininterruptamente os ‘conteúdos’ e problemas de sua própria incapacidade.” “Die Prosaautoren [...] kauen unentwegt an ‘Stoffen’ und Problemen ihrer Unzulänglichkeit” (Döblin, 1963a, p. 15, tradução própria).

<sup>12</sup> “Der Roman muß seine Wiedergeburt erleben als Kunstwerk und modernes Epos.”

<sup>13</sup> “Dichten ist nicht Nägelkauen und Zahnstochern, sondern eine öffentliche Angelegenheit.”

<sup>14</sup> “Der Künstler arbeitet in seiner verschlossenen Zelle. Sein Persönliches ist zwei Drittel Selbstdäuschung und Blague. Die Tür zur Diskussion steht offen. Gewisses ist unverrückbar in der Zeit; Homer lässt sich noch genießen: Kunst konserviert, aber die Arbeitsmethode ändert sich.”

épicos. Contudo, é preciso – diz Döblin – reconhecer que os tempos mudaram e não é possível retornar aos modelos antigos sem ser, como é mencionado mais adiante, “devorado pelas traças”. Se voltar no tempo e buscar moldes ultrapassados não é possível, esse ensaio é, sobretudo, propositivo. Não se trata de definir técnicas rígidas (não é o caso de reproduzir a normatividade de Marinetti), mas de estabelecer princípios sem os quais não seria possível que o romance renascesse como “epopeia moderna”. Duas passagens, em especial, podem nos dar as primeiras pistas acerca de um dos princípios que começam a se desenhar e que se relacionam com a já mencionada carta a Herwarth Walden: “O objeto do romance é a realidade sem alma. [...] [O leitor] deve julgar, não o autor. A fachada do romance não pode ser nada além de pedra e aço” (Döblin, 1963a, p. 17, tradução própria).<sup>15</sup> E, mais adiante, Döblin (1963a, p. 17, tradução própria)<sup>16</sup> enfatiza: “não se narra, constrói-se”.

Antes de comentarmos a relação desses trechos com a carta de 1909 a Walden, gostaríamos de destacar a referência feita por Döblin ao termo “Naturalismo” na “Carta aberta a F. T. Marinetti” e no “Programa berlinense”. Neles, Döblin qualifica o Naturalismo como um componente fundamental de sua própria teoria. A afinidade com as formulações teóricas de Émile Zola é, de fato, profunda e podemos constatá-la ao lermos, por exemplo, o seguinte texto publicado pelo autor francês:

A primeira característica do romance naturalista [...] é a reprodução exata da vida, a ausência de todo elemento romanesco. A composição da obra consiste apenas na escolha das cenas e numa certa ordem harmônica de desenvolvimentos. [...] O autor [Gustav Flaubert] as selecionou e equilibrou cuidadosamente, de modo a fazer de sua obra um monumento da arte e da ciência. [...] Falta inclusive qualquer intriga (Zola, 1995, p. 96).

Em trecho posterior do mesmo ensaio, as observações de Zola sobre a posição do autor e a construção do narrador também parecem ressoar nos princípios elaborados por Döblin:

O romancista naturalista procura desaparecer completamente por trás da ação que narra. [...] O autor não é um moralista, mas um anatomista que se contenta em dizer o que encontra no cadáver humano. Os leitores concluirão, se quiserem [...]. Quanto ao romancista, esse se mantém afastado, sobretudo por razões de arte, para deixar à obra sua unidade impersonal, seu caráter de termo escrito para sempre sobre o mármore (Zola, 1995, p. 98).

Como é possível notar, entre as formulações de Zola e as proposições de Döblin existe afinidade de princípios. Destacamos dois pontos em comum: neutralidade do narrador e objetividade. Ambos respondem, na teoria de Döblin, à constatação de uma circunstância histórica que se revela, para a arte, um problema. O “manifesto” do autor alemão começa identificando esse problema: o artista está em seu quarto, isolado. E termina com um objetivo: o renascimento do romance como obra de arte e epopeia moderna. Ou seja, a superação do isolamento depende de uma forma de arte capaz de se comunicar, de participar da esfera pública. O caminho para a solução do problema histórico e para a realização do objetivo reside

<sup>15</sup> “Der Gegenstand des Romans ist die entseelte Realität. [...] [Der Leser] mag urteilen, nicht der Autor. Die Fassade des Romans kann nicht anders sein als aus Stein oder Stahl.”

<sup>16</sup> “Man erzählt nicht, sondern baut.”

nesses princípios básicos que são desdobrados por Döblin em um conjunto de conceitos, dos quais destacaremos três.

O primeiro conceito que nos interessa está associado à noção de estilo e objetividade e nos remete à carta de 1909 a Walden, na qual Döblin (1970, p. 50, tradução própria) havia exigido “menos estilo”. Já no ensaio de 1913, dando um passo adiante, ele qualifica o estilo almejado a partir do conceito de *steinerner Stil* (Döblin, 1963a, p. 18),<sup>17</sup> um estilo pétreo. É de pedra, rígido, intransponível. Na citação de Zola, destacada anteriormente, não por acaso será dito, de modo similar, que o texto deve estar escrito “sobre mármore”.

O segundo conceito é o de despersonalização (*Depersonation*) e diz respeito ao efeito buscado pela construção da voz narrativa: o narrador não deve se fazer notar. As coisas devem aparecer ao leitor como se estivessem, efetivamente, desenvolvendo-se diante dele: “Eu não sou eu, mas a rua, os lampiões, este e aquele acontecimento, mais nada” (Döblin, 1963a, p. 18, tradução própria).<sup>18</sup> Nas palavras de Erich Kleinschmidt (2013, p. 625), o narrado se torna narrador. Döblin ainda enfatiza a importância da objetividade, rebateando e recusando o “psicologismo” no romance, os mergulhos na subjetividade das personagens que buscariam descobrir os motivos profundos e o sentido das ações. A essa crítica, o autor agrupa uma negação da psicologia em defesa, não por acaso, da psiquiatria: após a conclusão de seus estudos universitários, Döblin passou a trabalhar como neurologista e psiquiatra, e a psiquiatria representava, para ele, a única ciência capaz de compreender o ser humano em sua totalidade. Reunindo na teoria sua prática médica e literária, Döblin formula uma proposição artística segundo a qual o autor deveria, tal como o psiquiatra, limitar-se a observar os fenômenos. A partir disso, o romance encontraria, na reprodução neutra e objetiva de acontecimentos, a essência da experiência do indivíduo. De novo, podemos pressentir em suas formulações algo de Zola, segundo o qual o autor não seria um “moralista”, mas um “anatomista”. Embora não possamos desenvolver a comparação de modo aprofundado, é importante indicar que a ênfase na psiquiatria, e não na anatomia, tem consequências profundas para a forma do romance. Isso pode ser observado, por exemplo, nos contos de Döblin, publicados nesses anos, nos quais o interesse pela representação do desvio, do desajuste psicológico, é de primeira ordem.

É curioso notar como a noção de “objetividade” ganha traços muito particulares a partir de um terceiro conceito proposto no “Programa berlinese”, a saber, o de “fantasia factual” (“*Tatsachenphantasie*”) (Döblin, 1963a, p. 19). Recorrendo a ele, Döblin afirma a importância de o exercício artístico estar conectado aos fatos, por meio de uma “narrativa despersonalizada” – mas, ainda assim, aliado à esfera da fantasia. Essa visão pouco ortodoxa da objetividade nos remete novamente à “Carta aberta a F. T. Marinetti”, na qual Döblin afirma que a objetividade é, ao contrário do que imaginaria o futurista italiano, peculiar a um artista como Charles Baudelaire (Döblin, 2017a, p. 86). Essa afirmação é iluminadora na medida em que Baudelaire elabora um modo de expressão “objetivo” das neuroses urbanas, que o leitor encontrará frequentemente nas produções de Döblin.

<sup>17</sup> É importante mencionar também o conceito de “Kinostil” (estilo cinematográfico) elaborado neste ensaio por Döblin. Fundamental como resposta ao contexto contemporâneo, como incorporação do dinamismo urbano e da recente técnica cinematográfica, o conceito de “Kinostil” e as formulações do “Programa berlinese” foram analisados por Cornelsen (2010).

<sup>18</sup> “Ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts.”

## Retomadas e desdobramentos

Em linhas muito gerais, esses são alguns dos conceitos que aparecem nos primeiros textos teóricos e que nos ajudam a começar a compreender como Döblin propõe e reformula seu projeto estético. Nesses textos anteriores à Primeira Guerra, portanto, trata-se de romper o isolamento do autor e, por consequência, do romance, reincorporando a arte à esfera da vida. Contudo, é importante ressaltar que, em seu “Programa berlinense”, Döblin não especifica quais aparatos técnicos transformam o cotidiano, tampouco explicita a natureza das mudanças com as quais a literatura deveria lidar. Ele diz apenas: os tempos mudaram. E é quase como se dissesse: “sabemos do que estamos falando”. Se as mudanças são de conhecimento geral, é preciso deter-se sobre o que interessa, a saber, sobre técnica narrativa. A superação das condições de trabalho e vida do escritor (isolado em seu quarto fechado) dependeria também da “fantasia factual”, ou seja, de uma criatividade orientada para o mundo, recusando o “roer de unhas” do romance psicológico. Este último, com sua imersão na vida interior, partia do pressuposto de que a subjetividade poderia ser explicada, esclarecida a partir de uma concentração nos dados subjetivos. Evitar tal imersão, deter-se sobre os fatos é, portanto, reencontrar o sentido coletivo da arte, reencontrar, como diz Döblin ao final do “Programa berlinense”, o romance como epopeia moderna. Este é, então, o primeiro momento em que o projeto de romance, para Döblin, torna-se mais comprehensível: a modernidade é o processo que levou ao isolamento do artista, e a elaboração de uma forma a partir dos princípios estilísticos e conceitos propostos (objetividade, despersonalização e fantasia) possibilita a reintegração da arte na vida, a recuperação da raiz do gênero do romance.

Esse conjunto de elementos (tanto as críticas quanto os princípios) continuará aparecendo em textos subsequentes como, por exemplo, em “Observações sobre o romance” e “Über Roman und Prosa” (“Sobre romance e prosa”), ambos escritos em 1917. No primeiro, em lugar do termo epopeia, Döblin reforça o uso de “épica” e, para identificar a característica particular da obra épica, concentra-se nos erros cometidos pelos autores na construção do enredo: o enredo organizado em torno de um núcleo de tensão representa uma simplificação que, argumenta o autor, resulta na ruína da forma do romance. Nesse primeiro momento, o uso de “épica” é descritivo: trata-se do gênero narrativo (aqui, Döblin pensa especialmente no romance), que o autor irá contrapor, para fins de ilustração, ao drama. Contudo, mais adiante, ele distinguirá o “escritor épico” (*Epiker*) do mero “escritor” (*Schriftsteller*), ao qual falta “força criativa” (Döblin, 2017b, p. 97). Ou seja, aqui já é sugerida uma conotação valorativa que nos remete à “epopeia moderna” do “Programa berlinense”.

Além disso, aproveitando o tema da construção da estrutura do enredo a partir do esquema de conflito e resolução, ele mais uma vez ataca a área da psicologia: “Psicologia em forma de literatura é um disparate” (Döblin, 2017b, p. 95). E, embora não se detenha sobre a construção da voz narrativa, Döblin passa brevemente pela questão do estilo – algo que já identificamos em textos anteriores. Como vimos, na carta a Herwarth Walden, em 1909, ele recusava o estilo floreado. Depois, em 1913, de modo propositivo, Döblin concebe o estilo pétreo. Quatro anos depois, neste ensaio de 1917, Döblin explicará que

[...] o estilo simples, narrativo [...] é uma dádiva divina, da qual ele [o autor] não deve abrir mão. O estilo não deve se sobrepor à representação como uma superfície molhada. Estilo não é nada mais do que o martelo com que se trabalha, com a

maior objetividade possível, o representado. Já é um erro se o estilo se fizer notar (Döblin, 2017b, p. 95).

Já no ensaio “Über Roman und Prosa” (“Sobre romance e prosa”), Döblin se debruça sobre a construção da voz narrativa e, embora não mencione novamente o Naturalismo, podemos encontrar os sinais de sua afinidade em relação à teoria de Zola na imagem do escritor como um cientista que não deve importunar a ordem do mundo observado:

No romance, tudo deve ser deixado para si mesmo. O escritor deve isso às suas figuras, suas criações. Falar diretamente significa se intrometer, interromper; o autor fala indiretamente, ou seja, ele organiza. [...]. Com o fôlego suspenso, em completo silêncio, ele segue a vida dos seus personagens como um cientista segue o jogo de animais delicados e ariscos. É difícil ficar sempre calado, frequentemente, parece impossível, mas é aí que entra a questão da habilidade. É possível retratar, descrever, mas é preciso evitar qualquer expressão de participação, concordância, discordância, não podemos ser nossos próprios espectadores; é preciso que não pareça que o autor sabe quais efeitos irá alcançar (Döblin, 1985c, p. 227, tradução própria).<sup>19</sup>

Os ecos do estilo pétreo são claros quando Döblin procura enfatizar a necessidade de um exercício técnico que acobre os traços de agência do autor, assegurando uma distância entre este e o mundo narrado. Mais adiante, Döblin ressalta ainda a importância da estruturação desse universo autônomo, na qual o leitor deve adentrar:

[O autor] silencia, não narra. Transforma-se completamente no processo extremamente concreto. O leitor não o reconhece como autor, assim como Zeus não foi reconhecido como touro quando raptou Europa, e não como chuva, quando se aproximou de Danae. O autor sequer se reconhece nos eventos. O leitor, que é deixado sozinho, deve atravessar ruas reais, nas quais tem de se orientar, encontrar seu caminho. Ele precisa estar diante de uma fachada de ferro, muda (Döblin, 1985c, p. 228, tradução própria).<sup>20</sup>

Embora não possamos nos deter sobre todos, há outros textos – como “Reforma do romance” (Döblin, 2017c) e “Bekenntnis zum Naturalismus” (“Confissão ao naturalismo”) (Döblin, 1985a) – nos quais essas críticas e conceitos estão presentes. O recorte feito, contudo, já nos permite observar como a ideia de épica representa, na teoria de Döblin (2017b, p. 94), a tentativa de

<sup>19</sup> “[...] Im Roman muß alles sich selbst überlassen werden. Man schuldet das seinen Gestalten, seinen Geschöpfen. Unmittelbares Sprechen heißt hineinreden, unterbrechen; mittelbar spricht der Autor, das heißt: er gestaltet. Der Romanautor muß vor allem schweigen können. [...] Mit angehaltenem Atem, ganz lautlos, folgt er dem Leben seiner Figuren wie ein Naturforscher dem Spiel zarter, scheuer Tiere. Es ist schwer, immer zu schweigen, oft scheint es unmöglich, aber hier setzt die Geschicklichkeit ein. Man kann schildern, beschreiben, man hat sich jeder Äußerung der Teilnahme, des Wohlgefällens, Mißfallens zu enthalten, darf nicht sein eigener Zuschauer sein; es darf nicht aussehen, als ob man weiß, welche Wirkungen man erzielt.”

<sup>20</sup> “(Der Autor) schweigt, erzählt nicht, verwandelt sich gänzlich in den sehr konkreten Vorgang. Man erkennt ihn nicht als Autor, so wie man Zeus nicht als Stier erkannte, wie er die Europa raubte, nicht in dem Regen, wie er sich der Danae näherte. Nicht einmal er selbst erkennt sich in den Vorgängen. Der Leser, allein gelassen, muß durch wirkliche Straßen gehen, in denen er sich zu orientieren, zurechtzufinden hat. Vor einer eisernen, stummen Front muß er stehen.”

enfrentar o problema da “simplificação do romance” e de seu consequente afastamento de sua raiz épica. Um problema que reside, também, na situação do próprio escritor. Como mencionado no “Programa berlinense”, de 1913, “o autor” continuava “em seu quarto fechado”.

## A defesa da fantasia e o romance-reportagem

No fim da década de 1920, é publicado o ensaio “A construção da obra épica”, ponto de chegada e transformação dos conceitos e princípios que Döblin havia desenvolvido na década anterior.<sup>21</sup> Nele, o autor argumenta que a épica, como recurso de contraposição e reação à situação de isolamento do romance, seria o campo em que é possível acessar a “esfera verdadeira” da realidade por meio de “situações elementares da existência do ser humano” (Döblin, 2017a, p. 127). A questão, por si só muito abstrata, da “esfera verdadeira” a ser alcançada pela arte, foi abordada de modos diversos e difusos nos diferentes ensaios que já apresentamos. No “Programa berlinense”, por exemplo, aparece como “o real”,<sup>22</sup> na “Carta aberta a Marinetti”, como um “anseio muito forte pela busca da realidade” (Döblin, 2017d, p. 88).<sup>23</sup> Esse real, contudo, não pode ser entendido como mera “coisificação”<sup>24</sup> e, por isso, Döblin ressaltou a importância da fantasia. Agora, em “A construção da obra épica”, o tema é retomado a partir da crítica a um tipo de romance que, deixando de lado seu vínculo com a representação da “esfera verdadeira”, teria se contentado com o rebaixamento à esfera do divertimento descompromissado:

E no que toca à arte, fizemos o seguinte: empurramos as obras de arte, do âmbito da realidade para o reino da ilusão, ou digamos simplesmente, para o reino do engano. Consideramos a vida como coisa séria e reservamos para a arte uma leveza bastante medíocre e cômica. Como pessoas sérias e ocupadas permitimos que a arte tenha validade em nossos momentos descompromissados, das oito às dez da noite (Döblin, 2017a, p. 129).

Para reagir a essa tendência, Döblin recupera suas antigas reflexões sobre as noções de objetividade e neutralidade, principalmente no que diz respeito à construção da voz autoral e ao estilo. Contudo, elas são reavaliadas à luz da ênfase que passa a ser concedida ao conceito de fantasia. Embora já estivesse presente no “Programa berlinense”, em “A construção da obra épica” esse conceito cresce em proporção e será fundamental para Döblin redimensionar uma série de proposições desenvolvidas nos ensaios já comentados, como a de “realidade” – que se torna agora “suprarrealidade” – e, sobretudo, a do relato.

Ao lado de “épica”, o “relato” surge no início de “A construção da obra épica” como um dos termos centrais, destacado já no primeiro subtítulo. Como vimos, a origem do termo nos

21 Há uma série de outros textos importantes publicados por Döblin neste período. Por serem diversos, com especificidades diferentes, optamos por realizar um recorte para nos concentrarmos nos conceitos indicados no início deste artigo.

22 “So hat man das Reale getroffen” (Döblin, 1963a, p. 17).

23 “[...] dem heißen Wirklichkeitsdrang” (Döblin, 1963b, p. 12).

24 “Teria o senhor inadvertidamente feito esta pequena, pequena confusão: realidade é ‘coisificação’, senhor Marinetti?” (Döblin, 2017d, p. 86).

leva às primeiras reflexões teóricas de Döblin. Aliado à objetividade, o relato – diz o autor retomando suas antigas proposições – representaria “a forma fundamental do épico” (Döblin, 2017a, p. 131). Contudo, o ensaio indica uma mudança de perspectiva teórica, com implicações importantes para a composição artística de Döblin:

Não recomendo usar a forma do relato como única e exclusiva na obra épica. [...] Eu mesmo confesso: já rendi exacerbada homenagem ao relato, ao dogma da cortina de ferro. Nada me parecia mais importante do que a assim denominada objetividade do autor (Döblin, 2017a, p. 132-133).

O romance *Berlin Alexanderplatz* pode oferecer uma ilustração do que Döblin procurava formular teoricamente. Um bom exemplo para observarmos essa alteração é a composição do narrador. Nos ensaios da década de 1910, Döblin insistia na neutralidade da voz narrativa: o narrador não deveria ser percebido, para que o efeito gerado fosse de exposição e o/a leitor/a pudesse ter a sensação de que não estava sendo “conduzido/a”. Como vimos no ensaio de 1917, era preciso que o/a leitor/a encontrasse seu caminho “nas ruas da cidade”. Em oposição a isso, vale destacar um pequeno trecho do prefácio do romance de 1929, *Berlin Alexanderplatz*:

Assim, nosso bom homem, que até o fim se mantivera forte, é levado à lona. Dá a luta como perdida, não sabe como continuar e parece liquidado.  
Mas antes de dar um fim radical a si mesmo, cai-lhe a venda dos olhos de uma forma que não contarei aqui. [...] Observar e ouvir valerá a pena para muitos que, como Franz Biberkopf, habitam uma pele humana e com os quais acontece o mesmo que a ele, a saber: que estar vivo exige mais do que um simples pãozinho com manteiga (Döblin, 2009, p. 9).

O narrador comenta, interfere, indica a posição do/a próprio/a leitor/a. Ou seja, muito distante do que é proposto, por exemplo, em “Programa berlinense”. O “dogma” do relato passa, também, por uma reavaliação similar:

É igualmente um dogma, um dogma na iminência de ser abolido, o fato de que o teatro só se realiza no decorrer do diálogo. Constatou com satisfação que o filme, a narrativa fotográfica, já penetraram experimentalmente no teatro e que a forma do teatro dialogado, já totalmente desgastada, do jogo das pessoas no palco, sem ter nada a ver comigo, me irrita (Döblin, 2017a, p. 133).

Não é casual a menção ao teatro feita na citação acima. Entre 1921 e 1924, Döblin escreveu regularmente para o jornal *Prager Tagblatt* como correspondente teatral. Atento, portanto, às produções dos palcos berolinenses, ele acompanhou de perto o experimentalismo desse período. A sobreposição de linguagens e mescla de gêneros que ele observa em cena são, como vemos, incorporadas em suas reflexões sobre o romance. Um dos efeitos mais evidentes é essa rejeição da doutrina do relato *puro* – doutrina que fora defendida entre os anos 1910 e 1920. À rigidez do relato, Döblin contrapõe a abertura a diferentes formas e estilos; ao dogma da objetividade, a liberdade da fantasia. Essa defesa da fantasia, que foi primeiro elaborada, de modo enfático, em 1928, na palestra “Schriftstellerei und Dichtung” (“Atividade

do escritor e criação literária”<sup>25</sup> (Döblin, 1963c, p. 94), é retomada em “A construção da obra épica” como um dos elementos fundamentais para a elaboração da épica, isto é, de uma obra capaz de “aproximar-se bem da realidade”, “agarrar a realidade” para “transpô-la” e atingir uma “esfera exemplar” (Döblin, 2017a, p. 127).

Isso não deve, contudo, levar o/a leitor/a do ensaio à conclusão de que só no fim da década de 1920, a “arte de fabular” (Döblin, 2017a, p. 153) passou a ganhar espaço em suas reflexões teóricas. Como pudemos constatar, o conceito de “fantasia factual” já estava presente no “Programa berlinense” de 1913. Tratava-se, é verdade, de uma fantasia orientada para os fatos; mas, ainda assim, havia convicção em sua importância. Indicar que os conceitos de objetividade e fantasia coexistem desde o início, ainda que com pesos diferentes, é importante para evitarmos a dedução de que a rejeição do relato *puro*, em “A construção da obra épica”, significava uma rejeição do relato em si mesmo, uma possível negação da objetividade.

De fato, podemos ser levados a essa impressão se compararmos a defesa feita por Döblin, em 1913, do “fanatismo” da objetividade (Döblin, 1963a, p. 18) à seguinte ponderação presente em “A construção da obra épica”: “Nada me parecia [antigamente] mais importante do que a assim denominada objetividade do narrador. [...] Mas ninguém é capaz de ficar preso a este ponto de vista uma vida toda” (Döblin, 2017a, p. 134). O trecho a seguir também poderia corroborar essa leitura:

O verdadeiro poeta foi em todos os tempos ele mesmo um fato. O poeta tem de mostrar e provar que ele é um fato e um pedaço de realidade [...] Ser o próprio fato e criar espaço para isso nas próprias obras, é isto que faz o bom autor, e a isso o exorto hoje, exorto-o a deixar cair a máscara coercitiva do relato e a mover-se na própria obra como julgar necessário (Döblin, 2017a, p. 136).

Ocorre que os elementos para que possamos interpretar o sentido dessa mudança estão no próprio parágrafo: “Os autores não tiveram que roubar fatos dos jornais nem misturá-los em suas obras, isso é insuficiente. Correr atrás e fotografar não bastam” (Döblin, 2017a, p. 136). Ao mencionar o jornalismo e a fotografia, Döblin explicita que está se referindo ao romance-reportagem – uma tendência literária que marcou os últimos anos da República de Weimar e o movimento da Nova Objetividade, com o qual Döblin teve uma relação complexa. Por um lado, Döblin foi visto como um dos expoentes do movimento e Walter Benjamin, no texto “Juden in der Deutschen Kultur” (“Judeus na cultura alemã”), de 1935, caracterizou-o como seu grande representante no âmbito da prosa.<sup>26</sup> Sem dúvida, as considerações teóricas desenvolvidas por Döblin entre 1910 e 1920 – em alguns pontos tão distantes do Expressionismo ao qual estão, cronologicamente, associadas –, parecem encontrar ressonância apenas na década de 1920. É nessa época que muitos termos similares aos que o autor havia defendido como princípios de produção estética – como objetividade, neutralidade, sobriedade – passam a fazer parte do debate corrente.

É fundamental, entretanto, notar que Döblin nunca se identificou plenamente com o movimento da Nova Objetividade. Ainda que suas proposições teóricas tenham muitas

25 A tradução do título é de autoria de Elcio L. Cornelsen, retirada de: CORNELSEN, Elcio. “Duas almas em um peito”: Alfred Döblin, médico e escritor, por ele mesmo. In: ARAUJO, Nabil (org.). *Imagens em discurso II – escrita do outro como escrita de si*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2020. p. 140.

26 Cf. em Becker (2000a, p. 65).

afinidades com as discussões e produções da época,<sup>27</sup> Döblin manteve-se sempre crítico, com uma postura autônoma e participou, no fim da década de 1920, do debate sobre o romance-reportagem: “Documentação em vez de ficção, reportagem em vez de romance: esse era – de modo abreviado e simplificado – o princípio estético de produção da literatura da Nova Objetividade” (Mörchen, 1995, p. 112, tradução própria).<sup>28</sup> A notoriedade alcançada pela coleção de artigos de Egon Erwin Kitsch, *Der rasende Reporter*, publicada em 1925,<sup>29</sup> é um exemplo relevante do tipo de tema e abordagem estilística que estava em evidência naqueles anos e que seria incorporado às expectativas em torno do próprio romance.<sup>30</sup>

Nesse debate sobre a relação e a contaminação mútua entre literatura e reportagem, era possível detectar, além de uma recorrente crítica a certa frivolidade do romance, uma inclinação ocasional à “desficcionalização” (Becker, 2000a, p. 154) da forma romanesca, como expressão de uma desconfiança voltada a tudo que parecia ter sua origem na ficção em favor do documento e do relato factual (Döblin, 2017a, p. 136). Ou seja, as formulações elaboradas por Döblin, em 1910, sobre neutralidade, construção da voz narrativa e objetividade desagaram, uma década depois, no veio artístico principal da literatura da Nova Objetividade, levando ao desenvolvimento de uma tendência que se estruturou como oposição absoluta e radical ao psicologismo, ao que se entendia por Expressionismo, mas também, no limite, à própria ficção.

Importa-nos compreender o contexto dessa tendência para conseguirmos avaliar a perspectiva de Döblin em “A construção da obra épica” e perceber que, ao enfatizar a fantasia e criticar a adesão imediata dos escritores aos documentos factuais, não se trata de um “retrocesso” e abandono das posições radicais de 1910, mas, sim, de uma disputa em torno do sentido da literatura, e mesmo da arte.<sup>31</sup> É por isso que, se Döblin havia acentuado, em seus primeiros textos, a importância do termo factual para se opor ao “psicologismo do romance”, depois, em 1928, quando a tendência literária dominante é a de negação da ficção, ele parece alterar a relação de forças, enfatizar a fantasia, sem, contudo, apagar qualquer um dos polos. É nesse ponto que a “realidade” se tornará a “suprarrealidade”, ou seja, quando a fantasia, em jogo com a realidade, atinge uma “nova verdade” (Döblin, 2017a, p. 131) capaz de expressar a “esfera exemplar” (Döblin, 2017a, p. 127). Döblin dirá que, se o autor épico está isolado, agora ele passa a “carregar o povo dentro de si”, e que “o eu observador assume, em nossos dias, o papel e a função que o povo desempenhava junto aos menestréis de outrora” (Döblin, 2017a, p. 141). Não se trata do autor ensimesmado, mas de um observador que não abandona o elemento da fantasia. Sempre atento aos fatos e aos documentos, ele não despreza o poder da ficção.

<sup>27</sup> Além do que já foi mencionado, é possível notar a afinidade das ponderações de Döblin com conceitos importantes da Nova Objetividade como “antipsicologismo”, “neutralidade” e “poética do fato” (*Tatsachenpoetik*). Cf. os documentos da época reunidos por Sabina Becker em Becker (2000b).

<sup>28</sup> “Dokumentation statt Fiktion, Reportage statt Roman: dies war – verkürzt und vereinfacht – die produktionsästhetische Maxime der literarischen Neuen Sachlichkeit”.

<sup>29</sup> Cf., por exemplo, a resenha de Klaus Hermann, publicada na *Die neue Bücherschau* 3, em 1925 (Hermann, 2000, p. 164).

<sup>30</sup> Cf. resenha de Leo Lania, em 1925, sobre Upton Sinclair (Lania, 2000, p. 164).

<sup>31</sup> No Brasil, são conhecidas sobretudo as críticas de Siegfried Kracauer acerca da questão do romance-reportagem. Cf. Machado (2013).

Rejeitando a crítica ao romance e o desprezo à ficção, Döblin (2017a, p. 153) defende “a arte de fabular do autor para compor a obra da palavra viva”. Rebelando-se contra o apagamento da literatura, Döblin (2017a, p. 143) encoraja o autor a “soltar-se, brincar, ter a coragem de sucumbir a feitiços interiores e ofertar-se a eles, em sacrifício, na forma e no conteúdo”. Como um nadador, ele convida o artista a lançar-se ao mar da épica, do qual ele não conhece a extensão, mas, como diz Döblin (2017a, p. 143), confiante em suas forças e no desejo de nadar.

## Financiamento

O trabalho foi financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo n. 2021/04960-5.

## Referências

- BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit*. Band 1. Köln: Böhlau, 2000a.
- BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit*. Band 2. Köln: Böhlau, 2000b.
- BENJAMIN, Walter. A crise do romance: Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.
- CORNELSEN, Elcio Loureiro. O estilo em Alfred Döblin. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 15, p. 50-69, jan. 2010.
- DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica. Tradução de Celeste Ribeiro de Souza. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Tradução de Celeste Ribeiro de Souza. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017a. p. 123-153.
- DÖBLIN, Alfred. An Herwarth Walden [Nov. 1909] *Briefe*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1970. p. 49-50.
- DÖBLIN, Alfred. An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: DÖBLIN, Alfred. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1963a. p. 15-19.
- DÖBLIN, Alfred. Bekenntnis zum Naturalismus. In: DÖBLIN, Alfred. *Kleine Schriften I*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1985a. p. 291-294.
- DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DÖBLIN, Alfred. Die Bilder der Futuristen. In: DÖBLIN, Alfred. *Kleine Schriften I*. Olten und Freiburg im Breisgau: 1985b. p. 112-117.
- DÖBLIN, Alfred. Futuristische Worttechnik. Offener Brief an F.T. Marinetti. In: DÖBLIN, Alfred. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1963b. p. 9-15.
- DÖBLIN, Alfred. Observações sobre o romance. Tradução de João Alceu Gregory. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017b. p. 93-97.

- DÖBLIN, Alfred. Reforma do romance. Tradução de João Alceu Gregory. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017c. p. 99-117.
- DÖBLIN, Alfred. Schriftstellerei und Dichtung. In: DÖBLIN, Alfred. *Aufsätze zur Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1963c. p. 87-97.
- DÖBLIN, Alfred. Técnica verbal futurista. Carta aberta a F.T. Marinetti. Tradução de João Alceu Gregory. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017d. p. 83-91.
- DÖBLIN, Alfred. Über Roman und Prosa (November/Dezember 1917). In: DÖBLIN, Alfred. *Kleine Schriften I*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1985c. p. 226-232.
- GREGORY, João Alceu. Introdução. In: SOUZA, Celeste Ribeiro (org.). *A construção da obra épica e outros ensaios*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017. p. 49-77.
- HERMANN, Klaus. Egon Erwin Kisch: Der rasende Reporter (1925). In: BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit*. Band 2. Köln: Böhlau, 2000. p. 163-164.
- KLEINSCHMIDT, Erich. Nachwort. In: DÖBLIN, Alfred. *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Frankfurt am Main: Fischer, 2013. p. 620-636.
- LANIA, Leo. Upton Sinclair (1925). In: BECKER, Sabina. *Neue Sachlichkeit*. Band 2. Köln: Böhlau, 2000. p. 164-165.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. A crítica de Siegfried Kracauer ao romance-reportagem – ou o “caso Brecht”. *Impulso*, Piracicaba, v. 23, n. 57, p. 87-101, maio/set. 2013.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. “Manifesto técnico” da literatura futurista. Tradução de Aurora F. Bernardini. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo italiano: Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 81-87.
- MÖRCHEN, Helmut. Vorkriegszeit, Pubertät und Krieg in deutscher Provinz. Ernst Glaesers »Jahrgang 1902« als Roman wider Willen. In: BECKER, Sabina; WEISS, Christoph. *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995. p. 112-130.
- WILLIAMS, William Carlos. *Spring and All*. New York: New Directions, 2011.
- ZOLA, Émile. Gustave Flaubert. In: ZOLA, Émile. *Do Romance*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário; Edusp, 1995. p. 95-184.