UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E
LITERATURA ALEMÃ

ELISANDRA DE SOUZA PEDRO

**Estratégias narrativas em *O tambor*:
O diálogo entre a literatura e o cinema**

São Paulo
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E
LITERATURA ALEMÃ

**Estratégias narrativas em *O tambor*:
O diálogo entre a literatura e o cinema**

Elisandra de Souza Pedro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a . Claudia S. Dornbusch

São Paulo

2009

Folha de Aprovação

Elisandra de Souza Pedro

Título: Estratégias narrativas em *O tambor*: o diálogo entre a literatura e o cinema.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

À minha avó Clotilde.

Agradecimentos

À **minha família**, Zulmira Teodora, Eduardo Pedro, Erica Pedro e Leonardo Pedro, pelo apoio e paciência ao longo dos anos de estudos.

À orientadora **Profa. Dra. Claudia S. Dorbusch**, que me acompanha desde a graduação. Obrigada pela orientação, apoio e paciência para a construção e conclusão da pesquisa.

Ao **Prof. Dr. Helmut Galle**, a quem devo minha introdução no universo literário de Günter Grass. Agradeço pela leitura do trabalho e sugestões valiosas na etapa de qualificação.

Ao **Prof. Dr. Marcus Vinicius Mazzari**, pela leitura atenta do texto na etapa de qualificação e por ter aceitado o convite para a apreciação do trabalho na defesa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (**CAPES**) pela concessão do auxílio financeiro para a realização da pesquisa.

Àqueles que de alguma forma fazem parte deste trabalho:

Bibiana Almeida, que conhece todas as versões e angústias deste texto. Mesmo longe, sempre presente.

Claire Parot, amiga mais que paciente, desde as primeiras leituras até o ponto final. Obrigada por tudo!

Eliane P. Arakaki, pelo apoio nos momentos cruciais, principalmente nos momentos finais, e pela amizade de sempre.

Gabriela Bitencourt, que sempre me lembra de querer mais da vida do que pão com manteiga. Wir werden immer so bleiben, wir lachen über schlechte Zeiten, Jahr für Jahr.

Julio Sato, o amigo que o mestrado me deu para além da academia. Obrigada é pouco.

Pedro Silva, pelo apoio e amizade incondicional desde sempre.

Bruno Gambarotto, com quem tamborilo mesmo antes de saber o que isso significava. Agradeço sem medidas por tudo que você me deu, pelo que me dá e mais além.

Mit Oskar Matzerath wird man so leicht nicht fertig.
Hans Mayrer

RESUMO: A discussão sobre adaptações de obras literárias em realizações cinematográficas já passou do campo moralista da fidelidade ou traição para uma discussão menos valorativa. Isso significou uma focalização no estudo da intertextualidade entre a adaptação cinematográfica e o romance original, tendo como pontos de observação o tipo de seleção feita no processo da realização filmica, a concretização visual do texto literário, a atualização de determinados temas abordados na obra e o foco narrativo, por exemplo. O que se pretende com este trabalho é a análise da estrutura narrativa do romance *O tambor* (*Die Blechtrommel*) de Günter Grass e do filme homônimo dirigido por Volker Schlöndorff, observando a forma como o romancista articula a construção complexa de seu foco narrativo e como o cineasta trabalha essa estrutura em seu filme, o que resulta em diferentes formas de perceber e interpretar tanto o narrador-personagem quanto o universo no qual está inserido.

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA ALEMÃ – CINEMA – ESTRUTURA NARRATIVA – GÜNTER GRASS

ZUSAMMENFASSUNG: Die Diskussion um die filmische Umsetzung literarischer Werke hat inzwischen das moralistische Gebiet der "Treue" oder des "Verrates" verlassen und ist zu einer weniger wertenden Diskussion übergegangen. Dies führte zu einer Fokussierung der Intertextualität zwischen dem adaptierten Film und dem ursprünglichen Roman, die als Beobachtungspunkte z.B. die Auswahl untersucht, die während des Prozesses der filmischen Herstellung gemacht wurde, wie auch die visuelle Verkörperung des literarischen Textes und die Aktualisierung mancher im Werk angesprochenen Themen und der Erzählsituation. Diese Arbeit beabsichtigt, die narrative Struktur des Romans *Die Blechtrommel* von Günter Grass und die des gleichnamigen Filmes von Volker Schlöndorff zu analysieren, um dabei zu beobachten, wie der Autor die komplexe Erzählsituation artikuliert und wie der Regisseur diese Struktur in seinem Film bearbeitet, was zu unterschiedlichen Wahrnehmungen und Interpretationen der Erzählfigur und ihres Universums führt.

STICHWÖRTER: DEUTSCHE LITERATUR – FILM – NARRATIVE STRUKTUR – GÜNTER GRASS

ABSTRACT: Debates on the adaptation of literary works to the cinema have already surpassed moral judgments related to fidelity and treason, finding a more objective approach. It implies, for example, the comparison between the movie adaptation and the original work focusing on intertextuality and using, as points for analysis, the selection of literary material made during the filmic realization process, the visual achievement of the literary text, the update of some of the themes brought out by the writer and the narrative focus, among others. This work aims at analyzing the narrative structure of Günter Grass' novel *The Tin Drum* (*Die Blechtrommel*) and Volker Schlöndorff's homonymous movie by observing the complex articulation of Grass' narrative focus and the director's rendering of that structure, which results in different ways of perceiving and interpreting both the narrating character and the universe he is placed in.

KEYWORDS: GERMAN LITERATURE – MOVIES – NARRATIVE STRUCTURE – GÜNTER GRASS

Sumário

Apresentação.....	12
1 - Literatura e cinema: focos, perspectivas, visões, posições e tensões.....	20
1.1 - Focos, perspectivas, visões e posições.....	20
1.2 - Tensões	31
2 - Os inícios narrativos.....	37
2.1 - O romance.....	37
2.2 - O filme.....	56
3 - Os dois Oskar Matzerath.....	69
3.1 - Oskar e o universo literário.....	71
3.1.1 - Oskar e o romance picaresco.....	79
3.1.2 - Oskar e o romance de formação.....	85
3.2 - Oskar e o universo cinematográfico.....	92
4 - A construção e dissolução familiar como estrutura da narrativa fílmica.....	104
4.1 - Apresentação e caracterização das personagens no filme <i>O tambor</i>	106
4.2 - Construção e dissolução da estrutura familiar como estrutura da narrativa fílmica.....	114
Considerações finais.....	125
Referências bibliográficas.....	131

Índice das Figuras

Figura 1.....p.59	Figura 32.....p.66
Figura 2.....p.59	Figura 33.....p.66
Figura 3.....p.61	Figura 34.....p.66
Figura 4.....p.61	Figura 35.....p.66
Figura 5.....p.62	Figura 36.....p.94
Figura 6.....p.62	Figura 37.....p.95
Figura 7.....p.64	Figura 38.....p.95
Figura 8.....p.64	Figura 39.....p.98
Figura 9.....p.64	Figura 40.....p.98
Figura 10.....p.64	Figura 41.....p.99
Figura 11.....p.64	Figura 42.....p.99
Figura 12.....p.64	Figura 43.....p.109
Figura 13.....p.64	Figura 44.....p.109
Figura 14.....p.64	Figura 45.....p.109
Figura 15.....p.64	Figura 46.....p.112
Figura 16.....p.65	Figura 47.....p.113
Figura 17.....p.65	Figura 48.....p.113
Figura 18.....p.65	Figura 49.....p.113
Figura 19.....p.65	Figura 50.....p.113
Figura 20.....p.65	Figura 51.....p.117
Figura 21.....p.65	Figura 52.....p.117
Figura 22.....p.65	Figura 53.....p.118
Figura 23.....p.65	Figura 54.....p.118
Figura 24.....p.66	Figura 55.....p.118
Figura 25.....p.66	Figura 56.....p.118
Figura 26.....p.66	Figura 57.....p.118
Figura 27.....p.66	Figura 58.....p.119
Figura 28.....p.66	Figura 59.....p.119
Figura 29.....p.66	Figura 60.....p.119
Figura 30.....p.66	Figura 61.....p.119
Figura 31.....p.66	Figura 62.....p.120

Figura 63.....p.120
Figura 64.....p.120
Figura 65.....p.120
Figura 66.....p.120
Figura 67.....p.120
Figura 68.....p.120
Figura 69.....p.120
Figura 70.....p.120
Figura 71.....p.120
Figura 72.....p.120

Figura 73.....p.120
Figura 74.....p.122
Figura 75.....p.122
Figura 76.....p.123
Figura 77.....p.123
Figura 78.....p.123
Figura 79.....p.123
Figura80.....p.123
Figura 81.....p.123
Figura 82.....p.123

Apresentação

Günter Grass em entrevista a Günter Barudio para a revista *Filmfaust* de 1979, na ocasião do lançamento do filme *O tambor* (*Die Blechtrommel*), quando questionado sobre como o autor entendia as modificações apresentadas na adaptação cinematográfica de seu romance realizada por Volker Schlöndroff e como ele interpretava tais modificações, cortes ou adaptações, Grass respondeu ao jornalista que “em um filme, o literário é sacrificado”.¹

Contudo, ao pensar na relação interativa do espectador com a literatura e o cinema, tornou-se lugar comum, quando o telespectador sai de uma sala de cinema na qual acabou de assistir a um filme que foi baseado em um romance, formular afirmações a respeito do que foi assistido em comparação com a obra que deu origem, geralmente formulações e juízos de valores, exaltando na maioria das vezes a obra de origem, o livro. Como se o cinema prestasse serviço à literatura. Esse tipo de lugar comum vai de encontro ao que Grass formula, pois o espectador acaba escolhendo como critério de avaliação principal a fidelidade em relação à adaptação apresentada. Exemplos recentes da indústria cinematográfica como *O leitor* (*Der Vorleser*), *Orgulho e preconceito* (*Pride and prejudice*), *Desejo e reparação* (*Atonement*), acaloraram debate a respeito da obra literária e sua adaptação.

A avaliação que o espectador apresenta se referindo à fidelidade ou à falta dela em determinada adaptação é verdadeira e deve ser levada em consideração, mas não pode ser encarada como único elemento de análise. Se quisermos aprofundar a contenda poderíamos nos questionar: será que a fidelidade no caso das adaptações de obras literárias para o cinema seria possível? Esse é um dos questionamentos que sempre esteve presente na discussão sobre a relação entre os dois universos, o cinematográfico e o literário, e que é mote do mais recente estudo de Robert Stam *A literatura através do cinema* (2008). O autor procura por meio dos exemplos utilizados na obra, mostrar que “da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações” (p. 21). A principal vertente que Stam segue é a de que o “dialogismo intertextual” auxiliaria a transcender as “aporias da fidelidade”.

Observando a colocação de Grass feita em 1979, percebemos que pelo menos do ponto de vista do espectador ainda é difícil conseguir manter um distanciamento entre a

---

¹ “Im Filmbild bleibt das Literarische auf der Strecke”. In: *Filmfaust* 1979, pág25.

obra de origem e a adaptação, as aproximações e comparações realizadas entre as obras que, inevitavelmente, são de caráter valorativo. Grass em sua declaração refere-se à utilização de processos e meios distintos, os quais se valem de ferramentas distintas para contar suas histórias. Grass pensa nos elementos que transitam entre uma mídia e outra para que pudessem ser realizadas. No entanto, ao mesmo tempo em que podemos considerar que esse distanciamento seria necessário para avaliar as duas obras como independentes, a aproximação das duas se faz necessária e é quase que imprescindível para o entendimento do diálogo entre ambas.

Essa aproximação que promove não só o diálogo, mas também, em alguns casos, inevitavelmente o choque entre as duas obras resulta em produtivas discussões a respeito da estrutura de cada obra, reavaliação e discussão a respeito de conteúdos presentes nelas e também do contexto de suas produções.

São esses aspectos, os de aproximação, distanciamento e de choque, tendo como ponto irradiador o choque que promove tais discussões, o ponto central deste trabalho. Em outros termos, o choque que se mostra, no caso dos objetos de estudo, principalmente pela escolha da perspectiva narrativa adotada de forma distinta em cada obra.

O projeto submetido à apreciação do Departamento de Letras Modernas, Área de Língua e Literatura Alemã, para a obtenção do título de mestre, sob o título “Estratégias narrativas em *O tambor*: o diálogo entre a literatura e o cinema”, apresenta como principal objetivo a análise da estrutura narrativa do romance de Günter Grass *Die Blechtrommel* (*O tambor*, 1959) e da adaptação cinematográfica de Volker Schlöndorff *Die Blechtrommel* (*O tambor*, 1978), a partir dos inícios narrativos de cada obra que, segundo a perspectiva adotada, determinam o desdobramento das narrativas e os horizontes interpretativos de cada um desses trabalhos.

A escolha por esses objetos se deu não somente pela importância do romance no contexto da literatura alemã e mundial e pelo reconhecimento internacional do filme, mas também pela complexidade e interesse que a personagem central, Oskar Matzerath, e as estratégias que seu criador constrói para contar sua trajetória despertam, elementos que levam a afirmações como a de Hans Mayer (1988) em seu texto “Auftritt Oskar Matzerath” (Oskar Matzerath em cena): “De Oskar Matzerath não é possível dar conta tão

fácilmente.”² O crítico se refere ao fato de essa personagem ter a capacidade de atravessar gerações e ainda assim “divertir e aterrorizar” muitos leitores.

O tambor é o primeiro romance de Günter Grass, publicado em 1959, em meio a uma carreira de poeta e artista plástico. Romance que lhe rendeu muitos prêmios e ao mesmo tempo críticas ferozes a respeito do conteúdo e da intenção de Grass ao abordar tal matéria histórica, a primeira metade do século XX, principalmente sendo contado por um indivíduo deformado em vários sentidos, segundo a crítica da época, Oskar Matzerath.

Romance que cobre acontecimentos da primeira metade do século XX, narrados por uma personagem que tem o plano de, por meio do “registro exato de suas memórias”, articular os acontecimentos desse período e apresentar outros acontecimentos pregressos à sua existência, desde 1889, além da capacidade de narrar em primeira e terceira pessoa. Trata-se de uma narrativa que tem como espaço as cidades de Danzig (atual Gdansk) na Polônia, cenário do primeiro e segundo livro, e Düsseldorf, cenário do terceiro livro do romance.

Os trabalhos preliminares dos estudos para a pesquisa se detiveram nos aspectos formais da estrutura narrativa da obra, privilegiando a análise dos inícios narrativos. Essa impressão formalista original se revelou ilusória com os avanços das análises, sobretudo por se tratar de obras pertencentes a dois meios diferentes e esse tipo de comparação gerar polêmicas, como o da fidelidade ou traição em relação à obra da qual o filme foi adaptado, questão que foi superada, ou até mesmo por conta da relação tensa entre os dois meios ao longo da história da literatura e do cinema.

O ponto central da pesquisa trata do foco narrativo, também conhecido por “ponto de vista”, “visão”, “posição do narrador”, enfim o ângulo de visão da história por parte do narrador, a posição por meio da qual o leitor entra em contato com a história. As análises demonstraram que a questão envolve outros elementos que não podem ser cerceados por meio de uma classificação, já que muitos materiais cinematográficos funcionam de forma narrativa e não estão limitados à câmera, abrangendo também os diálogos, a atuação, os gestos, a música, a cor, a iluminação, o figurino e o espaço, o som *off*, etc, além de aspectos para a criação de um foco narrativo como o apresentado em *O tambor*, o qual ultrapassa aquilo que os teóricos da narrativa podem formular, entrando em jogo questões históricas e sociais que determinarão a construção desse foco.

---

² “Mit Oskar Matzerath wird man so leicht nicht fertig” (p. 155).

Embora haja um intercâmbio de noções entre a literatura e o cinema, é fato que os termos que qualificam o narrador na literatura não dão conta de certos processos próprios do cinema devido à sua especificidade, ainda que seja perceptível a utilização de termos e processos de construção literária no cinema e na crítica cinematográfica e vice-versa. Não é o objetivo aqui criar uma nomenclatura ou algo equivalente que corresponda àquela criada pelos estudos de literatura para classificação da posição do narrador no cinema, mas sim analisar o modo como a instância narrativa é trabalhada e construída nesse meio, quais são os elementos específicos utilizados para que a narrativa literária seja transposta para o cinema e quais são as consequências sofridas, que acabam resultando em percepções diferentes da obra, em razão também das escolhas realizadas pelo diretor e roteirista, pelo contexto histórico-social da época da adaptação que se refletem na montagem, caracterização do ambiente, do enredo e das personagens, principalmente, no caso dos objetos de análise, de Oskar Matzerath.

Poderemos perceber ao longo da dissertação que esses aspectos sociais e históricos serão decisivos para criação e configuração da perspectiva narrativa em cada obra e como essa comparação, além da discussão do que cabe a cada meio, perceber como o conteúdo da obra se configura ao longo da história e é discutida, reformulada, reinterpretada ao longo de sua existência.

Junto à complexidade da personagem e à estratégia narrativa construída está também o conteúdo histórico que a obra apresenta, que se mostra elemento fundamental da estrutura das narrativas, certamente um dos fatores responsáveis por sua projeção fora da Alemanha, encontrando leitores que se envolvem com a narrativa de Oskar Matzerath e se deparam com uma perspectiva dos acontecimentos históricos do período de transição da República de Weimar para o nacional-socialismo e o pós-guerra. O autor se mostrou surpreso com a recepção do romance fora da Alemanha, como é possível confirmar em entrevistas. Não acreditava que haveria público para uma narrativa que, para ele, só apresentava algum significado para o público alemão ou europeu. Esse público “estrangeiro” recebe o “registro exato” dessas memórias, encontra nelas a maneira de entrar em contato com o período histórico em forma de narrativa literária, como classifica o crítico Hans Mayer, “literatura de advertência”, de forma a entender o romance como maneira de conseguir manter vivos tais fatos, para que e alguma forma não voltem a ocorrer.

O fato de manter vivos tais fatos históricos por meio das obras literárias pode ser detectado como característica intrínseca ao que Alfred Döblin descreve como o romance histórico em seu ensaio “O romance histórico e nós” (*Der historische Roman und wir*):

Trata-se do velho movimento da épica antiga em direção aos acontecimentos da realidade principalmente em direção àqueles grandiosos que saltam aos olhos. E, aqui, reconhece-se a velha função intrínseca e inalterável do romance, a sua função de fixar, de guardar e de carregar os grandes acontecimentos para a consciência das massas, da coletividade.³

O romance que serve como objeto para a pesquisa não se trata de um romance histórico, como o *Wallenstein* de Döblin, mas é preciso considerar que Grass, não só em *O tambor* como em grande parte de sua obra, procura deixar clara sua função de fixar os acontecimentos históricos, mesmo que de maneiras nada convencionais.

Grass, enquanto discípulo de Döblin, a quem nomeia como mestre em seu texto “Sobre meu mestre Döblin” cuida para que ao longo de sua obra essa função seja a principal, o que lhe rendeu, segundo a crítica, o epíteto “porta-voz da consciência alemã”.

Embora o palco de sua narrativa seja Danzig, cidade natal do escritor e também ambiente da Trilogia de Danzig – da qual fazem parte outras duas obras *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1961) e *Anos de cão* (*Hundejahre*, 1963) –, os fatos narrados não dizem respeito exclusivamente a essa cidade e a seu histórico particular de diversas transformações políticas ao longo da existência, tema explorado em *O Tambor*, que remonta à sua origem na Idade Média. Danzig se tornará, na narrativa de Grass, um microcosmo que reflete os acontecimentos ocorridos na Europa daquela época.

A configuração da história na obra de Grass apresenta fatos que não têm apenas a função de registrar o horror de um determinado período, mas também o exame e a estruturação dos materiais históricos, que se mostra reflexo do que Döblin imaginava ser o papel do escritor: “Não lhes compete procurar o horror senão configurá-lo como algo detestável e degenerado”.⁴

É possível entender que o fato de Volker Schlöndorff ter escolhido essa obra como base para seu filme no final dos anos 70 tenha sido para que tais acontecimentos fossem reavaliados e não viessem a ser esquecidos pelas gerações futuras. Principalmente em um

³ DÖBLIN, Alfred. “O romance histórico e nós”. In: GREGORY, Alceu João. *O romance O tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) FFLCH USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003, p. 376.

⁴Id. , 2003, p. 392.

momento da história em que se refletia a respeito dos acontecimentos apresentados na narrativa sob outra perspectiva, quando se podia ter uma visão mais definida de tendências que se iniciaram nos primeiros anos do pós-guerra, trazendo à tona debates a respeito do momento histórico ilustrado na obra e também no recorte do cineasta, limitado aos dois primeiros livros do romance, que abordam o período de 1889 a 1945. Esse distanciamento refletirá na forma como o diretor articula a estrutura narrativa de sua realização cinematográfica.

A escolha por esse recorte se deu por diversas razões internas e externas à obra, como a preocupação com a duração do filme, cuidados com a coerência narrativa levando em consideração o universo complexo de personagens, movimentos históricos, interseções de níveis narrativos, sobreposições temporais que se tornam um desafio para o diretor e a equipe de roteiristas, bem como a preocupação com a produção do filme que na época se tornou o filme mais caro da indústria cinematográfica alemã. Essas razões que podemos chamar externas à obra também foram determinantes.

A escolha por um recorte histórico que é conhecido pelo grande público, não só o público alemão, chamaria atenção para o filme e também de produtores interessados em investir em tal projeto. O fato de Schlöndorff ter mantido o projeto em sua maior parte com o capital alemão também foi positivo para o filme que contou com atores alemães já conhecidos pelo grande público, como Mario Adorf e Angela Winkler.

Tal adaptação rendeu o Oscar de melhor filme estrangeiro (1980) e a Palma de Ouro do Festival de Cannes (1979) de melhor filme, prêmio dividido com *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, que também apresenta como tema assunto caro à memória de outro país: a Guerra do Vietnã.

Volker Schlöndorff é o que se poderia chamar de exemplo de um diretor que está no centro da discussão a respeito da tensão entre literatura e cinema, porque sua extensa obra tem como base adaptações literárias de grandes obras da literatura mundial para o cinema, como *O jovem Törless* (*Der junge Törless*, 1966), baseado no romance homônimo de Robert Musil; *Michael Kohlhaas – o rebelde* (*Michael Kohlhaas – Der Rebell*, 1969), baseado na novela *Michael Kohlhaas*, de Heinrich von Kleist; *Baal* (*Baal*, 1969), baseado na peça de Bertolt Brecht e *A honra perdida de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975), baseado no romance homônimo de Heinrich Böll; *Coup de grâce* (1976) baseado na obra de Marguerite Yourcenar *Golpe de misericórdia* (*Le coup de grâce*, 1939), *Um amor de Swann* (*Un amour de Swann*, 1984) baseado em um dos

volumes da obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust e *The voyager* (*Homo Faber*, 1991), baseado no romance homônimo de Max Frisch.

Günter Grass também é um autor apreciado pelos diretores e roteiristas interessados em adaptar obras literárias. Dentre suas obras há adaptações de *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1967), dirigido por Hans Jürgen Pohland, *A ratazana* (*Die Rättin*, 1997) dirigido por Martin Buchhorn, *Maus presságios* (*Unkenrufe*, 2005), dirigido por Robert Glinski e *O tambor* (*Die Blechtrommel*, 1978). Há projetos para a filmagem de *Passo de caranguejo* (*Im Krebsgang*), mas, em declaração, o autor ainda reluta em sua adaptação, temendo uma interpretação equivocada da obra.

Para o desenvolvimento do estudo, a dissertação foi estruturada em quatro capítulos organizados da seguinte maneira: no primeiro capítulo, "Literatura e cinema: focos, perspectivas, visões, posições e tensões", serão apresentadas as relações que se estabelecem entre a literatura e o cinema em dois âmbitos. Primeiramente serão introduzidos alguns estudos a respeito do que é conhecido como foco narrativo, apresentando autores cujas colocações têm alguma consonância com as perspectivas aqui adotadas sobre cinema ou estudos que serviram como base para procedimentos cinematográficos – úteis tanto para a análise do romance quanto do filme. Em seguida, pela perspectiva cinematográfica, será apresentado um pequeno histórico embasado em alguns estudiosos do cinema que, em algum momento, trataram da relação entre este e a literatura, relação essa que se mostrou tensa, mas, ao mesmo tempo, indispensável aos dois meios.

No segundo capítulo, "Os inícios narrativos", será apresentada uma análise dos inícios narrativos das obras a fim de deduzir uma possível interpretação da estratégia narrativa utilizada pelo escritor e pelo diretor, procurando perceber a partir de quais mecanismos e tentativas cada um constrói sua narrativa e dá origem a obras independentes e, conseqüentemente, a interpretações diferentes.

O terceiro capítulo, "Os dois Oskar Matzerath", será dedicado à personagem Oskar, à sua dimensão e percepções a seu respeito no romance e no filme, e as conseqüências disso em cada uma das obras.

No quarto capítulo, "A construção e dissolução familiar como estrutura da narrativa fílmica", perceberemos que além de todas as nuances que envolvem o narrador e a complexa estrutura que pudemos estudar nos capítulos anteriores, uma outra estrutura que sustenta a narrativa fílmica é a estrutura familiar. O movimento de construção e dissolução da estrutura familiar é uma constante ao longo do filme, e esses movimentos estão

intimamente relacionados aos fatos históricos apresentados, o processo político pelo qual passava a cidade de Danzig e também com a forma como Schlöndorff conseguiu adaptar a obra de maneira a tornar seu conteúdo coeso.

1 – LITERATURA E CINEMA: FOCOS, PERSPECTIVAS, VISÕES, POSIÇÕES E TENSÕES

1.1 Focos, perspectivas, visões e posições.

A narrativa diz sempre menos do que aquilo que sabe, mas faz muitas vezes saber mais do que aquilo que diz.

Gérard Genette In: *Discurso da narrativa*, p.196.

Quando nos propomos a investigar, em uma obra literária, o que podemos chamar de posição do narrador – ou foco narrativo, expressão mais difundida em estudos de literatura –, vemo-nos diante de inúmeros estudos de classificação e diversos tipos de nomenclatura para esse aspecto, como posição do narrador, perspectiva do narrador, ponto de vista do narrador, visão, entre outros. Isso evidencia uma dificuldade terminológica diante da variedade, além de mostrar a importância desse tipo de estudo de um dos aspectos mais significativos da técnica da criação literária e, conseqüentemente, um elemento fundamental para a análise da narrativa.

Como este trabalho trata de análise de obra literária e cinematográfica, percebemos inicialmente uma distinção dessa nomenclatura quando abordamos de literatura e cinema. A predileção pelo termo "foco narrativo" para designar os assuntos que se referem ao narrador em estudos de literatura é perceptível, ao passo que, no cinema, a preferência recai no termo "ponto de vista", talvez porque ele seja mais utilizado na linguagem relativa à arte e à pintura, sendo aplicado sem muita precisão pelos críticos. Em geral, quando críticos tratam do ponto de vista de uma personagem, habitualmente referem-se a um campo de profundidade de conhecimento que a narração proporciona.

Diante de tamanho interesse por este aspecto, podemos afirmar que esse tipo de estudo não se encerra somente naquilo que poderíamos chamar de interesse meramente formal de classificação, pois, para chegar a tais tipos de "classificação", é necessária uma compreensão mais ampla do processo de construção do romance, que não leva em consideração apenas sua forma. Para tentar compreender essas variações, foi necessário recorrer a estudos que privilegiassem a compreensão mais ampla do processo de construção da estrutura da narrativa na construção do romance, a fim de se chegar a

algumas hipóteses que auxiliassem a elucidar da melhor forma o que os objetos em análise apresentam.

Nos estudos que compilam as principais classificações sobre o que é chamado aqui de foco narrativo na literatura, como o de Ligia Chiappini Moraes Leite, *O foco narrativo* (1985), passando pelo estudo de Gérard Genette, *O Discurso da narrativa* (1985), no qual o autor, para chegar às suas percepções a respeito da narrativa apresenta, mesmo que de forma sintética, as principais ideias dos teóricos a respeito da questão da estrutura narrativa, até o recente livro de Martinez e Scheffel *Einführung in die Erzähltheorie* (2005), há recorrência de determinados autores e o desenvolvimento de suas ideias. Diante dessa recorrência, a fim de investigar o melhor meio de desenvolver uma análise e encontrar pontos de contato entre a análise da narrativa literária e cinematográfica para este trabalho, foram selecionados alguns desses autores e suas ideias, que serão apresentados adiante para, a partir deles, identificar as aproximações e as diferenças entre os objetos centrais deste trabalho. O critério para a escolha de determinados autores e teorias sobre o foco narrativo se deu em razão da aproximação dos mecanismos utilizados na construção da narrativa cinematográfica, pertinente à perspectiva aqui adotada.

É recorrente no estudo do foco narrativo a associação direta desse aspecto à pessoa do discurso, prática que coloca em jogo as relações que se estabelecem entre o sujeito do discurso e o enunciado. Em alguns momentos, a questão do foco narrativo – ponto de vista, perspectiva, entre outros termos – aparece limitada ao estudo da pessoa gramatical. Contra isso se levantaram alguns estudiosos, como Wayne C. Booth e Gérard Genette. Também no cinema esta questão é discutida, mas a partir de outra perspectiva. David Bordwell, em seu estudo *Narration in the fiction film* (1985), aponta que o problema de classificação e sistematização da posição do narrador no cinema se dá por conta da falta de dêiticos. O autor também se apoia na hipótese da falta de equivalentes fílmicos para a maioria dos aspectos básicos da atividade verbal. De um modo geral, a pessoa gramatical é componente linguístico importante para captar o foco narrativo, mas não o esgota.

Em obras a respeito das teorias sobre foco narrativo, às quais foi necessário recorrer com o intuito de nortear os estudos sobre a narração, nota-se que um dos primeiros a se dedicar de forma mais detida a esse assunto foi o escritor Henry James, que nos prefácios de suas obras indicava a importância do ponto de vista – instrumento na construção da

narrativa como “método de manipulação” –, sem, contudo, uma preocupação de exposição sistemática do assunto.

James elege como um de seus “métodos de manipulação” preferidos o do narrador com um ponto de vista único, situado no interior de uma personagem, naquilo que poderia ser chamado de uma narração em terceira pessoa. Ele busca o efeito de provocar no leitor uma ilusão de realidade, fundamental para sua narrativa.⁵ Para James, a intensidade de ilusão é a virtude pela qual o narrador sacrificará, em qualquer altura e em seu próprio interesse, todas as outras virtudes, se tal for necessário. No entanto, o que ele busca não é a realidade ilusória como, segundo o autor, Flaubert apresenta, mas sim a intensidade da ilusão. A vida deve ser vista por meio de uma mente humana convincente e não de uma mente divina, como se fosse refletida por um espelho polido, mas não polido ao extremo.

No prefácio de *Retrato de uma senhora* (1995), por exemplo, o autor apresenta o método de sua produção literária utilizando como metáfora a construção de um prédio, tijolo a tijolo: o modo com que a narrativa é montada em torno da personagem principal, Isabel Archer, e como o narrador a constrói. James apresenta os problemas relacionados à construção de sua ficção e aos efeitos que buscava causar, experimentando diferentes graus de controle, as limitações etc.

Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite (1985), essa postura o leva a condenar tanto o narrador onisciente quanto aquele em primeira pessoa. O caráter manipulador que James destaca torna-se a imagem central da estratégia utilizada pelos criadores a fim de conduzirem seus leitores por meio de sua narrativa.

Percy Lubbock, em seu estudo *Técnica da ficção* (1976), procura sistematizar a questão de maneira diferente do que ocorreu em James e determina relações entre os tipos de narração e os efeitos que elas causam, tendo como objetivo alcançar, também, a ilusão realista, que seria consequência da escolha do escritor que considera “a forma adequada”. Exaltando a importância desse tipo de estudo, Lubbock mostra que se dedicar a estudar o foco narrativo é acompanhar o processo, o trabalho de criação da obra. Tendo em vista tal postura, é possível entender o tipo de sistematização apresentado por ele. Nesse contexto são propostas duas categorias narrativas: os “modos de apresentação”, que estariam ligados ao tipo de focalização praticada pelo narrador, e o “tratamento”, que estaria relacionado à exposição da história da obra. A apresentação pode ser cênica, quando são apresentados os

---

⁵ “A única razão para a existência do romance é a de que ele tenta de fato representar a vida.” (JAMES, 1995, p. 21)

fatos específicos que ocorrem em uma sequência temporal, cujo propósito é colocar a cena diante de nós, de modo que possamos compreendê-la como uma imagem que se desenvolve aos poucos, ou como um drama representado” (p. 47), ou em forma de algo que poderíamos chamar de sumário ou panorama – um período de tempo maior que é resumido em indicações, o qual ocorre quando o autor da história “precisa intervir com seu conhecimento superior” (p.47). Quanto ao tratamento, este pode ser dramático, que ocorre quando o leitor ouve a voz da personagem e a mediação de um narrador se torna dispensável,⁶ ou pictórico, quando o narrador funciona como mediador entre a história e o leitor.

Lubbock leva em consideração a relação entre o autor e o leitor. Para Lubbock, o autor é aquele que sabe tudo e pode ver “tudo” de longe. E o leitor é aquele que está vendo de perto. O ponto de vista depende de uma relação direta do autor com a personagem.

Nos estudos sobre foco narrativo, é comum surgir a questão sobre o limite entre autor e narrador, o que muitas vezes pode causar confusões de interpretação e até instalar polêmicas em relação a determinadas obras. Um teórico que toca no problema do equívoco da identificação do autor com o narrador, além da discussão a respeito da fronteira entre o que, apesar de muitas controvérsias, costuma ser classificado como romances de primeira e terceira pessoa, é Wolfgang Johannes Kayser.

Segundo o texto “Wer erzählt den Roman?” (1958) (“Quem narra o romance?”), o narrador não é o autor, mas uma personagem de ficção na qual o autor se metamorfoseia, um papel adotado pelo autor no ato da criação, “uma personagem de ficção, resultante da metamorfose do autor”.⁷ O narrador é, portanto, uma personagem cuja função é narrar. Anteriormente foi afirmado que há controvérsias em aceitar a classificação de “romance em primeira ou terceira pessoa”. Essa problemática é apresentada por Kayser por meio de colocações a respeito dessas duas classificações. Para o teórico, ao distinguir o que age e o que conta, já se aponta a ambiguidade, o aspecto dual que caracteriza a narração em primeira pessoa. Na narrativa em terceira pessoa, o narrador é a máscara personificada ou despersonalizada do autor. No romance de primeira pessoa, ocorre uma espécie de

---

⁶ “[...] é uma cena que, muito concebivelmente, poderia ser posta no palco, sem nada a perder da impressão principal que transmite o livro [...]. O leitor só precisa ver e ouvir, estar presente enquanto as horas passam; e o autor coloca-o ali nessa conformidade, diante dos fatos visíveis do caso, deixando que estes lhe contem a história”. (LUBBOCK, 1976, p. 50)

⁷ “[...] der Erzähler eines Romans ist nicht der Autor [...] der Erzähler ist eine gedachte Person, in die sich der Autor verwandelt hat”. (KAYSER, 1958, p. 91)

remascaramento – ou seja, embora já sendo máscara do autor, o narrador passa a usar como máscara a personagem com a qual costuma ser confundido. Daí a ambiguidade. Kayser faz ficar ainda mais tênue, dessa forma, a fronteira entre a narrativa em primeira e terceira pessoa. Mesmo quando é claramente representado como uma personagem, o narrador continua dotado de certo potencial superior de onisciência e onipresença e esse potencial lhe é conferido pelo leitor, segundo Kayser.

Na perspectiva de Kayser, não há como excluir o narrador do romance, questão desenvolvida também por outro crítico, Wayne C. Booth, pois, estando por trás de todas as máscaras, ele é onisciente e onipresente, criador do universo romanesco. Kayser também trata do leitor, não como pessoa real, mas na condição de criação igualmente fictícia.

O surgimento da chamada visão interior do narrador constitui, para Kayser, uma tentativa da exclusão do autor, hipótese que ele não admite. Booth, como veremos, mostra que o autor, na forma implícita, continua presente e dotado de graus variados de onisciência, que não é condenada. Assim, quanto mais profunda é a incursão na consciência do narrador, mais o leitor aceita ser “enganado”, pois o autor implícito o estimula, utilizando seus mecanismos “manipuladores”.

Sobre o assunto, Wayne C. Booth (1967) apresenta percepção que diverge, em certa medida, dos teóricos apresentados até o momento, aproveitando seus estudos e os transformando. Para ele, a classificação dos diferentes modos narrativos não pode ser normativa, pois uma experiência tão específica com determinada obra certamente teria complexidade superior à de uma classificação terminológica. Além disso, não haveria uma técnica ou efeito específico que se sobrepusesse a outros, não ocorrendo, portanto, o que seria o efeito privilegiado ou a “forma adequada”, como quer Lubbock. Booth também não prioriza a ilusão realista como recurso⁸ uma vez que parte para uma visão das técnicas de construção ficcional como retórica. Ele procura mostrar quais são as técnicas do autor para indicar suas vozes e a maneira como trabalham suas estratégias, como funciona a “presença manipuladora do autor” (p. 37). Além disso, busca mostrar os valores que as estratégias querem transmitir, os efeitos que pretendem desencadear. É ele quem apresenta o que ficou conhecido como “autor implícito” (*the implied author – the author’s second self*), um procedimento no qual poderíamos afirmar que o autor não desaparece, mas se mascara atrás de uma voz narrativa que o apresenta. Como salienta o próprio Booth,

---

⁸ Para Booth, a maioria dos ataques à voz do autor se dá em nome do princípio de que o livro deve parecer realista.

estudiosos da retórica da ficção podem denominar como sendo esse “autor implícito” como o tom da narrativa empregada, ou o estilo de determinado autor ou até a técnica empregada por ele.

O problema central discutido por Booth é aquele que se estabelece entre o autor e a obra. A distinção mais importante apresentada pelo estudioso é a que se dá entre os narradores que mostram a consciência de seu papel como escritores ou contadores e os narradores que parecem, ao narrar, estar despercebidos daquilo que estão fazendo. Entre o autor e o narrador, Booth introduz a categoria do autor implícito – espécie de diretor de cena, como o diretor de cinema, que permanece nos bastidores do romance não se deixando ver, a não ser por meio de uma série de índices como as escolhas feitas e as alterações de foco narrativo, a ordem da narração etc.⁹ O autor implícito seria o verdadeiro criador da obra, que tem como principal característica a escolha do narrador personagem. Antes de Booth apresentar essa categoria era possível aceitar que, quando se tratava de uma ficção com narrador não representado, era muito comum o leitor acreditar que a história chegava a ele sem mediação exatamente pela inexistência de um “eu” que se interpusesse entre a história e o leitor, nomeado por Booth como autor implícito.

Em resumo, o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstratas [...] é preciso esclarecer que, embora o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, não pode nunca optar por desaparecer. (BOOTH, 1980, p. 38)

A forma como Booth conduz o desenvolvimento de seu estudo lembra procedimentos cinematográficos que guiam o espectador na construção de sua narrativa. Em um filme no qual não há uma voz *off* que narre a história seria como se não houvesse mediação. É como se o olho da câmera fosse o autor implícito que conduz ao conhecimento da narrativa. David Bordwell, em seu estudo *Narration in the fiction film* (1985), afirma que, no cinema, o espectador raras vezes tem consciência da existência de uma voz que narra, que conta algo, e que seria o olho da câmera que evidencia a existência de alguma forma de personagem narrador, mesmo quando ele não é apresentado:

Desde que qualquer declaração pode construir-se com respeito a uma suposta fonte, a teoria literária pode justificar-se buscando uma voz ou um narrador. Mas ao ver um filme, raramente temos a consciência de

---

⁹ “[...] a presença do autor será óbvia sempre que ele entra ou sai da mente de um personagem – quando “desloca seu ponto de vista” [...]”. (BOOTH, 1980, p. 34).

que uma entidade similar a um ser humano nos conta algo.(BORDWELL, 1985, p. 69, tradução nossa).¹⁰

Essa entidade se aproxima, de certa forma, do autor implícito de Booth e do *grand imagier* de Albert Laffay (1973), uma “personagem fictício e invisível” que elege e organiza o que os espectadores percebem. Ele representa os acontecimentos da história mediante a visão de um testemunho invisível ou imaginário. A lente da câmera representa os olhos de um “narrador implícito” ou observador invisível, que, como quer Bordwell, vê a ação. Ao enquadrar o plano de determinada forma e ao se concentrar nos detalhes mais significativos da ação, o diretor força o público a olhar como um observador atento. Para ele, esse tipo de narrador gera curiosidade no espectador, o que dá a essa ficção um “caráter antropomórfico”. Assim, o autor implícito ou observador invisível, encarnado na câmera, pode identificar-se com o narrador.

A forma implícita, segundo Booth, seria o “segundo eu” (*second self*); nesse sentido sua preocupação se centraliza em identificar os sinais de comunicação do autor implícito com o leitor, visando a persuadi-lo. Para ele, as diferenças mais importantes da dramatização individual ou não do narrador, aproveitando a ideia de Lubbock, é a de suas crenças e características serem, ou não, partilhadas pelo autor. Ele apresenta três possibilidades para a situação: autor implícito (*alter ego* do autor), narrador não dramatizado (impessoais) e narrador dramatizado, como o que ocorre em *Madame Bovary*. O estudo das distâncias que caracterizam as relações entre autor implícito, narrador, personagens e leitor é um dos pontos importantes do trabalho. Booth utiliza a expressão “distância estética” para descrever o esforço feito para conscientizar o leitor de que se trata de um objeto estético e não da realidade. O autor apresenta ainda outros tipos de distância: moral, intelectual, emocional e física.

Por meio da distância entre o narrador e o autor implícito, Booth apresenta uma oposição importante: a do narrador fidedigno e narrador não fidedigno. Na abordagem da ficção, principalmente da primeira pessoa, é preciso distinguir o narrador não fidedigno, que não fala nem age, do narrador fidedigno, que age de acordo com as normas da obra e, conseqüentemente, do seu autor implícito, de quem está sempre distanciado. Essa posição pode tornar-se mais complexa quando se introduz a ironia e, muitas vezes, a ambigüidade,

---

¹⁰ “Since any litterance can be construed with respect to a putative source, literary theory maybe justified in looking for a speaking voice or narrator. But in watching films, we are seldom aware of being told something by an entity resembling a human being”. (BORDWELL, 1985, p. 69).

efeitos que são fruto da distância entre o autor implícito e o narrador, bem como, da distância temporal entre eles.

Booth discute, finalmente, o problema do conhecimento do narrador, seja ele de qualquer espécie, em relação ao conteúdo narrado. Ele pode ter o privilégio de saber mais do que o permitido pelos meios naturais, o que corresponde à onisciência, ou, por outro lado, estar limitado por uma percepção realista. Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite, somente a relação dos tipos de foco narrativo com o autor implícito “pode levar-nos à visão de mundo que transpira da obra aos valores que ela veicula à sua ideologia” (LEITE, 1985, p. 19).

Franz K. Stanzel, em seu livro *Typische Formen des Romans* (1965), de certa maneira utiliza alguns princípios de Booth para estabelecer sua tipologia, que se apoia na relação entre a posição do narrador, em seus diferentes tipos, examina a ligação entre a situação narrativa e as demais categorias estruturais da obra – o tempo, o espaço e a personagem –, dividindo-as em três categorias: situação narrativa em que o narrador se comporta como autorial (*Die auktoriale Erzählsituation*), situação narrativa em primeira pessoa (*Die Ich-Erzählsituation*) e, por último, situação que poderíamos chamar de personativa (*Die personale Erzählsituation*).

No que chamamos de autorial, o narrador se comporta como um mediador e ocupa um lugar no limiar entre o universo ficcional do romance, a realidade do autor e o leitor, permanecendo geralmente fora do mundo ficcional, próximo à noção de autor implícito de Booth. Porém, ressalva Stanzel, ocasionalmente a maneira do narrador como cronista, apresentador de uma autobiografia ou diário etc., exige que o autor estabeleça alguma conexão com o mundo ficcional. Esse narrador autorial procura estabelecer uma distância temporal, espacial e psicológica relativa à sua ficção e apresenta, também, a função de comentarista na narração. Genette, em seu estudo *Discurso da narrativa*, ao comentar o estudo de Stanzel, classifica a situação autorial como a do autor “onisciente”.

Na situação narrativa em primeira pessoa, o narrador pertence ao universo ficcional. Ele mesmo vive os acontecimentos, assiste, observa ou registra sua experiência. A transição do autorial para a primeira pessoa é mostrada por meio do estabelecimento de uma ligação entre autor e personagem, colocando-se o primeiro, até certo ponto, dentro de um mundo ficcional.

No caso da narrativa que poderíamos chamar de personativa, a narrativa é vista por meio dos olhos de uma personagem, criando uma ilusão de que o leitor recebe a história

filtrada por ela, ou em um local de contemplação. Não há a função do comentário, como ocorre na situação do autorial. Seria a narrativa conduzida em terceira pessoa.

Essa fronteira entre o narrador autorial e o narrador em primeira pessoa parece ser bastante tênue segundo a sistematização de Stanzel, e se tornará ainda mais tênue segundo os desdobramentos das pesquisas desenvolvidas pelo autor em seu estudo posterior, *Theorie des Erzählens* (1985), que, segundo Martinez & Scheffel, em sua *Einführung in die Erzähltheorie* (2005), apresenta uma abordagem “morfológica e fenomenológica”. No último estudo citado de Stanzel, há um desdobramento das três categorias, analisando mais profundamente a focalização da pessoa, o modo e a perspectiva, mostrando o quanto dinâmico é esse universo de análise da problemática da narração. Além dos desdobramentos, em alguns momentos Stanzel se dedica a outros tipos de narrativa que não a literária, no caso a cinematográfica.

Sua teoria apresenta sistemas binários, que tomam por base o círculo classificatório apresentado em seu trabalho *Typische Formen des Romans*, com os tipos de situação narrativa que podem apresentar, segundo sua classificação, no que se refere ao modo, reflexivas ou não reflexivas, quanto à perspectiva, interna ou externa, no que diz respeito à pessoa, a identificação ou não identificação. Assim, no caso do que chamamos autorial predominaria a onisciência, perspectiva externa e secundária (sem a identificação). Como exemplo desse tipo tem-se a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de J. Wolfgang von Goethe. Na narrativa em primeira pessoa, predominariam a identificação, a presença do narrador e a perspectiva interna. Como exemplo tem-se a obra *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. No caso da situação personativa, há a predominância do modo reflexivo, focalização interna, mas secundária (sem identificação), por exemplo, *O castelo*, de Franz Kafka.

Norman Friedmann (1967) apresenta uma classificação sistemática do foco narrativo, tomando por base uma série de questões, como quem fala ao leitor, de qual posição, quais os canais de informação utilizados e a que distância o leitor é colocado da história. Sua classificação apresenta os diversos pontos de vista de acordo com o maior ou menor grau de objetividade que podem alcançar. Para o teórico, o narrador é tanto mais objetivo quanto menos onisciente e nesta determinação gradativa sua classificação se decompõe em oito categorias: onisciência intrusa e neutra, eu testemunha e protagonista, onisciência seletiva múltipla e seletiva, modo dramático e câmera. O mérito de Friedmann é ter sistematizado essa classificação e não privilegiar este ou aquele foco, e sim a

predominância de determinada forma. Os focos são atualizados como meios para alcançar determinados fins, tendo como meta um maior grau de objetividade ou realismo.

Para Jean Pouillon (1974), que também apresenta estudos sobre a posição do narrador, suas categorias têm como modelo a visão real.¹¹ O que lhe interessava não era o ponto de vista como técnica narrativa, mas a compreensão das personagens e situações, a proximidade dos acontecimentos narrados em relação a um determinado “eu”. E, assim, levando em consideração esse aspecto, subdivide sua análise em: a “visão com”, quando a narrativa fica limitada ao campo mental de uma personagem na primeira ou terceira pessoa, mostrando o que esses tipos de narradores têm em comum e que a fronteira entre a primeira e a terceira pessoa é dinâmica;¹² a “visão por detrás”, que seria a onisciência e, para Pouillon, o “conhecimento refletido”; e a “visão de fora”, ou seja, a observação dos fatos externos sem comentar e sem ter conhecimento da vida interior das personagens. Pouillon parece correlacionar a visão do narrador à percepção do leitor, o que faz supor que a realidade é apreendida pelo leitor da mesma forma como foi filtrada pelo narrador, assim como no cinema.

Ao longo do desenvolvimento das técnicas de filmagem e do aumento da complexidade da forma de estruturação das narrativas fílmicas, fica perceptível que esses tipos de visão são utilizados por meio de mecanismos como voz *off*, o posicionamento da câmera que deixa claro, na maioria das vezes, qual o ponto de vista adotado no filme em questão, o tipo de tratamento da imagem, as cores – que podem variar de acordo com o ponto de vista –, entre outros aspectos.

Gérard Genette(1985), em *Discurso da narrativa*, apresenta que o estudo de “quem narra” permite apreender o narrador de um texto, mostrando que o “como narrar” ganha ainda mais importância do que “quem narra”. Para ele, o modo narrativo funciona como introdução para o problema de foco, analisado pelo conceito de focalização. A focalização, segundo Genette, pode ser entendida como a representação da informação diegética que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência e traduz uma posição afetiva, ideológica, por exemplo. O que influencia a focalização é o narrador assumir ou não o papel de enunciador do discurso.

Genette questiona o fato de a dualidade entre o que é classificado como narrativa em primeira ou em terceira pessoa não satisfazer a possibilidade de narrar, encerrando a

¹¹ “A compreensão romanesca não difere da compreensão do real.” (POUILLON, 1974, p. 107)

¹² “Essa conduta não é descrita tal como se afiguraria a um observador imparcial, mas tal como se apresenta, e apenas na medida em que se apresenta, àquele que a manifesta.” (POUILLON, 1974, p. 54)

problemática da classificação do narrador em pessoas gramaticais, o que acaba resultando, segundo ele, em diversas classificações de tipos de narradores. Assim, “a escolha do romancista não é feita entre as formas gramaticais, mas entre as atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consciência mecânica): fazer contar a história por uma de suas 'personagens', ou por um narrador estranho a esta história” (GENETTE, 1985, p. 243).

Essas atitudes, ou modos, são o que dão efeito à narrativa, já que se pode contar aquilo que se narra de modo mais ou menos claro sob outro ponto de vista, mostrando que a informação narrativa tem seus “graus”, fornecendo ao leitor mais ou menos pormenores, de forma mais ou menos direta, permanecendo a maior ou menor distância daquilo que se conta. Assim, podendo também regular as informações que são oferecidas, das quais se criará o conhecimento da história da qual adotará ou fingirá adotar aquilo que correntemente chamamos de “visão” ou “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação à história uma ou outra perspectiva (GENETTE, 1985, p. 160)

Quando trata da dicotomia subjetividade e objetividade na narrativa, Genette defende que, enquanto a objetividade da narrativa se define pela ausência de toda referência ao narrador, é subjetivo o discurso no qual se marca a presença de um eu.

Para sistematizar essa colocação, Genette levanta três combinações possíveis: o autor narrador assume o seu próprio discurso e intervém na narração com irônica indiscrição, interpelando familiarmente o leitor; transfere a responsabilidade do discurso a uma personagem principal que falará, narrando e comentando na primeira pessoa os acontecimentos; ou, por fim, reparte os discursos entre as diversas personagens, não falando em seu próprio nome nem atribuindo essa função a uma personagem única.

É interessante observar que Genette resgata a nomenclatura “diegese” a partir da concepção de Etienne Soureau que, em 1953, reavivou o termo para descrever o que, em sua concepção, seria a história referida de um filme e, desde então, é amplamente utilizada na teoria literária e na teoria do cinema.

Diante dessas colocações a respeito dos estudos da narrativa literária que, em certa medida, são aplicáveis à narrativa cinematográfica, se buscará analisar o romance em questão e o filme. O que se seguirá é um breve histórico a respeito da evolução dos estudos cinematográficos e sua relação com a literatura.

1.2 Tensões

Em praticamente todo filme a que assistimos, podemos ver o diretor seguindo o texto. Ilustrando primeiro as palavras, criando as imagens depois, e aí!, muitas vezes nem criando imagens, mas apenas segurando a câmera enquanto ela executa sua mais reles mimese. Embora Derrida tenha dito que a imagem tem a última palavra, no cinema temos todos conspirado para assegurar que a palavra tenha a primeira palavra.

Peter Greenaway In: Cinema: 105 anos de texto ilustrado, p. 9.

Quando se trata da relação entre literatura e cinema, inevitavelmente o pensamento recai sobre as adaptações de romances em filmes e as polêmicas que tais transposições causam, talvez por essa relação estar mais presente e próxima para o grande público leitor e espectador. Contudo, tal relação não se resume apenas a esse aspecto.

Desde o início da história do cinema, a literatura serviu como matéria-prima, não só cedendo seus textos para adaptação como também alguns procedimentos, que até então eram exclusivos da criação literária, transportando termos, técnicas e teorias – guardadas as devidas proporções – para o cinema.

Tendo como centro deste trabalho o diálogo entre a literatura e o cinema por meio da adaptação literária que, como afirmado anteriormente, tem em seu entorno discussões polêmicas acerca da transposição de um meio para outro, é possível afirmar hoje com alguma certeza, principalmente diante do avanço dos estudos da crítica cinematográfica e do ingresso dos estudos cinematográficos nos departamentos de literatura, que as discussões mais recentes sobre as adaptações cinematográficas de romances passaram de um discurso que poderia ser classificado como moralista sobre fidelidade ou traição em relação à obra na qual foi baseada, para um discurso menos valorativo, que leva em consideração as escolhas e mecanismos utilizados para essa transposição, e não apenas a simples comparação entre um e outro. É claro que se torna quase inevitável para um espectador e leitor a comparação entre as duas obras em sentido qualitativo, mas para um crítico cinematográfico ou literário será preciso levar em consideração outros aspectos para uma análise consistente, que não se paute por esses critérios de fidelidade.

Esse segmento do cinema que utiliza textos literários como base para sua sustentação se mostra produtivo desde o início da história do cinema até os dias de hoje, e essa afirmação pode ser justificada quando se leva em conta o número de produções em

cartaz que se utiliza desse mecanismo e o faturamento da indústria cinematográfica com esse segmento nos últimos anos. Diante de tamanha produtividade, ele não só serve como entretenimento, mas também para a divulgação da obra literária que serviu como base para o filme, o que conseqüentemente também tem reflexos no mercado editorial e pode trazer à tona uma obra antes esquecida, bem como reavivar debates a seu respeito, atualizando o conteúdo presente na obra, por exemplo.

A relação entre literatura e cinema, que vai além do campo da adaptação de obras literárias, remonta à formação do que é chamado de teoria do cinema, quando os primeiros teóricos procuravam definir o que era o cinema como meio a partir de sua relação com as demais artes. Essa relação, que para alguns cineastas, como Eisenstein, era vista como natural, principalmente ao se considerar a narrativa uma prática discursiva comum ao cinema e à literatura, se tornou, em alguns momentos, tensa devido às tentativas de classificar o cinema como uma arte sem a interferência de outras, a exemplo da pintura, concepção conhecida hoje como “cinema puro”. Outros, como o cineasta David W. Griffith com o já citado Sergei Eisenstein, exaltavam o fato de terem tomado como base para sua técnica de montagem procedimentos utilizados por Charles Dickens, Balzac ou John Milton em suas obras literárias. O último, Eisenstein, defendia o que poderia ser chamado de “multiculturalismo” cinematográfico por utilizar e ser defensor da incorporação de diferentes tipos de artes ligadas ao cinema. Basta lembrar de suas obras como *O sentido do filme* ou *A forma do filme*, nas quais apresenta a teoria do cinema, principalmente no que se refere às técnicas de montagem, baseada em literatura (poesia e romance), pintura (ocidental e oriental) e teatro. Nesse contexto, é notória a importância da literatura no cinema, o que tornou o uso de conceitos e procedimentos analíticos da teoria literária uma operação recorrente nos estudos cinematográficos.

Em meio às leituras acerca da teoria do cinema, que, comparada à teoria da literatura, é bastante recente, é perceptível a existência de certa obsessão pela relação entre as duas artes, tanto para o bem quanto para o mal. Por exemplo, pode-se citar o caso do escritor Georges Duhamel, que classificou o cinema como “matadouro da cultura,”referindo-se às adaptações cinematográficas de romances, classificando os cineastas como assassinos que desmantelavam, mutilavam e “reduziam em pedaços” as obras literárias que encantavam a humanidade há séculos, em consideração àquilo que foi chamado anteriormente de juízo moralista, no qual está em jogo a fidelidade ou não ao

objeto no qual o filme foi baseado, sem levar em consideração o meio para o qual o objeto foi transposto e seus mecanismos para tal.

E ninguém gritou assassinos!... Todas as obras que desde a juventude sussurramos em nosso coração muito mais que com nossos lábios, todas as sublimes canções que na idade dos entusiasmos apaixonados foram nosso pão de cada dia, nosso estudo, nossa glória... viram-se desmanteladas, mutiladas, reduzidas em pedaços.” (DUHAMEL, 1931 apud STAM, 2003, p. 83)

Declarações como esta, que acompanham até hoje o cinema, possivelmente não levam em consideração os mecanismos utilizados para tal transposição, as limitações, simplificações que são exigidas para que sejam transpostas para o cinema, complexidades que necessitam ser investigadas para o entendimento da obra.

Um dos principais pontos dessa tensão entre a literatura e o cinema era principalmente diferenciar os dois meios, o que para teóricos mais puristas era essencial, tentando dar ao cinema status de arte autônoma, transcendendo a representação mimética. O que parece ter sido esquecido é que o cinema tem seus próprios materiais de expressão cinematográficos (câmera, filme, luz), seus próprios procedimentos audiovisuais (montagem, efeitos), os quais permitem a ele ter sua própria linguagem e procurar levar em consideração que sua relação com a literatura se torna imprescindível.

Nesta discussão sobre o caráter autônomo do cinema e sua linguagem própria, na década de 1970 surgiu um movimento crítico que tinha como grande centro a análise textual de filmes. Esse movimento apresentou a expressão “texto fílmico”, transferida da literatura para o cinema, que apresentava uma análise, sobretudo ligada aos estudos de semiologia, tendo como principal representante Christian Metz. Tal procedimento apresenta certo grau de dificuldade para entender a extensão de modelos de análise literária ao cinema, o que também criou várias tensões a respeito de como analisar um filme utilizando instrumentos de análise literária.

Em *Linguagem e cinema* (1980), Metz desenvolveu a noção de cinema textual, uma estrutura ou rede de significados em torno da qual se organizam escolhas feitas com base nos diversos códigos à disposição do realizador, no caso, o diretor. Para o teórico, a análise textual explora a rede de códigos cinematográficos (câmera, som etc.) e extra-cinematográficos (natureza, cultura). Metz argumenta que o termo “texto” era utilizado para dar nome a qualquer desenvolvimento significativo, qualquer processo que apresentasse um desenvolvimento linguístico, não linguístico ou misto – que seria o caso do filme falado –, uma resultante semiótica complexa. Portanto, Metz defende que utilizar

a expressão texto fílmico é considerar o filme como discurso significante, analisar seus sistemas internos e configurações, estudando os sistemas próprios de um filme.

Tais análises investigam as configurações formais dos sistemas textuais, isolando um pequeno número de códigos, para, então, investigar seu entrelaçamento ao longo do filme. Esse tipo de análise apresentava grande minúcia em discorrer sobre elementos formais cinematográficos relacionados à teoria semiológica e deixava de lado, muitas vezes, elementos tradicionais da análise da narrativa, como personagens, atores, performance e trama.

Com o aumento de estudos teóricos sobre cinema, o crescimento da indústria cinematográfica e o advento dos estudos de cinema em grandes universidades, era necessário que houvesse a legitimação do cinema como disciplina, o que ocorreu de forma mais incisiva nos anos 1980.

Diante dessa relação entre literatura e cinema era inevitável que a questão chegasse aos departamentos de literatura e que os filmes se tornassem material de análise em estudos dessa área, já que os procedimentos literários haviam sido incorporados à análise fílmica. Essa entrada fomentou muitas discussões e opiniões, como a de David Bordwell em seu livro *Making meaning* (1989). Tal discussão sobre a entrada dos estudos cinematográficos nos departamentos de literatura – e isso não diz respeito apenas aos filmes baseados em obras literárias, mas, principalmente, às interpretações que se tornaram mais expressivas na década de 1980 – é abordada por Bordwell, que apresenta em sua análise um panorama sobre a evolução do campo dos estudos sobre cinema, demonstrando também o que ele chama de “invasão” dos departamentos de literatura, sobretudo no que se refere aos estudos culturais. Ele mostra que os intérpretes dos filmes localizam significados simbólicos ao trazerem à clara campos semânticos previamente assumidos, e não surgidos da própria análise. Assim, ao afirmarem fazer teoria, os intérpretes a aplicam de acordo com suas necessidades (BORDWELL, 1989). Criticando duas tendências, a explicação temática e a leitura sintomática, referindo-se principalmente às análises de fundo político, Bordwell argumenta que os áureos tempos da crítica centrada na interpretação ficaram para trás. O que ele poderia classificar conforme sua postura como epidemia da interpretação pode ser explicado na seguinte passagem:

Mais especificamente, o crescimento dos estudos interpretativos confirmam o poderoso papel dos departamentos de literatura na transmissão dos valores e conhecimentos interpretativos. O apetite

onívoro interpretativo do humanismo acadêmico converteu o cinema em um “texto” plausível (BORDWELL, 1989, p. 17, tradução nossa).¹³

A partir dessa colocação, tem-se a impressão de que todo o estudo praticado fora dos departamentos de cinema seria reducionista, a fim de tornar o cinema um “texto plausível”, ou não conseguiria suprir as necessidades para uma boa interpretação do filme.

Bordwell propõe esquemas formalistas, nos quais na demanda por especificidade, no caso especificidade disciplinar, os estudos de cinema não deveriam recorrer aos departamentos de literatura que leva à “crítica da rotinização da leitura sintomática”. Para ele, em suma, seria melhor que não se realizassem leituras de nenhum filme, se todas as leituras fossem sintomáticas, ainda mais fora do departamento de cinema. Tem-se a impressão de que Bordwell não vê as contradições sociais e discursivas, só entende o movimento cinematográfico como conjunto de processos formais ou linguísticos.

Ainda na década de 1980, com o enfraquecimento da teoria da análise do texto fílmico difundida por Metz, houve a ascensão dos estudos intertextuais. A teoria da intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva nos anos 1960, passou a considerar que todo e qualquer texto mantinha relação com outros textos, portanto, com o intertexto.

O termo tem como fonte a ideia de dialogismo cunhada por Bakhtin nos anos 1930, como um princípio constitutivo da linguagem e condição de sentido do discurso, que é desdobrado em dois aspectos: o da interação verbal entre o enunciador e o enunciatário do texto e o aspecto da intertextualidade no interior do discurso, o que significa o diálogo entre muitos textos da cultura que se instala no interior de cada texto e o define.

O cinema herda e transforma séculos de tradição artística, e isso parece ser uma característica inata. Assim, intertextualidade relaciona o texto individual a outros sistemas de representação, e não somente ao contexto.

Tendo como ponto de partida Bakhtin, Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestos* (1989), propõe o termo “transtextualidade” (*transtextualité*) para se referir a tudo aquilo que coloca um texto em relação, explícita ou não, com outros textos. O autor postula cinco tipos de relações transtextuais. Embora se limite a exemplos literários – a única alusão a um filme é *Sonhos de um sedutor* (*Play it again, Sam!*, 1972) de Woody Allen e sua relação intertextual com *Casablanca* (1942), dirigido por Michael Curtiz –, suas postulações foram utilizadas para fins de análise cinematográfica.

---

¹³ “More specifically, the growth of film studies attests to the powerful role of literature departments is transmitting interpretive values and skills. Academic humanism’s omnivorous appetite for interpretation rendered cinema a plausible ‘text’.” (BORDWELL, 1989, p.17).

Tratando das categorias, a primeira seria a intertextualidade (*intertextualité*) como copresença efetiva de dois textos na forma de citação, plágio ou alusão; o paratexto (*paratexte*), que diz respeito à relação do interior da obra literária entre o texto propriamente dito e seu paratexto (mensagens, comentários acessórios etc.), que se põe a cercar o texto; metatextualidade (*metatextualité*), a relação crítica entre o texto e um outro, esteja o texto comentado explicitamente, citado ou evocado; architextualidade (*architextualité*), que se refere a taxonomias genéricas sugeridas ou recusadas pelos títulos ou subtítulos de um texto; e, por fim, a categoria que mais interessa para este trabalho, denominada pelo o autor de hipertextualidade (*hypertextualité*), que diz respeito à relação entre um texto a que Genette denomina hipertexto e um texto anterior, ou hipotexto, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende. O termo hipertextualidade tem ampla utilização no cinema, especialmente nos filmes que têm como fonte textos preexistentes. A hipertextualidade evoca, por exemplo, as relações entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, em que os primeiros podem ser tomados como hipertextos (*hypertexte*) derivados de hipotextos (*hypotexte*) preexistentes, transformados por operação de seleção, amplificação, concretização e atualização. São leituras hipertextuais variantes de um mesmo hipotexto, ou seja, textos gerando outros textos. A hipertextualidade de Genette chama a atenção para todas as operações transformadoras que um texto pode realizar sobre outro. É disso que tratam as adaptações de obras literárias em obras cinematográficas, textos criando outros “textos” por meio de operações transformadoras em vários aspectos que devem ser explorados.

Toda essa tensão se torna base para a análise dos objetos centrais da investigação, a análise das relações entre o romance de Günter Grass *Die Blechtrommel* e a adaptação cinematográfica homônima de Volker Schlöndorff. A análise tem como ponto central o início de cada narrativa, que determinará a estrutura de cada obra, o que poderá resultar em percepções diferentes a respeito de vários aspectos, como personagens e representação histórica, por exemplo, levando em consideração as transformações, seleções, amplificações e atualizações realizadas no texto.

Será observado como o autor, o diretor e os roteiristas trabalham, cada um em seu meio, suas estruturas, principalmente como o diretor e os roteiristas transpõem a obra literária para um outro meio, proporcionando experiências diferenciadas para o leitor do romance e o espectador do filme.

2– OS INÍCIOS NARRATIVOS

Quem fala aqui e a quem? Um narrador de histórias, alguém que está continuamente a dizer: era uma vez.

Günter Grass, In: “Über das Selbstverständliche”, p. 13.

2.1 O romance

Na literatura a respeito da obra de Günter Grass, *Die Blechtrommel*, publicada em 1959, é possível constatar que é dedicada grande atenção, ou atenção especial, ao primeiro período do romance:

Zugegeben: Ich bin Insasse einer Heil-und Pflegeanstalt mein Pfleger beobachtet mich, läßt mich kaum aus dem Auge, denn in der Tür ist ein Guckloch, und meines Pflegers Auge ist von jenem Braun, welches mich, den Blauäugigen, nicht durchschauen kann (p. 9).¹⁴

Admito: sou interno de um hospício. Meu enfermeiro está me observando, quase nunca tira os olhos de mim; porque na porta há um postigo e os olhos do meu enfermeiro são desse castanho que não consegue penetrar o azul dos meus.(p.11).

Ele funciona como catalisador da atenção do leitor para o universo que ali será apresentado, como ponto de partida para a análise e interpretação da personagem narradora e da estrutura narrativa construída a partir dela.

O primeiro contato com o texto se dá por meio desse momento que podemos chamar de confissão, cujo produtor não conseguimos inicialmente identificar. Tem-se apenas noção da condição de interno de um hospício, condição que por si projeta muitos questionamentos e suposições a respeito da personagem e da narração que está sendo iniciada. A partir dessa confissão, o narrador vai configurando seu universo e conduzindo a narrativa.

Com essa abertura, o narrador acaba estabelecendo um diálogo próximo ao suposto leitor, que não sabe quem ele é, por que está naquele local ou há quanto tempo. É um narrador que se mostra bem articulado e estabelece relações (1) com o interlocutor direto, o enfermeiro Bruno, que é mencionado já nesse início e é nomeado antes mesmo do próprio

¹⁴ Este estudo recorrerá à edição alemã *Die Blechtrommel*. Frankfurt a. M: Fischer Bücherei, 1960 e à edição brasileira do romance *O tambor*. Tradução de Lúcio Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Todas as citações se referem a essa edição, apresentando ao final a indicação do número da página na qual consta a citação.

narrador, e (2) com o leitor, o qual recebe uma confissão e por meio do que o narrador considera suas “mentiras e histórias” que, em sua perspectiva, sempre convencem quem tem contato com seu relato. No decorrer desse processo, ele revela qual o objetivo de sua narrativa: a elaboração daquilo que pretende ser “o registro exato” de suas memórias.

Neste início nos chamam atenção os olhos do narrador, que se mostram azuis impenetráveis e marcantes, bem como parecem ter uma função que nos será revelada ao longo da narrativa, observadores e intocáveis diante da deformidade e destruição que serão configuradas por esse narrador. Olhos que se tornam uma das características mais marcantes do narrador, característica que se explicitará, principalmente, no terceiro livro.

Mesmo sendo considerada uma narrativa em primeira pessoa, como se pode perceber na aparição inicial do narrador, a primeira personagem a ser caracterizada com mais detalhes é o enfermeiro. Ao avançar a narrativa serão apresentadas sua profissão, seus dons, seu nome, estado civil antes mesmo do narrador, personagem que dispara uma confissão tão impactante logo em sua primeira incursão. As informações oferecidas a respeito do narrador não são precisas, o que instiga a formulação de vários questionamentos a seu respeito, por exemplo, como ele chegou a esta posição e por que está em um hospício, e mais adiante, sua necessidade de isolamento, utilizando o hospício como refúgio, e até seu desejo por esse isolamento como uma meta alcançada.

A necessidade de alguns esclarecimentos a respeito do narrador e sua narrativa fará com que se inicie um percurso em busca de respostas, as quais serão oferecidas ao longo de seu relato, construído de forma peculiar, estruturado como um projeto da escritura de suas memórias.

A afirmação da necessidade de isolamento, que é intensificada ao longo da narrativa, torna o hospício, segundo a perspectiva do narrador, um local seguro para sua sobrevivência, para que ele possa contar sua história. Isso ocasiona uma inversão de papéis, uma inversão de valores, segundo a perspectiva do narrador, tentando fazer com que se perceba que a segurança, a sanidade e a realidade estariam no ambiente do hospício, e não do lado de fora, no contato com o que seria o “mundo real”, como se a cama de hospício fosse uma cela segura, principalmente para a realização de seus propósitos. Essa perspectiva adotada, a necessidade do isolamento, que também pode ser interpretado como distanciamento, será imprescindível para a construção da perspectiva narrativa.

O narrador deixa claro antes mesmo de sua apresentação “formal” qual o objetivo de sua empreitada:

[...] Bruno, (...) me trará mais um pouco do espaço em branco para o que espero que seja o registro exato de minhas memórias. Nunca poderia ter pedido esse favor aos meus visitantes, ao advogado, por exemplo, ou a Klepp. A solícita afeição prescrita para o meu caso teria certamente impedido os meus amigos de me trazer algo tão perigoso como papel em branco e pô-lo à disposição das sílabas que meu espírito segrega (p. 13).¹⁵

No entanto, como esperar de um paciente de uma clínica psiquiátrica que o registro exato de suas memórias seja realmente o que ele oferece? Há duas possibilidades diante do que foi colocado até o momento pelo narrador: acreditar no que ele tem a oferecer como registro exato de suas memórias ou desacreditá-lo por conta de sua posição de interno. Em suma, aceitar as regras do jogo literário ou desistir de conhecer o universo de Oskar.

Esse realismo, essa exatidão que nos é oferecida, que o narrador parece querer convencer o leitor de que é o que será oferecido, questionado nesses primeiros momentos da narrativa, a que exatidão esse narrador se refere, já que se trata da organização de suas memórias? Oskar procurará organizar suas memórias de modo a objetivá-las para o leitor, a fim de fazê-lo crer que aquilo que ele produz é o registro exato, transformando sua experiência subjetiva em objetivação.

O impacto dessa primeira incursão do narrador e as impressões que ela causa é matéria para a crítica que analisa a obra de Günter Grass. No texto “Auftritt Oskar Matzerath” (“Oskar Matzerath em cena”), Hans Mayer (1988) aproxima os inícios narrativos de *A metamorfose* (*Die Verwandlung*), de Franz Kafka, e *O tambor*, analisando o impacto que cada perspectiva causa, as sensações que ocasiona no leitor. Nas duas obras, segundo o autor, o leitor é apresentado à narrativa sem uma breve exposição que pudesse situá-lo no universo em questão. Mas a aproximação não se limita apenas aos inícios, estendendo-se também a suas personagens principais:

Estranhas figuras estes dois, Samsa e Oskar: muito sinistros para serem cômicos, muito cômicos para simularem tragicidade junto ao leitor. Mas

¹⁵ [...] Bruno, (...) noch einmal aufsuchen und mir den notwendigen unlinierten Platz für mein hoffentlich genaues Erinnerungsvermögen beschaffen. Niemals hätte ich meine Besucher, etwa den Anwalt oder Klepp, um diesen Dienst bitten können. Besorgte, mir verordnete Liebe hätte den Freunden sicher verboten, etwas so Gefährliches wie unbeschriebenes Papier mitzubringen und meinem unablässig Silben ausscheidenden Geist zum Gebrauch freizugeben (p.10).

inesquecíveis desde a primeira frase da história (MAYER, 1988, p. 150. Tradução nossa).¹⁶

Não só o fato de apresentarem inícios narrativos que surpreendem o leitor, mas também o caráter fantástico atribuído a essas personagens as aproxima, caráter este que é apresentado de imediato no caso de Gregor Samsa e que, no caso de Oskar, será percebido no decorrer da narrativa. Em linhas gerais, tratando do caráter fantástico dessas duas personagens, temos que Gregor e Oskar são a objetivação de certa condição humana. Gregor é apresentado ao leitor já metamorfoseado, que produz uma narrativa de registros exatos do ponto de vista absurdo, tratando de fatos verossímeis apesar da perspectiva absurda. Já Oskar vai se configurando dentro de uma deformidade ao longo da narrativa. Uma deformidade física à qual é atribuída valor, histórico, por exemplo, e é ela que lhe permite narrar. E seu “registro exato” é todo permeado por essa deformidade.

Trata-se de uma personagem que nasce dotada de consciência a respeito das misérias que cercam a sociedade na qual está inserida e com capacidade de escolha sobre seu destino desde o momento de seu nascimento, quando decide, diante da fala de sua mãe que promete presentear-lo com um tambor quando completasse três anos de idade, rechaçar a oferta do pai de continuar os negócios da família no comércio pequeno-burguês. E que, diante do universo que se configura à sua volta, resolve não mais crescer, não compartilhando da posição dos adultos e de sua perspectiva, permanecendo com a estatura de uma criança de três anos.

Ao longo da narrativa serão apresentados outros dons fantásticos de Oskar Matzerath, como sua voz “vitricida” e sua habilidade em tocar o inseparável instrumento. Dons que podem ser interpretados como canais de comunicação de Oskar com o universo dos adultos, até como forma de influência emocional, de manipulação, o que se constata em várias passagens do romance, a exemplo do comício no campo de maio no capítulo “A tribuna” (Die Tribüne) e na utilização da voz como instrumento de entretenimento quando Oskar faz parte da companhia de teatro do *front* (Bebras Fronttheater). Há, ainda, outra situação em que é possível constatar seus dons, já no terceiro livro, quando utiliza seu tambor para fins mercadológicos ainda sob influência de seu mestre Bebra.

---

¹⁶ Wunderliche Gestalten, diese beiden, Samsa und Oskar: zu unheimlich, um komisch zu sein; zu komisch, um irgendeine “Tragik” beim Leser vortäuschen zu können. Unvergeßbar aber seit dem ersten Satz der Geschichte. (MAYER, 1988, p.150).

Renate Gerstenberg, em seu estudo sobre as técnicas de narração ou estratégias narrativas de Günter Grass, *Zur Erzähltechnik von Günter Grass* (1980), também se detém na análise do início do romance. Em sua percepção, “a primeira frase apresenta *in nuce*, todos os elementos que determinam a perspectiva narrativa”.¹⁷ A autora analisa a construção da frase, as palavras utilizadas e de que forma essa construção se refletirá no desdobramento da narrativa, chegando até a ser justificativa para as atitudes de Oskar ao longo do romance, explicando sua relação com o enfermeiro Bruno, sua percepção como herói do romance, a estratégia narrativa utilizada por Oskar ao narrar-se em terceira pessoa, movimento que a autora considera irônico, com a personagem tratando a si mesma como um “*Erzählobjekt*”.

Talvez nem tudo esteja tão explícito assim na primeira frase, como quer a autora. Pois, se assim fosse, todos os mecanismos utilizados por Grass para estruturar o romance estariam explicados, todas as questões suscitadas estariam respondidas e a complexidade, que é interna à estrutura da narrativa, seria justificada somente por essa frase.

Paul F. Botheroyd, em seu estudo *Ich und er* (1976), apresenta a interpretação de que a partir da primeira incursão do narrador no romance, o leitor é colocado diante de uma postura irônica e distanciada, preparando-o para o que virá, convidando-o a aceitar essa postura que possivelmente consideraria fora dos padrões narrativos. O mundo do leitor seria confrontado com o mundo apresentado por Oskar, a clínica e suas obsessões, o que para o leitor causa uma tensão narrativa, pois é testado o tempo todo pelos dois universos, o do hospício e o das memórias, além de ter os chamados valores sociais confrontados com os valores morais de Oskar.

Até aqui se tratou do narrador a partir de uma confissão e se percebeu que, apenas depois de configurar minimamente o universo a seu redor e o seu interlocutor, ele é finalmente nomeado na narrativa. Após a declaração, o paciente apresenta seu interlocutor e seus dons, as esculturas em barbantes, a rotina de visitas na clínica, como já foi afirmado anteriormente, e é nomeado em um discurso direto de seu enfermeiro, reproduzido por ele mesmo.

Quando eu disse para Bruno: “Oh, Bruno, você compraria quinhentas folhas de papel virgem?”, ele, olhando o teto e com o dedo indicador

---

¹⁷ Dieser erste Satz der Blechtrommel erhält *in nuce* alle Elemente, die die Erzählperspektive bestimmen (GERSTENBERG, 1980, p. 21).

apontado na mesma direção em busca de um termo de referência, replicou: “De papel branco, Senhor Oskar? (p. 13)”¹⁸

Após sua nomeação, mesmo que de forma indireta, o narrador descreve o processo de escritura das memórias, tratado de forma minuciosa – desde os suprimentos materiais (papel, tinta, álbum de fotografias que servirá como elemento crucial para o plano) e de reflexões a respeito da crise do romance moderno – no que se refere a aspectos formais, como o problema de configuração de espaço e tempo, que serão questões bastante trabalhadas ao longo do romance, construindo uma estrutura espaço-temporal complexa na montagem do universo ficcional. Também apresenta um questionamento a respeito da figura do herói romanesco. Sobre esse último aspecto, denomina a si e a seu enfermeiro como heróis, pelo menos no que diz respeito ao plano narrativo. Mas a continuidade da narrativa mostra que essa classificação não é sustentável. Após a leitura do romance, a ironia de Grass com essa afirmação fica evidente, pois o herói Oskar Matzerath estaria longe do que se espera de um herói, daquilo que descreve Georg Lukács na *Teoria do romance* (1965). Oskar nasce plenamente desenvolvido em termos intelectuais, é essencialmente irônico diante da matéria narrada, não busca um aprimoramento de conduta, como ocorre ao herói romanesco, que tem nessa busca intenção fundamental e determinante para a forma do romance. O único objetivo parece ser cumprir o plano estabelecido no início da narrativa, o registro de suas memórias.

É preciso salientar que, quando Oskar deixa claro o plano da narrativa de suas memórias, afirma se tratar de uma ação sigilosa, pois nunca poderia ter solicitado suprimentos para tal projeto a uma de suas visitas, por classificar o papel como algo perigoso, o material no qual seriam registradas suas memórias. Os questionamentos a respeito da matéria a ser narrada aumentam diante de tal caracterização. Entendemos que todo esse cuidado se refere à matéria histórica a ser narrada, que, como já foi afirmado anteriormente, para o ano de publicação (1959) ainda eram questões delicadas. Não era tarefa simples tratar de assuntos como os apresentados em *O tambor*, principalmente da forma como foram estruturados e desenvolvidos. Temos um mundo de “crime e castigo” narrado pelo interno que sobreviveu à catástrofe. São assuntos difíceis a serem tratados pela sociedade representada por Maria, Klepp e Vittlar, por exemplo, que seriam as

---

¹⁸ Als ich zu Bruno sagte: Ach Bruno, würdest du mir fünfhundert Blatt unschuldiges Papier kaufen? Antwortete Bruno, zur Zimmerdecke blickend und seinen Zeigefinger, einen Vergleich herausfordernd, in die gleiche Richtung schickend: Sie meinen weißes Papier, Herr Oskar (p.10),

peessoas regeneradas, e possivelmente retrato do público leitor, e não Oskar, que é a representação da deformação daquele tempo.

Após a digressão sobre o romance moderno, Oskar inicia o que será sua narrativa, o registro de suas memórias, momento em que acontece a primeira inscrição de si mesmo em terceira pessoa. É como se, aqui, o narrador em primeira pessoa tomasse a posição de autor de suas memórias, vendo a si mesmo na condição de personagem, como as demais que serão inseridas na narração.

A todos vocês que, fora do hospício, levam vidas agitadas, a vocês, amigos e visitantes semanais que não suspeitam de meu estoque de papel, apresento a avó materna de Oskar (p. 14).¹⁹

A alternância das pessoas no discurso é um mecanismo que surpreende e em alguns momentos pode causar uma confusão para o leitor ao longo do desenvolvimento da narrativa. É como se o “eu” de Oskar interno do hospício se projetasse em um “ele” em momentos do passado. Essa alternância se intensifica após o nascimento de Oskar, quando ele passa a fazer parte do universo do relato das memórias como personagem. Dessa forma, o universo ficcional de Oskar terá duas visões: a do Oskar interno do hospício e a visão de Oskar narrada por esse interno sob a perspectiva da criança de três anos de idade – inclusive com o aspecto físico de criança de três anos –, pois, como já foi observado anteriormente, além do aspecto físico peculiar, Oskar nasce plenamente desenvolvido no que toca suas capacidades intelectuais e ciente do universo que o rodeia, características que deram a ele, como observa Marcus Mazzari (1999), uma perspectiva rasteira, que facilita sua movimentação por diversos ambientes e situações em que um outro tipo de personagem não conseguiria ou não teria mobilidade para tanto. Mobilidade esta que não se encerra no fato de ter aparência de três anos, de revesti-lo de uma imagem, mas, sim, em conjunto com a onisciência desse narrador.

Para Marcus Mazzari (1999), esse narrador fictício, denominado assim por Grass, Genette e Booth, confere enorme mobilidade “que ultrapassa barreiras passando por baixo e consequentemente através de sua perspectiva rasteira” (MAZZARI, 1999, p. 43), o que acaba por diminuir as dificuldades e limitações de um narrador tradicional, considerando como comparativo o narrador que segue as convenções de outros tipos de romance, por exemplo, o realista. Esse narrador em sua “onisciência”, trancado no hospício, apesar de

---

¹⁹ Ihnen allen, die Sie außerhalb meiner Heil- und Pflegeanstalt ein verworrenes Leben führen müssen, Euch Freunden und allwöchentlichen Besuchern, die ihr von meinem Papiervorrat nichts ahnt, stelle ich Oskars Großmutter mütterlicherseits vor (p. 11).

não apresentar os processos psicológicos internos, deixa claro seus possíveis efeitos, mostra que essa postura rasteira, a qual é objetivada em sua personagem Oskar de aspecto infantil, modulando a narrativa, cria a tensão nessa objetividade.

Diante disso, é possível afirmar que há, então, dois níveis de narrativa: um do interno do hospício, autor das memórias no presente da enunciação, outro do universo criado a partir das memórias, com referências ao passado, tendo o tambor como elemento configurador. É por meio dele que se tornará possível, segundo Oskar, narrar suas memórias.

Contudo, ao longo da narrativa é perceptível que a alternância entre a primeira e a terceira pessoa não obedece a um mecanismo rígido. Poderia ser proposto, por exemplo, que o tratamento em primeira pessoa seria aplicado quando se tem a narrativa no presente da enunciação, Oskar no hospício, enquanto, no momento em que se tratasse das narrativas de sua memória, o narrador estaria se referindo a Oskar na terceira pessoa. Este mecanismo não é aplicável. Há uma alternância de tempo e de pessoa que pode confundir o leitor em alguns momentos, estratégia que poderia ser chamada de um jogo estabelecido por Oskar e, na medida do possível, deve ser acompanhado por essa variação. Cite-se alguns exemplos:

Contudo – e aqui Oskar tem de confessar que teve algum desenvolvimento – algo crescia, nem sempre para meu bem, e acabou por adquirir proporções messiânicas (p. 69-70).²⁰

Eu imaginava que o tambor dava aula, isto é, ensinava e convertia meus condiscípulos em discípulos; a Srta. Spollenhauer veio à frente da minha carteira, pôs-se a observar minhas mãos e meu tambor, atentamente e como que entendida, e, esquecendo-se a si mesma, tratou de marcar sorrindo o compasso comigo[...] (p. 94).²¹

No estudo de Paul F. Botheroyd (1976), inicialmente é apresentada como possibilidade de análise uma característica psicológica desse tipo de personagem que se refere a si mesmo tanto em primeira quanto em terceira pessoa. A análise parte de casos clínicos de esquizofrenia em que pacientes referem-se a si mesmos em primeira e em

---

²⁰ Dabei, und hier muß auch Oskar Entwicklung zugeben, wuchs etwas – und nicht immer zu meinen Besten – und gewann schließlich messianische Größe; (...). (p. 47).

²¹ Schon bildete ich mir ein, meine Trommel unterrichte, lehre, mache meine Mitschüler zu meinen Schülern, da stellte sich die Spollenhauer vor meine Bank, blickte mir aufmerksam und nicht einmal ungeschickt, vielmehr selbstvergessen lächelnd auf Hände und Trommelstöcke, versuchte sogar, meinen Takt mitzuklopfen, [...] (p. 63).

terceira pessoa. Esse tipo de caso, segundo o crítico, representa a fragmentação do sujeito que não consegue estabelecer uma fronteira entre o sujeito e o objeto, ou universo subjetivo e objetivo. A objetivação que Oskar apresenta ao se colocar como personagem da ação poderia ser um sinalizador para essa análise.

Outra possibilidade apresentada pelo crítico é o fenômeno da *Vorichlichkeit*, que seria o período na formação da criança entre os dois anos e meio e três anos, no qual ela ainda se confunde ao se referir a si mesmo em primeira ou terceira pessoa, fenômeno que também acomete pacientes esquizofrênicos. Essa interpretação levaria em conta a obsessão de Oskar pela recordação da infância e a permanência física como uma criança de três anos por um longo período.

Considerando o exposto, está-se diante de um narrador em primeira pessoa, o que Stanzel (1965) denomina *Ich Erzählsituation*, que registra sua experiência dentro do universo ficcional. Mas a situação é alterada no momento em que Oskar inicia a narração de suas memórias, distanciando-se do universo a ser narrado. Uma proposição possível seria a de que, nesse momento, Oskar se tornaria mediador entre o que seria seu universo do presente da narrativa – a clínica – e seu universo ficcional – as memórias – e, então, aproximar-se-ia de um enfoque autorial por conta da mobilidade e da perspectiva distanciada, momento em que Oskar se torna personagem de sua narrativa em sua autobiografia ficcional, narrando a si mesmo em terceira pessoa, variações entre uma limitação real de ponto de vista e uma onisciência virtual. Oskar, por exemplo, tem o controle sobre a narrativa, mas não apresenta onisciência clássica, a não ser sua “onisciência de hospício”, não apresentando os pensamentos de suas personagens. Pelo contrário, faz questão de deixar claro em alguns momentos de sua narrativa que não tem o poder de entrar nos pensamentos das personagens que estão inseridas em seu registro, sempre evidenciando seus possíveis efeitos. Seu poder está no controle do que ocorre externamente às outras personagens, à configuração de seu universo ficcional. Na concepção de Genette, esta estrutura complexa apresentada no romance se caracterizaria por uma focalização autodiegética em que a personagem e o narrador são os mesmos.

Essa variação entre o eu e o ele, Oskar interno do hospício e Oskar personagem de suas memórias, também pode ser explicada por conta do mecanismo da reconstrução dos fatos narrados por meio da memória. É preciso levar em consideração que reconstruir o passado significa a aproximação de acontecimentos de maneira sistemática, entrando em

contato com outros que não fazem parte da sua identidade atual, o que justificaria a utilização dos dois tipos de pronome, marcando que o Oskar do presente na narrativa não é mais o Oskar criança; assim, para a reconstrução desse passado, mesmo que não de forma sistematizada, é preciso criar um outro eu, marcando um distanciamento. Além do distanciamento, há também a presença da instabilidade. A personagem Oskar, a personagem das memórias, é a objetivação do eu do hospício. Aqui há o distanciamento. Por outro lado, essa marca surge do eu Oskar, aquele que é o interno e que narra, o que acaba diminuindo a ideia de distanciamento e aproxima a matéria que é narrada do hospício. Temos, assim, não apenas um movimento protocolar de permuta entre o eu e ele, mas o movimento complexo e instável da construção e objetivação das memórias.

É interessante notar que o mecanismo da utilização entre o eu e o ele é revisitado por Grass na escritura de suas memórias. Em *Nas peles da cebola* há a diferenciação entre o jovem Grass e o escritor no presente da narrativa.

Quanta confusão nas cabeças sob os cabelos curtos. Há pouco ainda assaz nítida, a imagem do homem de dezesseis anos no trabalho obrigatório começa a se enevoar a partir das bordas. Não que ele se torne mais estranho para mim do que já estou acostumado a vê-lo, mas é como se meu eu-mesmo uniformizado quisesse esquivar-se para longe. Até de sua sombra ele abre mão e quer, abandonado a qualquer interpretação, faz parte dos menos sobrecarregados pela culpa (GRASS, 2007, p. 85).²²

Contudo, nesse caso há apenas a marca do distanciamento e a marcação de uma avaliação do passado, diferentemente do que ocorre em *O tambor*.

O início da narrativa, até o momento em que Oskar julga que “ninguém deve descrever sua vida sem ter a paciência de antes datar a própria existência, recordar ao menos a metade da vida de seus avós” (p. 14), indica que o narrador se encontra em um presente narrativo que o leitor saberá, no decorrer da leitura, estar situado temporalmente entre 1952 e 1954. Essa configuração coloca o narrador em uma posição privilegiada diante dos acontecimentos narrados, já cristalizados, em uma perspectiva distanciada tanto do ponto de vista temporal quanto do ponto de vista espacial, pois o ambiente da clínica acaba se tornando um refúgio onde ele pode se proteger do que o cerca, como ele mesmo

---

²² Welche Wirrnis in Köpfen unter kurzgehaltenem Haar. Soeben noch überdeutlich, beginnt das Bild des sechzehnjährigen Arbeitsdienstmannes von den Rädern her zu verschwimmen. Nicht daß er mir fremder als mittlerweile gewohnt wird, doch hat es den Anschein, als wolle mein uniformiertes Selbst sich davonstehlen. Sogar seinen Schatten gibt es auf und will sich, beliebig deutbar, zu den Minderbelasteten zählen (GRASS, 2006, p. 106).

indica nos primeiros parágrafos da narrativa, proteger-se da sociedade, dos acontecimentos históricos em um ambiente “seguro”.

É preciso salientar que o período da narrativa de Oskar é aquele da elaboração do processo judicial instaurado contra ele, do qual o leitor somente toma conhecimento ao fim da leitura. Esse processo pode ser entendido em duas acepções: o processo judicial, a respeito do crime supostamente cometido por Oskar, e o processo da construção das memórias que dará substrato à matéria histórica ali avaliada.

O fato de estar situado nesse intervalo de tempo dos anos 1950, que seria o presente da narrativa, também caracteriza a forma de narrar dessa personagem contemporânea à primeira década do pós-guerra como pertencente à geração que participou diretamente dos horrores da guerra, alguém contemporâneo ao provável público-alvo do romance, lançado em 1959.

Dentro daquilo que o narrador denomina como memória estão também fatos que ele não presenciou – aqueles compreendidos entre 1899 e 1924, ano do nascimento de Oskar. Utilizando para a narração desses episódios o mecanismo do *flashback*, os fatos narrados nesse intervalo possivelmente são criados por meio de memórias suscitadas pelo álbum de família, um dos elementos inseparáveis e importantes para a configuração do universo ficcional de Oskar, pois, “que romance – ou qualquer outra coisa no mundo – poderia ter a dimensão épica de um álbum de fotografias” (p. 55). Também é possível interpretar que a narração de tais fatos não vivenciados por Oskar seja uma forma de possibilitar a plausibilidade do que virá a seguir na narrativa, como sugere um dos personagens, o amigo Vittlar.

A declaração desse seu amigo é apresentada ao fim da rememoração do episódio do encontro de seus avós, Anna e Joseph, em um campo de batatas quando, perseguido por soldados, seu avô encontra abrigo embaixo da saia de sua avó, até o momento em que reconstrói a morte de seu avô, ou melhor, apresenta duas hipóteses, a da morte ou da fuga do avô para os Estados Unidos. Vittlar afirma que a morte, ou desaparecimento do avô do narrador, é pertinente para que a narrativa de Oskar exista, para que a posteridade e seu neto “pudessem continuar se ocupando dele pelos anos vindouros” (p. 42).

Nesse contexto, Oskar apresenta a função do tambor: a de ditar o ritmo de sua memória, pois o instrumento é responsável por citar “todos os pormenores necessários para fixar no papel o essencial” (p. 23).

Diante do apresentado, de certa forma, é possível utilizar a colocação de “egocentrismo narrativo” apresentada por Genette (1985) quando este se refere ao fato de um narrador se recordar de fatos que ocorreram antes de seu nascimento em sua narrativa, como ocorre também no romance de Marcel Proust, *Um amor de Swann*, acentuando o caráter megalomaniaco de Oskar diante de sua narrativa, que tenciona dar conta de momentos não efetivamente presenciados por ele.

A partir do conhecimento do plano desse narrador, bem como de sua perspectiva, seria possível afirmar que a narrativa poderia ser chamada de narrativa dentro da narrativa. Entre os dois planos narrativos – o do presente, na clínica psiquiátrica, e o do passado, das memórias –, o primeiro é o que se poderia chamar de moldura da narrativa, mas não é uma moldura fixa. Trata-se de uma estrutura mais dinâmica, que se infiltra na narrativa do passado sem ter a rigidez desse procedimento, de forma que, além dessa dinâmica dos planos de narrativa, o narrador que apresenta os acontecimentos em ordem cronológica antecipa, em algumas passagens, acontecimentos posteriores. É como se, em determinados momentos, o presente da narrativa das memórias se misturasse com os diversos passados do narrador, sobrepondo acontecimentos dentro da linha cronológica que ele propõe. São planos de passado e presente em interseção constante ao longo da narrativa, com poder de evocação real e vivo, um jogo entre espaço e tempo. Essa estrutura também permite que *O tambor* seja considerado um romance circular, já que o início é também o seu final, pois o narrador ainda está na mesma posição, na clínica psiquiátrica.

A narrativa se mostra como um jogo proposto pelo narrador e os níveis da narrativa que se

manifestam pela intensidade dos seus efeitos da importância do limite que se esforçam por transpor às expensas da verossimilhança, e que é precisamente a narração (ou a representação) em si própria, fronteira oscilante, mas sagrada entre dois mundos: aquele em que se conta e aquele que se conta. (GENETTE, 1985, 235)

Para demonstrar como chegou à perspectiva narrativa apresentada até o momento, Grass, em seu texto “Rückblick auf *Die Blechtrommel* oder der Autor als Fragwürdiger Zeuge” (“Retrospectiva sobre *O tambor* ou o autor como testemunha duvidosa”), afirma que essa perspectiva somente foi concebida na terceira versão para o romance e que, a partir da elaboração da primeira frase, foi possível estruturar a narrativa como ela hoje se apresenta.

Com a primeira frase: “Admito: sou interno de um hospício”, caiu a barreira, fluiu a linguagem, força da memória e fantasia, prazer lúdico e obsessão pelo detalhe. Partiram a rédeas largas, resultando capítulos atrás de capítulos, eu saltava, onde havia buracos que impediam o fluxo da narrativa, vieram até mim histórias de teor local, caixinhas se abriam e liberaram odores, criei uma família que crescia sem controle, entrei em atrito com Oskar Matzerath e os seus por causa dos bondes e seu trajeto, eventos simultâneos e a pressão absurda da cronologia, por conta do direito de Oskar em relatar em primeira ou terceira pessoa, por causa de sua culpabilidade verdadeira e de sua culpa fingida (GRASS, 1979, p. 18, tradução nossa).²³

O autor afirma que, inicialmente, a personagem, que não se chamava Oskar, pertencia a um poema, morava no alto de uma torre em uma cidade, a partir da qual poderia observar todos os acontecimentos de forma distanciada, sem contato direto com a sociedade. O poema e essa perspectiva foram abandonados restando da concepção desse poema apenas o distanciamento da personagem. Além do distanciamento, o autor procurava outra característica: a mobilidade.

Uma tarde em um passeio, segundo relato seu, em um café, o autor percebeu como uma criança absorvida pelo seu ato de tocar um tambor não se importava com o que ocorria à sua volta. Essa imagem teria ficado em sua memória e seria aproveitada posteriormente no processo de criação de Oskar Matzerath.

O acontecimento que atesta essa procura pela perspectiva ideal da narrativa foi a descoberta, pelo jornalista John Reddick, do que seria uma primeira versão do romance, a qual faz parte de materiais deixados pelo escritor durante sua estada em Paris, onde iniciou a escritura do romance, e que hoje se encontra no Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, que é denominado *Urtrommel* e corresponde ao capítulo intitulado “Der Igel” (O ouriço), escrito em 1956. Esse capítulo viria a fazer parte da versão definitiva do romance, mas seria situado no terceiro livro, com início diferente e outro contexto.

Onde quer que eu situe o início de minha história, que na verdade é a história de meu tambor, a mim só cabe variar o ritmo de vez e quando, tocando com colheres e não com baquetas, ou usar os nós dos dedos, até

---

²³ Mit dem ersten Satz: “Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt...” fiel die Sperre, drängte Sprache, liefen Erinnerungsvermögen und Fantasie, spielerische Lust und Detailobszession an langer Leine, ergab sich Kapitel aus Kapitel, hüpfte ich, wo Löcher den Fluß der Erzählung hemmten, kam mir Geschichte mit lokalen Angeboten entgegen, sprangen Döschchen und gaben Geräusche frei, legte ich mir eine wildwuchernde Familie zu, stritt ich mit Oskar Matzerath und seinem Anhang um Straßenbahnen und deren Linienführung, um gleichzeitige Vorgänge und den absurden Zwang der Chronologie, um Oskars Berechtigung, in erster oder dritter Person zu berichten, um seine wirklichen Verschuldungen und um seine fingierte Schuld (GRASS, 1979, p. 18).

que, de branco como giz, se tornem vermelhos e saltem de dor. (GRASS apud KRUMME, 1986, p. 20, tradução nossa)²⁴

Essa seria a primeira frase do romance, bastante diferente daquela encontrada na versão definitiva e que coloca, de início, como elemento de destaque o instrumento que recebe o título do livro e sua função como ferramenta de auxílio da reconstrução da memória que, na versão definitiva, é apresentada posteriormente. A imagem dos dedos como baquetas para ditar o ritmo da narrativa até que se machuquem também se repetirá ao longo da versão definitiva.

O restante do trecho do que seria a primeira página do romance apresenta um Oskar diferente daquele conhecido do leitor, mas não cabe aqui analisar qual seria a consequência dessa escolha para o romance, já que este se encontra publicado de outra forma. O que cabe analisar sobre essa passagem neste trabalho é que Grass procurava uma maneira de organizar a matéria épica que tinha em mãos e, para isso, necessitava de uma perspectiva que lhe propiciasse a distância temporal e espacial adequada. Assim, escolhe uma clínica psiquiátrica para refugiar um homem disposto a narrar, sob sua perspectiva, os acontecimentos da primeira metade do século XX, tornando-os vivos por meio de sua rememoração.

O que fica latente dessa possível gênese do tocador de tambor, passando pelas versões apresentadas pelo autor, é a mudança de perspectiva à qual essa personagem foi submetida. Antes em uma perspectiva estática do alto de uma torre, de onde tinha o controle sobre os acontecimentos do povoado e, por fim, uma perspectiva em dois níveis, distanciada, rasteiro, que tem como consequência a mobilidade dentro dos acontecimentos e que possibilita um olhar privilegiado de setores e fatos que uma personagem sem as características peculiares a Oskar seria incapaz de desenvolver.

Esse acesso a setores que não é possível a outros personagens ocorre graças à aparência permanente de criança de três anos, disfarce que facilita a narração de determinados fatos conjugado à onisciência de ser narrador no hospício. Basta lembrar episódios como o comício no campo de maio, em que, sem ser percebido, Oskar promove

---

²⁴ Wohin versetze ich den Anfang meiner Geschicht, die eigentlich die Geschichte meiner Trommel ist, mir war und bleibt es nur gegeben, dann und wann den Rhythmus zu wechseln mit Löffeln und nicht mit Stöcken zu schlagen oder die Knöchel zu gebrauchen, bis daß sie – die vorher kreidig waren – rot sind und schmerzhaft springen. (GRASS apud KRUMME, 1986, p. 20).

um baile ao final, e o cerco ao correio polonês, pelo qual Oskar passa ileso, enquanto seu pai “presuntivo” Jan e o restante dos funcionários são mortos.

É importante registrar que, em alguns momentos da narrativa, em sua construção Oskar tem auxílio do enfermeiro Bruno e de seu amigo Gottfried von Vittlar, respectivamente nos capítulos “Crescimento no vagão de carga” (“Wachstum im Güterwagen”) e “O último bonde ou adoração de um boião” (“Die letzte Straßenbahn oder Anbetung eines Weckglases”). Na primeira ocorrência, após grande esforço para relembrar os fatos ocorridos, principalmente relacionados ao momento em que renuncia a seu tambor pela primeira vez, e dar início a seu crescimento, após a morte de seu pai, Oskar sente dores e não consegue registrar suas memórias. Neste momento, ele atribui a Bruno a tarefa de registrá-las. O enfermeiro justifica que registrará o que o paciente ditar, servindo como um intermediário entre Oskar e a narrativa.

Terei que pedir a Bruno algumas compressas frias. E depois, com as mãos, os pés e os joelhos envoltos no frio e com uma toalha na testa, terei que equipar meu enfermeiro Bruno com papel e lápis, porque não gosto de emprestar minha caneta. [...] Corresponderá sua narração exatamente àquela viagem, no vagão de carga que começou a 12 de junho de quarenta e cinco?

[...] Com o objetivo de conceder algum descanso a seus dedos fadigados, pediu-me hoje que escrevesse por ele e não fizesse minhas obras de nós de barbante (p.520-521).²⁵

No caso de Gottfried von Vittlar, sua intervenção corresponde ao momento em que Oskar solicita uma cópia de uma denúncia feita por ele contra o narrador, que é inserida na narrativa como discurso de Vittlar. Nesse caso, o narrador se utiliza do discurso da personagem como suporte para justificar sua narrativa.

– Faça-me o favor, caro Gottfried – disse-lhe anteontem –, mande-me uma cópia da denúncia que formalizou faz uns dois anos e que deu início a meu processo.

Aqui a tenho, e cedo-lhe a palavra, a ele, que foi meu acusador perante o tribunal.

Eu, Gottfried von Vittlar, me achava aquele dia recostado na forquilha de uma macieira que, na horta de minha mãe, dá ano após ano

---

²⁵ Um kalte Umschläge werde ich Bruno bitten müssen. Dann mit kühl umwickelten Händen, Füßen und Knien, mit den Tuch auf der Stirn werde ich meinen Pfleger Bruno mit Papier und einem Bleistift ausrüsten; denn meinen Füllfederhalter verleihe ich ungern. [...] Wird seine Nacherzählung auch jener Reise im Güterwagen gerecht werden, die am 12. Juni fünfundvierzig begann?

[...] Um seine überanstrengten Finger schonen zu können, bat er mich heute, für ihn zu schreiben und keine Knotengeburt zu machen (p.. 348).

tantas maçãs de compota quanto podem conter de compota os sete boiões que possuímos para tal finalidade (p. 705-706).²⁶

Diante dessa configuração de estrutura narrativa na qual nos é oferecido um foco em que o narrador apresenta relatos em primeira e terceira pessoa, temos, ao mesmo tempo, a distorção e a deformidade que lhe permite narrar a duplicidade que ele encarna; assim, o modo com que se presta a participar das ações passadas em oposição a seu lugar bem definido e seguro faz com que se escamoteie a própria deformidade de contar. A deformidade é o princípio ativo da narrativa, dando materialidade ao foco. O narrador não se permite somente a subjetividade do eu, mas também se objetiva em um ele para contar sua história, num jogo de passado e presente, entre o eu e o ele, iluminando a todos os outros personagens, a quem empresta sua deformidade.

Diante da polêmica instaurada pela recente publicação das memórias de Grass é preciso levar em consideração, mesmo não sendo esse o viés da pesquisa, a interpretação de *O tambor* como uma tentativa de organização de uma autobiografia por parte do autor.

A análise já citada de Renate Gerstenberg também toca em um ponto da investigação do narrador, tratando da recorrente interpretação da relação entre o autor e o narrador. Como observamos nas colocações de Kayser sobre a identificação entre autor e narrador, este último é uma personagem de ficção cuja função é narrar, na qual o autor se metamorfoseia, sendo ainda mais perigosa a confusão quando se trata de um romance em primeira pessoa. Assim, Gerstenberg afirma que essa confusão pode ocorrer no romance e por diversos fatores. Um dos principais é por apresentar uma estrutura de escritura de memórias revelada pelo narrador, outro é o fato de muitos dos acontecimentos narrados nas memórias de Oskar serem parte da biografia do autor.

Essa aproximação entre a obra e vida do autor é recorrente nas análises do romance, principalmente na crítica dos anos 1960 e 1970, e ganha nova força no cenário atual por conta da publicação de sua autobiografia *Beim Häuten der Zwiebel (Nas peles da cebola)* (2006), obra na qual é possível perceber muitas aproximações ao conteúdo apresentado em *O tambor*, como a construção de personagens que têm possivelmente por fonte integrantes da família de Grass e episódios da biografia de Oskar similares aos da do autor.

²⁶ – Sei doch so gut, lieber Gottfried, – bat ich ihn vorgestern, – und schicke mir eine Abschrift jener Anzeige vor Gericht, die du vor etwa zwei Jahren machtest, die meinen Prozeß auslöste.

Hier habe ich die Abschrift, lasse nun ihn, der vor Gericht gegen mich aussagte, sprechen:

– Ich, Gottfried von Vittlar, lag an jenem Tage in der Gabel eines Apfelbaumes, der in meiner Mutter Schrebergarten jedes Jahr so viele Kochäpfel trägt, wie unsere sieben Weckgläser an Apfelmus fassen können”. (p. 471)

Diante desse quadro, é preciso considerar que Grass não se manifesta diretamente como personagem em seu romance, não sendo possível atribuir a ele as características e atitudes de Oskar. A frase que foi apresentada no início do texto não foi proferida por alguém. Apesar de ser, no universo ficcional, o registro da memória, não tem relação com a realidade, a não ser no caso da narrativa de Oskar que, ao relatar os episódios de sua vida, relata importantes acontecimentos históricos como pano de fundo de suas memórias, como a invasão do correio polonês ou o incêndio ocorrido em Danzig ao final da Segunda Guerra Mundial, entre outros exemplos. Podemos afirmar que Oskar escreve sua biografia utilizando-se da memória do autor Grass, e o autor se utiliza da máscara e da voz de Oskar para encontrar a perspectiva adequada sobre o material a ser narrado.

Podemos afirmar que se trata de senso-comum que o leitor espere do autor que seu texto ficcional utilize, de alguma forma, suas experiências, baseadas na ideia de que existe uma compatibilidade entre a “mensagem” do romance e a atitude do autor. Nesse caso, a mensagem está fortemente relacionada à atuação do protagonista-narrador, o que, no caso de Grass, teve reflexo na crítica literária da época.

Contudo, para que a narrativa possa surtir o efeito desejado, o da aproximação a um texto de relato de memórias, para que o significado do texto ficcional seja configurado, será necessário que o discurso do narrador seja compreendido como um discurso que se pudesse classificar como autêntico. Martinez & Scheffel, ao apresentarem características dos narradores em sua *Einführung in die Erzähltheorie* (2005), apresentam como primeira dicotomia as narrativas ficcionais e as factuais e, para ilustrar ambas, utilizam como exemplo *O tambor*. Mostram de que maneira fatos reais como a noite dos cristais quebrados (*Reichskristallnacht*) ou a invasão do correio polonês em 1939 são descritos no romance dentro de um discurso ficcional, de um emissor ficcional, e, a fim de se entender o universo ficcional, é necessário compreendê-lo como lembrança de uma pessoa real, tomar como total ou parcialmente verdadeira sua versão da história, entrando no jogo da personagem pelo prazer da leitura. Assim, as frases que expressam verdades gerais sobre o mundo apresentado na narrativa serão associadas tanto ao narrador quanto ao autor, que dirigem a atenção do leitor à intenção do autor que se manifesta no conjunto total do romance.

Gérard Genette, em seu estudo *Discurso da Narrativa* (1985), na parte em que trata do aspecto da ação verbal considerada nas suas relações com o sujeito – a voz –,

argumenta que na reconstrução de um texto que se pretende registro de memórias, como pretende Oskar em seu plano, a voz da narrativa caberá ao autor de tal obra, no caso Oskar Matzerath. Entretanto, por conta da autobiografia em primeira pessoa, é possível que haja uma confusão “talvez legítima” da posição do narrador com a do autor. Assim, Oskar seria o “narrador fictício”, segundo Genette, de tais memórias, mesmo que em alguns momentos seus pensamentos e opiniões pudessem ser atribuídos ao autor Grass.

Em entrevista a Nicole Casanova, Grass afirma que Oskar é o “eu” narrador típico, com uma atitude “semi-infantil” e “semimegalomaníaca”, interrompendo ou variando o modo de narração, narrando a si mesmo em terceira pessoa. Comenta também que ele, como autor, está por trás de tudo isso com seu “*spiritus rector*”, incorporando as estruturas que cria,²⁷ o que se aproxima das colocações de Booth a respeito do autor implícito. Grass afirma ainda, na entrevista citada, que se dedicou à problemática do “eu” narrador fictício desde Oskar Matzerath, portanto, desde seu primeiro romance, deixando clara a ambivalência que remete às ideias de Genette e Kayser e alimenta as discussões a respeito da interpretação da obra como autobiográfica.²⁸

No caso de *O tambor*, o pacto autobiográfico, apresentado no estudo de Lejeune, não se configura de maneira plena, pois o autor, narrador e protagonista não são os mesmos. Temos apenas o que seria um pacto autobiográfico dentro do texto ficcional, da autobiografia ficcional, em que Oskar, o escritor e narrador das memórias, confinado no hospício, e a personagem, no caso Oskar no período de 1924 a 1954, são o mesmo.

No universo da ficção de Grass, esse tipo de aproximação entre autor e obra é recorrente e tem seu ponto alto, como afirma o autor em entrevista citada, em *Diário de um caracol* (*Aus dem Tagebuch einer Schnecke*), no qual apresenta reflexões que atribui a si pessoalmente. Grass compara sua narração e sua posição como um autor que utiliza a primeira pessoa como máscara, fazendo uso de suas memórias para tal, memórias que para ele são como uma cebola, que apresenta muitas peles: “La escritura quita las peladuras de la cebolla una tras otra. Y ya se sabe que la cebolla tiene muchas capas” (CASANOVA, 1980, p. 117).

---

²⁷ Oscar Matzerath sigue siendo el “yo” narrador típico en el sentido clásico, incluso si, con una actitud semi infantil y semi megalómana, interrumpe o varia este modo de narración hablando a sí en tercera persona. [...] El autor está detrás de todo esto como *spiritus rector* e incorpora el conjunto de las estructuras de acoplamiento adecuadas (CASANOVA, 1980, p. 113).

²⁸ Yo me dediqué al problema del “yo” narrador ficticio, me pregunté a él desde el principio, desde Oskar Matzerath, intenté poner in claro esa ambivalencia (CASANOVA, 1980, p.114).

Outros momentos nos quais é possível atribuir ao autor a voz daquilo que está sendo narrado podem ser encontrados nas narrativas curtas apresentadas no livro *Meu século* (*Mein Jahrhundert*, 1999), no qual há uma sequência em que é possível afirmar que o narrador é o próprio Grass. A reunião desses contos dentro da estrutura do livro estabelece o que poderíamos chamar de uma sequência lógica, como uma pequena unidade orgânica dentro do livro.²⁹

Em outras obras o autor se faz presente como interlocutor do narrador, por exemplo, como *Gato e rato* (*Katz und Maus*), *A ratazana* (*Die Rättin*) e *Passo de caranguejo* (*Im Krebsgang*); nestas é possível perceber que há momentos da narrativa em que o narrador da obra se dirige diretamente ao criador, o próprio Grass. Em *A ratazana*, há o diálogo entre Oskar Matzerath e Günter Grass em que discutem as tentativas do autor de silenciar esse que é um de seus principais personagens. Outro exemplo de diálogo está em *Passo de caranguejo*, quando o narrador se refere ao “velho”, que seria o próprio Grass.

Diante da estrutura desenvolvida por esse narrador, tendo como base o início narrativo do romance, é legítimo questionar como seria possível articular a matéria e a estrutura apresentadas no romance no filme.

---

²⁹ As narrativas as quais podem ser atribuídas a Grass como narrador são, respectivamente os anos de 1901, 1927, 1937, 1953, 1959, 1975, 1976, 1977, 1987, 1988, 1989, 1990, 1996, 1997, 1998 e 1999.

2.2 O filme

Em um filme, o literário é sacrificado.

Günter Grass, em entrevista a Günter Barudio In: *Filmfaust 14*, p.19.

Ao se deparar com uma narrativa cinematográfica, o espectador leva consigo a experiência de mundo na interpretação de uma obra, criando expectativas, hipóteses, realizando atividades para construir uma narrativa coesa a partir da película apresentada. Pode utilizar esquemas narrativos que definem os acontecimentos e os unificam por meio de princípios da causalidade, tomando como objetivo principal tornar a história apresentada inteligível. Levando em consideração que o filme ao qual o espectador assiste é baseado em uma obra literária, as expectativas interpretativas e as experiências de leitura adquirida se potencializam.

As mediações do processo de representação fílmica entre o espectador e o filme, segundo Ismail Xavier, podem, entre outras formas, focalizar-se no “ponto de vista” do narrador, isto é, no foco narrativo, no modo de contar a história e dispor os fatos. Assim,

[...] examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferece instrumentos para discussões de outra ordem, particularmente aquelas que nos levam ao contexto de produção do filme e sua relação com a sociedade (XAVIER, 1983, p. 19).

Diante do que foi apresentado a respeito do romance tem-se que, para a transposição para o cinema, seriam necessárias algumas alterações na estrutura da narrativa na qual foi baseada. Aqui tem início o processo que envolve uma série de fatores internos e externos à obra. Internos no que trata do recorte que delimita a extensão do filme, do tipo de narrador que será adotado, nas adaptações realizadas em relação à constelação de personagens, no recorte histórico e na adaptação da matéria que compõe o romance. Externos no que se refere à dificuldade de execução do roteiro, às conversas com o diretor e roteiristas, à decisão sobre qual seria o idioma em que seria falado o filme – diretamente relacionada a questões financeiras, pois implicaria até a escolha dos atores para interpretações dos papéis – às locações, ao contexto histórico do presente da filmagem, entre outros.

Assim, a primeira preocupação de Schlöndorff foi quanto ao tipo de narrador que seria utilizado para a organização da matéria a ser narrada. Em decorrência disso, o diretor

necessitou realizar um recorte no romance, atento ao fato de ter que manter a coerência narrativa, mesmo que isso custasse a alteração de uma das principais, se não a principal, característica da obra: o narrador.

Schlöndorff procurou trabalhar a sintaxe do texto, os tipos de construção que Grass apresenta, e transportar todos esses aspectos para a ótica da câmera. Um longo processo de dois anos que abarca conversas com o autor, produtores e roteiristas. Esse processo de transição contou com a participação sempre ativa, principalmente na construção dos diálogos, do autor com a equipe de roteiristas, Jean-Claude Carrière e Franz Seitz. Apesar de a adaptação ser basicamente o que poderia ser chamado de autoral, quando é feita referência ao diretor, Grass também trabalhou na escolha de algumas cenas ou exclusão de outras, na fase de edição do filme, deixando de fora algumas que já haviam sido filmadas, como o fuzilamento das freiras, correspondente ao capítulo do romance “Inspeção de cimento ou místico, bárbaro, maçante” e todo o processo da formação (*Bildung*) de Oskar Matzerath pelo monge russo Rasputin e pelo “príncipe dos poetas”, Goethe.

Apesar de, diante do relacionamento próximo entre diretor e autor, muitos pensarem que o filme revelaria uma interpretação do romance, Günter Grass afirma em várias entrevistas que não apresentaria nenhuma interpretação de sua obra, pois ela estava pronta, e muito menos o faria no caso do filme. Em entrevista à revista *Filmfaust* (1979), afirma que o filme é uma obra independente do romance e que deve ser interpretada como tal. Tanto que quando questionado sobre a constelação dos personagens e as possíveis “perdas” para a narrativa, Grass afirma que seria necessário realizar escolhas e o que o jornalista considerava “perdas” para a narrativa, na verdade poderiam ser desenvolvidas em pequenas outras narrativas, citando como exemplo a personagem Herbert Truczinski e o episódio relacionado à estátua de Níobe, que poderia render um novo filme.

Assim como Grass necessitava de uma estrutura adequada para a matéria a ser narrada, para transpor a complexa estrutura narrativa do romance na tela, o cineasta também necessitou buscar a perspectiva narrativa adequada. No caso de Schlöndorff, não estava em jogo apenas a transposição pura e simples da obra, mas também o fato de que em 1979 vinham à tona materiais históricos novamente em debate e que seu filme ajudaria a fomentar, além de divulgar a obra mais uma vez e reavivar questões presentes em seu conteúdo.

Pensando na viabilidade de transposição do texto e suas consequências, a posição do interno do hospício teve de ser descartada, até porque caso a opção eleita fosse manter a

mesma estrutura do romance, a narrativa do filme teria de ser prolongada pelos três livros. Optando por não adotar a mesma perspectiva, Schlöndorff faz o recorte temporal, apresentando a narrativa de Oskar de 1889 a 1945, o que corresponde aos dois primeiros livros do romance, período que compreende fatos importantes não só para a Alemanha e para a cidade de Danzig, atual Gdansk, mas de repercussão mundial.

Podemos também julgar a escolha por esse recorte histórico, levando em consideração a produção cinematográfica da época e também a necessidade mercadológica de distribuição do filme. Em seu diário de filmagens e em entrevistas, Schlöndorff afirma que a extensão do filme prejudicaria a narrativa, além do orçamento, que talvez seria projeto para uma sequência que nunca ocorreu. Apenas um exemplo que comprova essa opinião é o fato de *O tambor* ter sido candidato a prêmios em diversos festivais, concorrendo com filmes que apresentavam temáticas relacionadas à guerra, sendo o principal deles *Apocalypse Now*, com o qual dividiu a palma de ouro em Cannes.

É interessante notar que, no ano de lançamento do filme, alguns críticos de cinema, como Marian Czura e Günter Barudio, salientam o fato de a maior parte do público desconhecer o conteúdo do romance (por não tê-lo lido) e, mesmo assim, esperar uma transposição fiel do que estava publicado. Isso nos remete novamente à questão que permeia a relação entre literatura e cinema do juízo de valor e da fidelidade ou traição. Do fato de saber da preexistência de um texto e exigir a fidelidade a ele, pois se trata de um romance emblemático da literatura alemã.

Como já foi observado anteriormente, o filme se limita ao conteúdo dos dois primeiros livros do romance, o que inviabilizaria primordialmente a moldura do interno do hospício. Assim, era necessário um mecanismo que viabilizasse a narrativa e seu conteúdo épico e tornando-a coerente.

E essa necessidade da fidelidade a qual os críticos de cinema da época se referem tem como primeiro elemento a cena inicial do filme, que instaura as comparações entre o filme e o romance. O filme tem início com uma tomada de um campo aberto, mais especificamente um campo de batatas, plano no qual se vê ao longe uma mulher e, em seguida, o espectador é surpreendido com uma voz *off* (Fig. 1 e 2):

“Ich beginne weit vor mir.” (Vou começar bem antes de mim.) (GRASS & SCHLÖNDORFF, 1979, p.18)³⁰.

---

³⁰ Todas as referências aos diálogos do filme são extraídas de em DIE BLECHTROMMEL. Direção: Volker Schlöndorff. Produção: Anatole Daumane Franz Seitz. Intérpretes: Mario Adorf, Angela Winkler,

Figura 1³¹

Figura 2

Com a escolha desse mecanismo, a narração em voz *off*, o diretor transforma a narrativa cinematográfica em um imenso *flashback*, em um presente narrativo não datado dessa voz, que o espectador identifica como de uma criança, diferentemente do que ocorre no romance, sem uma localização espacial ou temporal do narrador. Podemos afirmar isso baseados no fato de a primeira referência visual que temos desse narrador, ao qual atribuímos a voz *off*, é a criança Oskar Matzerath.

Um comentário em voz *off* retrospectiva, como a que é apresentada, imputa à narração uma maior autoconsciência, isto é, um controle do narrador a respeito do material a ser narrado que será apresentando no relato. Ele tem o controle diante da matéria narrada, assim como no romance, mas seus mecanismos de produção não são revelados.

Diante desse narrador que não se apresenta localizado temporal ou espacialmente, como ocorre no romance, não há uma intersecção entre tempos e espaços tão evidente como no romance. Há o presente narrativo, mesmo que não localizado temporal ou espacialmente, o que favorece a estratégia da narrativa se assim se pode afirmar sobre essa voz, e o passado da narrativa distanciado dos acontecimentos. O poder de manipulação da ordem da história que esse tipo de narrador tem, oferece possibilidades que podem causar vários efeitos no espectador, como o suspense. A voz *off* é uma informação fora da sequência de imagens que se vê na tela, motivada psicologicamente em relação a uma

---

David Bennent, Daniel Olbrychski, Katharina Thalbach, Charles Aznavour, Tina Engel, Berta Drews, Fritz Hakl, Mariella Oliveri e outros. Roteiro: Volker Schlöndorff, Franz Seitz e Jean-Claude Carrière. Música: Maurice Jarre. Alemanha / França / Polônia / Iugoslávia: Bioskop Film, 1978. 1 DVD (136 min.), son., leg., color. Também tendo como base o roteiro do filme: GRASS; SCHLÖNDORFF, Volker. *Die Blechtrommel als Film*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1979.

³¹ Todas as imagens foram extraídas de: DIE BLECHTROMMEL. Direção: Volker Schlöndorff. Produção: Anatole Daumane e Franz Seitz. Intérpretes: Mario Adorf, Angela Winkler, David Bennent, Daniel Olbrychski, Katharina Thalbach, Charles Aznavour, Tina Engel, Berta Drews, Fritz Hakl, Mariella Oliveri e outros. Roteiro: Volker Schlöndorff, Franz Seitz e Jean-Claude Carrière. Música: Maurice Jarre. Alemanha / França / Polônia / Iugoslávia: Bioskop Film, 1978. 1 DVD (136 min.), son., leg., color.

personagem, no caso específico desse filme. A natureza dessa voz configura a construção da narrativa pelo espectador, pois é por ela que ele será guiado.

Toda a tensão propiciada pelo ambiente do hospício se perde na transposição desse narrador. A contextualização histórica que o ponto de partida da narração de Oskar oferece em 1954 também se perde. O que temos, em um primeiro momento, é o olhar de um narrador que pretende narrar sua história, mas sem um plano para tal, sem um objetivo aparente. Ele não suscita no espectador as dúvidas, a perseguição de uma explicação do porquê de tal perspectiva narrativa. Nesse caso, a voz *off* se tornou apenas a condutora da narrativa. Escolha que resultará em outras consequências para a interpretação da obra.

A narrativa do filme também apresenta dois níveis, como se pode perceber a partir desse início: o passado narrado desfila com o suceder das cenas que compõem o trajeto do protagonista e o presente do narrador, que se dirige diretamente ao espectador por meio da voz *off*.

A perspectiva adotada pelo narrador do filme, assim como o do livro, deixa claro que há um domínio sobre a matéria que será narrada, que será filtrada pelo olhar do narrador, a começar pelas personagens que serão apresentadas. Também será por meio desse olhar que o espectador terá contato com o modo como os acontecimentos históricos são vistos por essa personagem. O grande diferencial é que o romance deixa no leitor a impressão de que ele acompanha o processo de escritura das memórias de uma personagem que, mesmo diante de toda a dúvida que ela suscita por conta de sua condição, se utiliza de instrumentos para o procedimento de seu plano: o tambor, o álbum de família, a interlocução com o enfermeiro e os materiais utilizados para o registro da memória. O leitor, ao final, entende que o processo da reconstrução do registro das memórias corresponde ao período do processo judicial ao qual Oskar foi submetido. No filme isso não existe. Há apenas a voz que conduzirá o espectador por sua narrativa, sem mostrar um plano ou um motivo aparente para tal.

Anna Bronski, a avó de Oskar, está sentada no campo de batatas após um dia de trabalho quando vê ao longe um pequeno homem, Joseph Koljaiczek, sendo perseguido por dois soldados e que, ao aproximar-se dela, pede abrigo embaixo de suas saias. Diante de tal súplica, Anna concede abrigo, salvando-o. O homem, futuro avô de Oskar, aproveita-se da situação e a engravida.

Tanto no romance quanto no filme, esse é um período que o narrador não presencia, que compreende os anos de 1899 a 1924, período que o narrador provavelmente tenha

construído a partir de outros registros, no caso do romance o inseparável álbum de fotografias ou, quem sabe, o relato de outras pessoas, como sua mãe ou avó, ou como foi sugerido anteriormente, chegar a considerar que os fatos narrados foram inventados pelo narrador para que sua narrativa tivesse uma sequência coerente e plausível.

No caso do filme, o diretor utilizou recursos de tratamento de imagens para marcar a diferença entre aquilo que é narrado a partir da experiência de Oskar e o que não foi vivenciado por ele. Nessa primeira sequência, em que Oskar apresenta a origem e constituição de sua família desde o encontro de sua avó com Joseph até o dia de seu nascimento, é possível perceber que a imagem apresentada está com a velocidade alterada e o tratamento da película também é outro, configurando, por meio de recursos técnicos, a diferenciação entre aquilo que Oskar vivenciou e o que não vivenciou.

Assim como no romance, não se sabe inicialmente quem está contando a história. E, como também ocorre no livro, o espectador é apresentado formalmente a esse narrador quando ele se refere a si mesmo, ainda no momento em que não faz parte da narrativa como personagem, quando apresenta ao espectador o tipo de relacionamento que sua mãe Agnes estabelece com seus pretendentes, Jan e Alfred, o triângulo amoroso que aparecerá constantemente ao longo do filme. Especificamente na sequência Markt am Hafen (Mercado no porto)³² (1920), Agnes decide quem será seu futuro marido, tendo que escolher entre o polonês naturalizado Jan e o alemão Alfred, no momento histórico em que Danzig fora elevada a cidade livre. É uma sequência em que o espectador toma conhecimento de quem é o narrador do filme, o dono da voz *off*.

È apresentada a cena de Agnes de braços dados com seu escolhido, Alfred, e, em seguida, de mãos dadas com Jan, configurando o triângulo amoroso. Esse triângulo se tornará *leitmotiv* do filme (Fig. 3 a 6).

Figura 3

Figura 4

³² Os títulos das cenas seguem a descrição do roteiro do filme publicado em: GRASS, Günter SCHLÖNDORFF, Volker. *Die Blechtrommel als Film*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1979

Figura 5

Figura 6

Para Mazzari (1999), algumas personagens manifestam as tendências ideológicas da época retratada, pois, como foi apresentado, a história da cidade de Danzig e sua relação com a Alemanha e a Polônia têm papel importante no enredo. O autor considera que o triângulo amoroso entre Alfred Matzerath, Agnes e seu primo Jan Bronski “parece refletir em círculo privado, a correlação de forças entre o Reich alemão, a cidade-livre e a república polonesa” (MAZZARI, 1999, p. 129). Essas relações estarão muito marcadas ao longo do filme por meio de enquadramentos específicos entre os três que compõem o triângulo, jogos de espelhamento, além das alusões aos avanços da força do Reich alemão em relação à Polônia.

Voltando à cena, a configuração da construção familiar de Oskar é nomeada da seguinte forma:

Oskar (voz *off*): Os dois tão diferentes, apesar dos sentimentos semelhantes por mamãe, gostavam um do outro e nessa trindade trouxeram a mim, Oskar, ao mundo (GRASS & SCHLÖNDORFF, 1979, p.29, tradução nossa.)³³.

No romance, quando é identificado quem é o narrador, está em contexto o plano do registro exato das memórias e o diálogo com o enfermeiro Bruno; no filme, por sua vez, temos a configuração familiar e em consequência de acontecimentos históricos. Podemos, a partir disso, entender que o principal foco do filme é a caracterização do momento histórico vivenciado.

A complexidade do foco narrativo apresentada no romance, com a alternância entre a primeira e a terceira pessoa, será transposta para o filme com a utilização da voz *off* e da perspectiva de câmera adotada em certos momentos pelo diretor. A voz *off* e a perspectiva da câmera serão o olhar desse narrador, determinando como serão caracterizados os

³³ Oskar Stimme: Die beiden so verschiedenen, doch in Bezug auf Mama einmütigen Herren, fanden Gefallen an einander, und in dieser Dreieinigkeit haben sie mich, Oskar, in die Welt gesetzt (GRASS & SCHLÖNDORFF, 1979, p.29).

personagens e a ambientação de sua narrativa. Esse olhar é uma das características mais marcantes da personagem Oskar Matzerath. Seus olhos azuis, considerados “impenetráveis”, serão responsáveis por conduzir a narrativa, característica que fez com que fosse imediata a escolha do ator David Bennent, que possui os mesmos olhos azuis expressivos que Grass descreve em seu romance.

No romance é necessário que seja nomeada essa característica dos olhos azuis, olhos que os castanhos do enfermeiro não conseguem penetrar. Esses olhos azuis, como já foi observado, de extrema beleza se destacam em meio à deformidade e destruição apresentadas na narrativa do romance. Nela, estamos diante da beleza em meio à destruição, que será ainda mais acentuada no terceiro livro, quando Oskar, em sua fase de modelo para os alunos da escola de Belas Artes, nunca consegue ser reproduzido em sua essência. Conseguem reproduzir sua deformidade, mas não a beleza de seus olhos. Ao contrário do que ocorre no filme. Os olhos estão presentes na caracterização de Oskar, olhos de incrível beleza, mas que não transcendem, não se misturam à destruição nem à deformidade que está presente só no romance e que não está ligada à figura da criança, ao passo que no filme, o único referente é justamente a criança.

Essa preocupação do diretor com a transição entre o narrador e a personagem de sua narrativa, que no romance ocorre entre a primeira e terceira pessoa, o levou a, no que se refere à representação em imagens desses pontos de vista, dividir o que se pode denominar visão subjetiva de Oskar enquanto narrador, a voz *off*, e objetiva do ponto de vista de Oskar, o menino, que poderá ser aproximada do jogo entre a primeira e terceira pessoa que ocorre no romance. Objetiva, pois a ação da criança Oskar é a concretização da narrativa da voz *off*.

Assim, temos dois comportamentos diferentes da câmera ao longo do filme. Quando o ponto de vista é o do narrador, tem-se o que seria no romance a posição de Oskar confinado no hospício. São os momentos em que há a incursão da voz *off*, os instantes da configuração dos espaços e da situação da cena. Em outras passagens, temos a apresentação do ponto de vista do menino Oskar, personagem da narrativa.

As primeiras sequências em que é possível observar este câmbio são as denominadas “Wohnung Matzerath Schlafzimmer” (Casa dos Matzerath, quarto de dormir) e “Mutterleib der Agnes Matzerath” (Ventre de Agnes Matzerath). No momento do nascimento de Oskar, o narrador apresenta o ambiente em que Agnes está dando à luz a Oskar e, ao mesmo tempo, também mostra a condição do embrião dentro do útero. O

momento do nascimento mostra o ponto de vista do bebê diante do universo que o cerca e o instaura como personagem da narrativa, tendo o universo observado por ele (Fig. 7 a 15).

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Uma outra sequência na qual é muito evidente o câmbio entre essas duas posições é a da comemoração de aniversário de três anos de Oskar, “Wohnung Matzerath Wohnzimmer” (Casa dos Matzerath, sala), data em que decide interromper o seu crescimento. Nessa cena, a constelação de personagens que configuram o universo pequeno-burguês no qual Oskar está inserido, é apresentada sob duas perspectivas, a do narrador e da personagem. As relações que se estabelecem entre os convidados, como a infidelidade de sua mãe ao manter um relacionamento com seu “pai presuntivo”, Jan Bronski, são apresentadas em uma sequência na qual são estabelecidos dois níveis de percepção: (1) o superficial, o das aparências, no qual os narradores objetivo e subjetivo se apresentam ao mesmo tempo; e (2) o nível das relações adúlteras em que também há esse câmbio.

O nível superficial é o do jogo de Skatt, recorrente na narrativa, em que o triângulo amoroso é apresentado, mas não fica evidente aos olhos de todos, e, em outro nível, o

relacionamento adúltero de Agnes e Jan é revelado embaixo da mesa por meio de um jogo de sedução presenciado por Oskar (Fig. 16 a 23) .

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22

Figura 23

O procedimento adotado por Schlöndorff nessa sequência, em que inicia o plano com a câmera na altura de 90 centímetros, um pouco acima da altura da mesa, como se a visão fosse do narrador e, ao mesmo tempo, percebe-se que a seu lado há a visão do menino Oskar, mostrando o mundo das aparências. É como se os dois presenciassem, ao mesmo tempo, a cena do jogo de cartas e a cena de adultério entre os primos.

Em uma outra sequência, já na metade do filme, “Wohnung Matzerath Küche” (Casa dos Matzerath, cozinha) e “Wohnung Matzerath Wohnzimmer” (Casa dos Matzerath, quarto), há também destaque para a alternância entre os dois narradores. Na situação, a família acaba de voltar de um passeio à praia de Zoppot, na qual presenciam a cena de um pescador que retira do mar uma cabeça de cavalo cheia de enguias que são compradas por Alfred. Este, ao chegar a casa, as prepara para toda a família. Agnes se recusa a comê-las e, depois de uma discussão sobre o prato, corre para o quarto. Mais uma vez é apresentada situação em que é evidenciado o adultério entre a mãe e o tio de Oskar.

O menino, no momento da briga entre a mãe e o pai a respeito das enguias, corre para o quarto e se esconde no armário. O primo vai consolar Agnes em sua cama e, nesse momento, a visão que o espectador tem da cena é a que vem de dentro do armário. Ao mesmo tempo em que temos a impressão de que a visão do que ocorre é a do menino Oskar, ao abrir a porta e incorporar a imagem de Alfred Matzerath à cena por meio de um jogo de espelho, completando o triângulo amoroso que percorre o filme, percebemos que há a transição da perspectiva do menino Oskar para a do narrador que coloca em cena todos os personagens (Fig. 24 a 35).

Figura 24

Figura 25

Figura 26

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30

Figura 31

Figura 32

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Nos diários de filmagem, Volker Schlöndorff esclarece qual é o seu objetivo com o ponto de vista empregado, afirmando que o que era filmado, a perspectiva, tentava ser fiel ao que Oskar veria se fosse ele quem dirigisse o filme: uma perspectiva absolutamente

subjetiva de tudo o que era representado³⁴. Assim, por ser uma perspectiva subjetiva – o olhar de Oskar conduzindo o espectador todo o tempo – o diretor utilizou o recurso técnico com uma câmera com altura de 90 centímetros na maior parte da filmagem, para que o espectador tivesse a perspectiva do menino Oskar.

Diante das colocações apresentadas até o momento a respeito do filme e do ponto de vista do narrador, são apresentados outros questionamentos quando confrontamos o que é apresentado no filme e as declarações do diretor a respeito.

Nos diários de filmagem, o diretor afirma que as peripécias de Oskar e os mecanismos narrativos apresentados no filme procuram concretizar a realidade de Oskar, a fantasia como realidade. Essa afirmativa nos remete ao artigo “Zunge heraus” (“Língua de fora”) publicado na revista *Spiegel* em 1963, no qual são apresentadas algumas declarações de Grass a este respeito, muito próximas da colocação de Schlöndorff:

Preciso descrever o fantástico da forma mais exata possível, preciso carregá-lo com o máximo de realidade possível para que ele não se dissolva no ar. (GRASS, 1963, tradução nossa).³⁵

Na esteira desse pensamento, como consequência da retirada da moldura do interno do hospício, como foi salientado anteriormente, não se tem a localização espacial ou temporal desse narrador, o que implica uma imprecisão a respeito do seu ponto de vista. Schlöndorff, em entrevista a Inge Becker-Grüll, afirma que a perspectiva de mundo desse narrador é a da criança. Essa declaração pode dar margem a algumas possibilidades. Oskar se configura como um ser humano fora dos padrões, decide não crescer e, assim, ir contra os valores estabelecidos pela sociedade na qual está inserido. Porém, considerar que se trata da perspectiva da criança não confere com o que é apresentado. Schlöndorff, ao retirar a moldura do interno do hospício, também retira a deformação física que essa personagem apresenta, mas não a formação “deformada” pela qual passa e o sofrimento da guerra. Temos um narrador distanciado, que não pode ser uma criança do ponto de vista subjetivo, apenas seria a objetivação/visualização/concretização dessas memórias. A não ser que o diretor esteja se referindo apenas a aspectos físicos, e não psicológicos. Pois, no recorte feito pelo diretor, não há o crescimento de Oskar após a morte de seu pai e,

---

³⁴Was Oskar sieht, müssen wir filmen. Er ist unser Standpunkt, keine objektive Geschichtserzählung (SCHLÖNDORFF, 1979, p. 60).

³⁵ Ich mus das Phantastische so genau wie möglich beschreiben, ich muss es mit möglichst viel Realität beschweren, damit es nicht einfach davon fliegt, zu Luft wird. (GRASS, 1963). O artigo foi consultado em <<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=46171737&top=SPIEGEL>>. Acessado em 10.12.2007.

consequentemente, não há deformação física, permanecendo como uma criança de três anos de idade.

A carga de negatividade que é atribuída a Oskar no romance por conta de sua posição de interno do hospício, além de sua deformidade que o leitor só compreenderá melhor no terceiro livro, é retirada desse menino apresentado no filme e seu narrador. O que sobra ao espectador é o confronto do tocador de tambor com sua música e sua voz vitricida contra a sociedade.

Schlöndorff procura salientar em suas entrevistas, como a concedida a Bion Steinborn para a revista *Filmfaust* (1979), que não procurou fazer da história de Oskar uma parábola, não procurou criar um símbolo, procurou, sim, criar uma biografia real de um menino que decide não mais crescer. Não queria transformar Oskar em um “anão alegórico.” Mas para a análise aqui pretendida, sempre haverá o horizonte da obra literária, e mesmo o diretor tendo apresentado qual seu objetivo em relação à narrativa, é preciso levar em consideração o contexto em que a obra está inserida, tanto da publicação do romance, quanto do conteúdo histórico apresentado e por final, do ano de lançamento desse filme.

Diante do que foi afirmado até o momento, levando em conta principalmente o que o diretor do filme apresenta, é possível entender a análise apresentada por Volker Neuhaus a respeito do filme. Em seu estudo sobre o romance, dedica pequena parte à adaptação cinematográfica e afirma que não apenas baseado no início de sua narrativa, mas também na caracterização das personagens e configuração da narrativa, há de certa forma uma “franqueza otimista” que contrasta com uma organicidade pessimista do romance que já é dada no início com a confissão do interno, pois, como alguém que tem como lugar de enunciação um hospício pode relatar uma experiência otimista?

Esse choque que é apresentado desde o início no que se refere à comparação entre as duas obras se refletirá, sobretudo, como já foi assinalado, na configuração da personagem Oskar Matzerath, na constelação de personagens e, consequentemente, na organização do conteúdo apresentado nas duas obras. Esses aspectos serão analisados com maior atenção nos capítulos que seguem.

3 – OS DOIS OSKAR MATZERATH

No que diz respeito a mim, Oskar, e a meu enfermeiro Bruno, quero, contudo, deixar claro: somos ambos heróis, heróis bastante diferentes, ele atrás do postigo e eu na frente; e quando ele abre a porta, ambos estamos longe de ser, apesar de toda nossa amizade e solidão, uma massa anônima e sem herói.

Günter Grass, In: *O tambor*, p. 14.

Oskar Matzerath desperta em seus leitores e críticos reações e interpretações que se encontram em descrições presentes na fortuna crítica a respeito da obra e que deixam evidentes o quanto essa personagem incomodou e continua incomodando o universo literário: “trommelschlagenden Kretin” (cretino tocador de tambor), “quäkenden Gnom mit dem Froschleib” (um gnomo que coaxa e tem corpo de sapo), “gräßlichen Brüller” (gritador horrível), “fantastischen Säugling und Wechselbalg” (fantástico bebê traquinas), “Oskar oder das Monstrum” (Oskar ou o monstro), “ein Zwerg, ein Krüppel, ein Paranoiker, eine phantastische Ausgeburt des Zwanzigsten Jahrhunderts” (um anão, um deformado, um paranóico, um fantástico produto infernal do século XX).

A partir dessas caracterizações de nosso herói, que assim se denomina, observamos a utilização de termos que exaltam seus dons, como sua voz vitricida e sua habilidade de tocador de tambor, mas sempre acompanhadas por outro qualificador de carga negativa que se sobrepõe a esses dons. Essa negatividade, que parece ser intrínseca a Oskar Matzerath e que é configurada principalmente por sua condição física e psicológica, é apresentada ao leitor desde o momento da primeira incursão com a confissão do interno do hospício, passando pela recusa do crescimento até a deformidade, quando em 1945, após a morte de seu pai, decide crescer, o que lhe rende alguns centímetros a mais e uma corcunda. Essa deformidade permeia a narrativa e contamina todas as personagens e a estrutura da narrativa, determinando esse foco também “deformado”, como foi explorado anteriormente, e plasmando a configuração histórica de uma época.

Observando as duas obras em questão, nessa análise que apresenta como elemento central Oskar Matzerath, chegamos à conclusão de que se trata de dois Oskar distintos, tanto por conta da diferença de perspectiva da narrativa nas duas obras, quanto, principalmente, pelo choque que a imagem objetiva de Oskar no filme causa no espectador e no leitor.

Günter Grass ao construir essa personagem, utiliza ferramentas para deixar sempre em suspenso para o leitor quem é Oskar, não só quanto à condição psicológica, colocada em questão desde o início do texto, mas também em relação à condição física. Quem seria Oskar? Uma criança? Um aleijão? Um anão? Um corcunda? Um homem acometido por distúrbios psicológicos a ponto de criar uma narrativa realista em um universo fantástico? Essas dúvidas surgem ao longo da narrativa, pois as ações de Oskar muitas vezes não combinam com a representação física que o narrador apresenta ao leitor. A ideia mais plástica de quem seria Oskar – o narrador interno do hospício – possivelmente só surge no final do segundo livro, quando a palavra, a voz narrativa, é cedida ao enfermeiro Bruno, que descreve como seria Oskar. Outra ocasião em que há maior aproximação dessa figura ocorre no terceiro livro, quando os alunos da escola de Belas Artes tentam reproduzir o que seria o tocador de tambor. É importante notar que a imagem de Oskar sempre é descrita por um terceiro, não pelo narrador, e sempre está associada à ideia de deformidade, apesar da beleza dos olhos azuis da personagem.

Um exemplo da insegurança que o leitor tem quanto à caracterização de Oskar é o episódio no qual Oskar utiliza de um pó efervescente, em um tipo de ritual para seduzir a “madrasta” Maria. No capítulo também intitulado “Pó efervescente”, é legítimo o leitor questionar se a personagem que ali atua é uma criança ou um adulto, mesmo sabendo se tratar de um adolescente, pois o narrador situa o leitor, afirmando que Oskar já tinha 16 anos. A objetivação das memórias faz com que se questione o estado físico de Oskar, que o narrador alega ser o de uma criança de três anos. Essa desconfiança é reiterada pelas reações de Maria, que algumas vezes o chama de gnomo ou anão.

Também fica expressa essa dúvida no modo fantástico como o narrador apresenta os fatos – por exemplo, quando a criança, fisicamente de três anos, afirma “Kurt é meu filho” –, a forma como Oskar conduz a narrativa sempre a deixa em suspenso entre uma realidade e aquilo que ele diz dessa realidade. É nesse espaço em que se inserem seus dons, como quebrar vidros, tocar o coração dos homens com o tambor, acabar com uma manifestação do partido etc. Oskar se mostra como um ser feérico: a realidade parece se aplicar a ele de modo oblíquo; o fantástico, o horror e a deformação sempre estão à sombra. Talvez o questionamento sobre quem é Oskar tenha como fonte o fato de que tudo à volta dele é arbitrário: deixar de crescer, voltar a crescer, narrar suas memórias e, por último, tornar-se culpado. E, por meio dessas ações, ele deixa claro o distanciamento diante dos acontecimentos narrados, preservando sua ironia.

Já no filme, o espectador tem inicialmente a mesma dúvida que acompanha o leitor no livro, mas o choque acontece quando a objetivação das memórias de Oskar é apresentada tendo como protagonista uma criança, o ator David Bennent. Esse choque é o principal elemento que movimenta a disparidade entre os dois Oskar, e ele não vem do fato da dúvida, mas, sim, da objetividade. Há efetivamente uma criança em cena, e não uma possibilidade: é uma criança praticando atos que não são compatíveis com ela, não é Oskar e sua arbitrariedade. E o choque se instala nessa percepção.

O livro e o filme apresentam semelhanças, isso é fato, já que um é a base para o outro. Porém, dentro de seu contexto específico, cada um leva ao conhecimento de dois Oskar, o que acaba configurando duas perspectivas narrativas. Neste capítulo serão trabalhados os pontos que fazem Oskar ser o mesmo e, ao mesmo tempo, ser outro de formas diferentes nas obras. Inicialmente será trabalhado Oskar no universo literário, mostrando qual sua importância no universo ficcional de Günter Grass, além de apresentar, de forma sucinta, os diálogos que ocorrem entre *O tambor* e a tradição literária sob dois aspectos: o romance picaresco e o romance de formação; e, em seguida, Oskar e o universo cinematográfico.

3.1 Oskar e o universo literário

Desde a sua gênese, no que pretendia ser um poema que não foi levado a cabo, a personagem Oskar necessitava do distanciamento da sociedade para que, do alto de sua torre, contemplasse o que ocorria à sua volta, até a versão final do interno do hospício, também distanciado da sociedade e que descreve os movimentos históricos de uma época conturbada, com suas características fantásticas, recebe o status de alegoria de uma geração que recusa Oskar como tal. Oskar, segundo a literatura a seu respeito, seria a imagem de seu público-alvo: aqueles que nasceram em 1924, passaram pelos horrores da guerra e contribuíram direta ou indiretamente para os crimes ocorridos no momento histórico da narrativa.

Localizar a data de nascimento de Oskar nos primeiros dias de setembro de 1924 não foi uma escolha aleatória para a caracterização da personagem, pois, pensando no recrutamento ou no envolvimento nos acontecimentos da época, é uma data muito significativa para os alemães. Assim, Oskar funciona como retrato da geração de alemães

que foi exposta diretamente à ideologia nacional-socialista, envolvida de forma ativa em ações do partido e crimes de guerra.

Grass justifica a escolha da data da seguinte maneira:

Eu não poderia garantir, levando em conta como fui educado até 1945 – se tivesse nascido três ou quatro anos antes, poderia ter sido envolvido de forma ativa em processos criminosos. Não posso garantir se teria tido força, para me defender adequadamente, contra isso. Acho que não, não tinha formação, não tinha preparação para isso (VORMWEG, 2002, p. 15. tradução nossa.)³⁶.

Essa declaração confirma o intuito de Grass em utilizar Oskar como emblema de uma geração que viveu diretamente os horrores da guerra. Hoje, cinquenta anos após o lançamento do romance, considerando a trajetória de Grass, sua obra literária e, mais recentemente, a publicação de suas memórias, é importante agregar a fatos como os declarados na citação a polêmica a respeito das últimas declarações do autor sobre seu envolvimento nos crimes de guerra que não são compatíveis com o que Grass afirma na declaração citada.

Galle (2008), em seu texto “Juventude no Estado totalitário: As autobiografias de J. Fest, Günter Grass, L. Hang, G. de Bruyn e Chr. Wolf”, apresenta um estudo a respeito das obras autobiográficas e memórias sobre as juventudes e infâncias dos autores que cresceram no ambiente totalitário do nacional-socialismo. Esse ensaio mostra que os autores citados, inclusive Grass, passaram a infância e a juventude sob a influência do nazismo e, no fim da guerra, entraram ainda adolescentes, forçados ou voluntariamente, para organizações do Estado totalitário ou para o exército. Alguns, como Joachim Fest, apresentam uma história irrepreensível, sem envolvimento algum com os crimes de guerra. Outros, como Grass, criaram celeuma por conta de revelações que, mesmo não explicitamente relacionadas aos crimes, não eram esperadas pelo grande público.

---

³⁶ Ich könnte für mich nicht garantieren, so wie ich bis 1945 aufgewachsen bin – drei Jahre früher geboren, hätte ich unter Umständen in verbrecherische Vorgänge tätig hinein verwickelt sein können. Ich kann nicht dafür garantieren, ob ich da Abwehrkräfte genug gehabt hätte. Ich glaube nicht, ich war dafür nicht ausgebildet, nicht ausgerüstet.(VORMWEG, 2002, p. 15),

Grass admite que se calou³⁷ diante do que poderia ter sido declarado anteriormente e, ao mesmo tempo, hesita em assumir a responsabilidade pelo silêncio sobre o fato. Podemos entender porque em *O tambor*, um livro importante para o processo da memória coletiva do nazismo, como afirma Galle(2008), foi escrito “exatamente por causa dessa constelação delicada de uma memória de atos culpados, atos que demandavam ser expressos, mas que, por causa do pudor e da autocensura, não podiam ser expressos de forma autobiográfica” (GALLE, 2008, p.45). Diante dessa constatação, seria fato que a obra de Grass não teria despertado igual interesse tanto em relação ao público alemão, quanto ao público internacional caso soubessem da participação do autor nos processos articulados pelo nacional-socialismo.

A justificativa para toda essa digressão é poder, em certa medida, reafirmar que em *O tambor*, Grass, além de utilizar suas memórias como memórias de Oskar, utiliza-as como máscara de sua biografia. Trata-se de uma realidade histórica que ele próprio vivenciou, ainda que, em grande parte, de maneira inconsciente.

Voltando à gênese do tocador de tambor, Grass necessitava de uma voz com a qual pudesse expressar o que ocorria na época, uma que não fosse a dele, em primeira pessoa. A perspectiva foi outro fator importante para caracterização de Oskar, uma personagem fantástica, que encanta por meio de sua música, que destrói com sua voz e que tem inteligência desenvolvida desde o útero materno.

Para narrar a matéria do livro, seria necessário um narrador específico com características muito peculiares. É preciso remontar ao momento histórico do lançamento

---

³⁷ Em relação ao fato de ter-se calado sobre seu envolvimento com a *Waffen-SS* e ter-se utilizado da máscara de seus personagens, Grass, em suas memórias *Nas peles da cebola*, apresenta reflexão a respeito:

[...]Ela [a culpa] aprendeu desde cedo a procurar refúgio[...], assim que a cebola diminui, membrana a membrana, inscrita duradouramente nas peles mais jovens: às vezes em letras maiúsculas, outras, na condição de oração subordinada ou de nota de rodapé, de quando em quando perfeitamente legível, em seguida mais uma vez em hieróglifos que, se é que podem ser decifrados, podem sê-lo apenas com muita dificuldade. Para mim vale, legível, a inscrição breve:

Eu me calei.

Mas porque tantos se calaram a tentação de ignorar de todo o próprio fracasso é grande, acusar a culpa coletiva para compensar, ou apenas falar de maneira imprópria, em terceira pessoa, de si mesmo: ele foi, viu, teve de, disse, ele calou... E isso para dentro de si mesmo, onde há muito espaço para jogos de esconde-esconde (GRASS 2006, p. 31).

Sie hat von früh auf gelernt, gebeichtet in einer Ohrmuschel Zuflucht zu suchen[...],sobald die Zwiebel Pelle nach Pelle geschrumpft ist dauerhaft den jüngsten Häuten eingeschrieben: mal in Großbuchstaben, mal als Nebensatz oder Fußnote, mal deutlich lesbar, dann wieder in Hieroglyphen, die, wenn überhaupt, nur mühsam zu entziffern sind. Mir gilt leserlich die knappe Inschrift: Ich schwieg.

Weil aber so viele geschwiegen haben, bleibt die Versuchung groß, ganz und gar vom eigenen Versagen abzusehen, ersatzweise die allgemeine Schuld einzuklagen oder nur uneigentlich in dritte Person von sich zu sprechen: Er war, sah, hat, sagte, er schwieg... Und zwar in sich hinein, wo viel Platz ist für Versteckspiel (GRASS, 2006, p. 36).

do livro, em 1959, quando ainda não era possível relatar, de forma aberta, crítica e sem retaliação, o que havia ocorrido naquela época. Grass precisava de uma voz narrativa que pudesse dar conta da matéria a ser narrada e fazer com que aquilo tudo fosse o mais próximo possível da realidade.

Por ser considerado uma personagem representativa de uma época, Oskar foi além do universo literário de *O tambor* e teve sua vida estendida a outras narrativas do autor. Nas duas outras obras da Trilogia de Danzig, *Gato e rato* e *Anos de cão*, há muitas alusões ao tocador de tambor que perambula pela cidade, que é cenário das três obras, com menções às ações de Oskar, como a intervenção no comício no campo de maio, ou a imagens de Oskar, como o brincar na areia da praia, relatadas pelo narrador de *Gato e rato*.

Em outras obras do autor que não têm a mesma relação que as da trilogia, como *O linguado* (*Der Butt*, 1977), Oskar é comparado a outras grandes personagens da literatura universal³⁸, mas em nenhuma dessas narrativas Oskar retorna como personagem importante, conforme ocorre em *A ratazana* (*Die Rättin*, 1986). É curioso notar que Grass lança mão de sua personagem mais famosa para narrar uma situação política que ainda está se configurando, tentando manter uma ponte entre o que ocorria naquele momento histórico da Alemanha nos anos 1980 e a primeira década do pós-guerra. Oskar já é um homem maduro, e confirma muitas das “previsões” antecipadas em *O tambor*, segundo afirmou o crítico Hans Mayer, como o curto-circuito que acontece no momento do nascimento de Oskar.

Em *A ratazana*, Grass retoma muitos assuntos que estavam presentes em seus livros anteriores, como rastrear a origem do mal do Terceiro Reich desde tempos remotos até o presente da narrativa, mostrando que o regime transformou todos em fantoches. Oskar deixa claro em sua narrativa que o futuro seria uma função do passado, especialmente diante do alcance de seu conhecimento em relação ao passado alemão e, sobretudo, em razão do que foi narrado por ele em *O tambor*. Assim, a implicação dos acontecimentos do presente narrativo de *A ratazana*, dados pelos paralelos entre passado e presente, mostra que a história continua a ser reescrita.

Outro questionamento que se repete em *A ratazana* é a discussão que a personagem Oskar mantém em relação à literatura. No início da narrativa de *O tambor*, ele questiona a tradição do romance, o herói do romance, a crise do romance. Em *A ratazana*, há uma

---

³⁸ Dom Quixote ou Tristram Shandy, Falstaff ou Oskar Matzerath: são sempre homens que extraem de seu desespero um resultado cômico, enquanto as mulheres se esvaem em tragédia. (GRASS, 1983, p. 266)

discussão entre Oskar e o narrador, observada por Mazzari (1999), na qual a personagem afirma que sobreviveu a si mesma, embora na verdade o narrador já houvesse tentado mantê-la longe da Polônia. Mazzari afirma ainda que esse tipo de recurso pode revelar a visão que o próprio Grass tem de seu romance de estreia. Também é importante salientar que Oskar faz análises de seus dons: a voz cortante e seu talento musical na arte de tocar tambor, revelando que havia atribuído à lata um valor que ela não merecia.

Oskar também povoa obras mais recentes do autor, como *Meu século* (*Mein Jahrhundert*, 1999), em que aparece indiretamente através da narrativa de Grass sobre o lançamento do livro *O tambor*, e impregna também as páginas de *Nas peles da cebola* (2006), narrativa na qual leitor mais atento ou conhecedor da obra de Grass saberá ler as referências a Oskar e ao universo que o rodeia.

Diante do que foi colocado, é possível perceber que Oskar é a principal personagem do universo literário de Grass e uma das mais expressivas personagens da literatura alemã, constatação que conduz novamente à questão de como perceber essa personagem no universo narrativo de *O tambor*. A percepção do que seria a imagem de Oskar é um ponto complexo da reflexão a respeito do romance. A solidez da narrativa de Oskar é sempre complicada para o leitor ao longo do livro, em razão das inúmeras suspeitas já enumeradas. A construção da narrativa que se refere a elementos e acontecimentos históricos é muito precisa e realista, mas toda essa realidade e precisão são contrastadas com a fantasia e extraordinária narrativa do interno do hospício. Talvez a solidez narrativa de Oskar, em certa medida, só tome corpo no terceiro livro, que, ao contrário do segundo e do primeiro, é o que apresenta maior interação entre a personagem Oskar e o mundo configurado pelo Oskar narrador interno do hospício.

Nos dois primeiros livros, a personagem Oskar interage de forma direta apenas com Bebra, seu mestre, e Roswitha, seu primeiro amor concretizado. Com as demais personagens, a interação ocorre apenas por meio de sua linguagem infantil, seu tambor e sua voz vitricida. No terceiro livro, o narrador ainda é dominante, mas Oskar interage com as outras personagens. Talvez seja válido afirmar que isso ocorreria por conta da deposição de sua máscara, mas é fato também que a variação entre a primeira e a terceira pessoa diminui. Oskar se materializa nesse momento da narrativa. Ele aparece em situação, ele deixa, de certa forma, de ser marginal para interagir com a sociedade.

Mas há dificuldade de apreender essa personagem também no terceiro livro, quando Oskar consegue o emprego como modelo na escola de Belas Artes, momento de transição

histórica e econômica. Os alunos, sempre procurando captar a imagem e essência do que seria Oskar, não conseguem reproduzir o azul de seus olhos e acentuam a forma de sua corcunda adquirida, toda a sua deformidade, mas não seus olhos. O que se percebe da discussão, levantada pelo texto, é que o compromisso daqueles artistas era com a arte, e não com o tempo, com a história ou com os acontecimentos que ainda assombravam todos no pós-guerra. Eles não conseguiam captar a essência de Oskar, que era a alegoria daquele tempo. Oskar tentava mostrar a todos ali, enquanto posava de modelo, que o pós-guerra, a reforma monetária, os artistas, todos tinham seu quinhão de responsabilidade diante daqueles que denominavam Oskar como loucura do século. Eles, os artistas, procuravam retratar Oskar como se pudessem se distanciar dessa loucura, em quadros, gravuras, mas não conseguiam colocá-lo de pé em uma armação de escultura. Procuravam o distanciamento de algo que havia acontecido há menos de dez anos. Nesse contexto, a deformação não cabia apenas ao interno do hospício, mas estava escancarada para que todos vissem.

Além das características já atribuídas a Oskar sobre sua formação extraordinária, cabe, nesse momento, desenvolver um pouco a imagem de Oskar como “a loucura dos tempos” relacionado com outro aspecto: a culpa. A culpa é um elemento que permeia toda a narrativa de *O tambor* e que também tem grande importância na obra de Grass. O autor, em texto sobre a gênese do romance, afirma que a culpabilidade de Oskar, com base em sua narrativa, oscila entre a culpabilidade verdadeira e uma culpa fingida, acompanhada pela deformação.

A imagem dessa culpa pode ser apreendida a partir das mortes nas quais Oskar se coloca como envolvido direto e, principalmente, na imagem da Bruxa Negra (die schwarze Köchin), que não está ligada apenas ao sentimento de culpa, mas a tudo de negativo que permeia a obra.

No que se refere às mortes de Agnes Matzerath, Jan Bronski e Alfred Matzerath, percebemos que Oskar procura, de alguma forma, mesmo que fingida, se declarar responsável. Na primeira morte, a da mãe, ele se coloca como culpado por conta do desgosto promovido desde o dia de sua queda planejada na escada. No caso de Jan, seu pai presuntivo, morto fuzilado logo após o ataque ao correio polonês, se considera culpado por

tê-lo levado ao prédio³⁹. Já o momento da morte de seu pai Alfred, tratada nos capítulos “A trilha das formigas” e “Devo não devo”, além do sentimento de culpa, impõe a Oskar a decisão de permanecer criança de três anos, fisicamente, ou perder seu disfarce. Todas são marcadas por uma culpa da qual ele, ao final, no terceiro livro, quer de alguma forma se livrar, tanto que quando necessita chorar por elas é necessário “fabricar uma lágrima”. Esse momento ocorre no terceiro livro, quando do último encontro entre Oskar e seu mestre Bebra.

Marcus Mazzari observa que as mortes se tornam símbolos dos acontecimentos históricos da época:

Mas, [...] a função representativa das figuras expressa-se com muito mais intensidade através de suas respectivas mortes. O fuzilamento de Jan Bronski, após a capitulação do correio, é o símbolo – ou como quer Just, o “correlato objetivo” – da subjugação da Polônia à Alemanha. Assim como sua morte assinala o fim da República Polonesa, a de Matzerath, sufocado ao engolir o broche do partido nazista e metralhado nesse mesmo instante por soldados russos, simboliza o colapso final do Terceiro Reich (MAZZARI, 1999, p. 130).

Essa culpa, que vai ser revisitada não apenas nas obras de Grass, mas no contexto da literatura alemã, pode ser encarada como uma forma de caracterização de uma geração que, representada por esse narrador, compactuou com os crimes de guerra, mesmo aqueles que não tocaram em armas. Grass procura, em seu romance, de alguma forma, ir além do que é chamado de “culpa coletiva” (*kollektives Schuld*). No terceiro livro do romance, quando Oskar vai com sua família para Düsseldorf, ele, inclusive, mostra seu empenho em se inserir na nova sociedade, participando da vida cultural, dos cursos oferecidos pela universidade e, até mesmo, das discussões correntes sobre a culpa coletiva, assunto muito em voga na época. Grass procura individualizar e nomear na narrativa a culpa de cada indivíduo da sociedade, a respeito de tudo que ocorreu. Ele mostra o processo de formação desse sistema nacional-socialista do qual fazia parte, mesmo que de maneira inconsciente, mostrando toda a pequena-burguesia, representada pelo mundo no qual Oskar estava inserido.

³⁹ De primeiro de setembro de trinta e nove – admito como ponto pacífico que também vocês terão reconhecido no bem-aventurado Jan Bronski, que jogava cartas naquela tarde aziaga, meu pai –, precisamente desse dia data minha segunda grande culpa (p. 305).

Am ersten September neunundreißig – und ich setze voraus, daß auch Sie während jenes unglückseligen Nachmittages in jenem glückseligen, mit Karten spielenden Jan Bronski meinen Vater erkannten – an jenem Tage datierte sich meine zweite große Schuld (p. 201).

A Bruxa Negra é a alegoria que percorre o livro para tratar a culpa e tudo o que é carregado de negatividade. Ela aparece em momentos cruciais na narrativa e parece tomar forma no terceiro livro, quando o romance está no fim e saberemos, com sua prisão, o que ocorreu para que Oskar se tornasse interno de um hospício.

Em sua narrativa, Oskar mostra que sempre teve consciência de que a culpa esteve o tempo todo a sua espreita, esvaziando tudo o que o cercava, e percebe, quando vê os policiais no momento de sua prisão, a personificação da Bruxa Negra, levando consigo todas as personagens para aquilo que começará a partir daquele momento. Ele constrói a culpa, que precisará ser expurgada de alguma forma, e escolhe sua narrativa para fazer isso. Não quer a salvação, quer mostrar onde a culpa está e, para isso, lança mão do artifício de contar suas memórias, reconstruindo-as. A memória é fundamental, pois seu oposto, o esquecimento, parece ter acometido todos à volta de Oskar, impedindo-os de avaliar o que havia acabado de acontecer.

Havia também aqueles que, mesmo não assumindo a culpa publicamente, utilizavam-se de artifícios para conseguir expurgar esse sentimento. O conteúdo apresentado no romance permite avaliar que muitos deles dependiam, por exemplo, das cebolas ou do toque do tambor para provocar a comoção e o choro a partir das lembranças, mas que esses disparadores não faziam mais que apenas provocar uma sessão de catarse e que, depois daquele momento com as cebolas ou o tambor, as pessoas continuavam a viver a mesma vida. Oskar, por meio de seu instrumento e de sua perspectiva, junta os cacos do mundo e refaz a experiência segundo a sua ótica.

É claro que essa postura adotada por Grass, principalmente na intitulada Trilogia de Danzig, hoje é questionada de maneira fervorosa pelos críticos do autor diante do que foi apresentado pelo escritor em suas memórias, também quanto à participação na Waffen-SS. Porém, é preciso considerar que não é válido reavaliar a obra de Grass e desacreditá-la a partir dessas afirmações, mas, sim, refletir sobre a importância da obra e a relevância ainda maior para as discussões atuais.

A oscilação entre a culpa fingida e a culpa real também pode ser característica da excentricidade de Oskar. Ou, como afirma Heinrich Vormweg (2002), ao mesmo tempo o que é um individualista “representa toda uma geração que ainda não amadureceu para a humanidade e de certa forma se regozija com a estadia em uma espécie de amplo hospício”(p.50). Geração esta que na época do lançamento do livro não sabia ainda como

lidar com as questões presentes no texto de Grass, apenas contemplando como espectador o que havia acontecido, sem críticas ou questionamentos.

Assim, um questionamento percorre a literatura a respeito do romance, principalmente no que se refere a Oskar: como uma personagem tão repleta de nuances, que não parece pertencer àquele universo, grotesca, dona de vários dons, pode representar de forma precisa o contexto de uma geração sem comprometer sua narrativa? Parece necessário voltar a atenção para duas possibilidades, uma interna e outra externa à obra. A externa pode ser o fato de a biografia de Grass ser um material para as memórias de Oskar, o que garante uma dimensão realista inserida na no contexto histórico. A interna se refere aos mecanismos narrativos utilizados por Grass. Em entrevista à revista *Spiegel*, Grass justifica a necessidade de tornar o fantástico real a ponto de confundi-lo com o real. E de que forma isso se torna possível? O escritor utiliza mecanismos narrativos para que o leitor se deixe envolver pela personagem.

O recurso de apresentar os fatos históricos e a memória coletiva como base da narrativa atribui a ela credibilidade, dissolvendo o fantástico no real. O leitor não está diante de uma aberração, mas pode se basear em fatos históricos e na plena realidade de vivências pessoais concretas. Não tem como contestar as peripécias de Oskar, que é favorecido por sua perspectiva rasteira e de dentro e por baixo dos acontecimentos. Não consegue se identificar com essa personagem, talvez devido à conduta de Oskar, que rompe com tabus, vai contra os princípios morais de uma sociedade, situação que levou à indignação da crítica. Oskar força o leitor a apreciar sua narrativa de maneira distanciada, e dá as ferramentas para que o leitor articule sua interpretação a respeito dos acontecimentos ali presentes de forma crítica, utilizando-se da ironia da personagem.

3.1.1. Oskar e o romance picaresco

Na literatura a respeito de *O tambor*, muitos salientam a forte influência do romance picaresco na narrativa do tocador de tambor, aproximando-o da figura do pícaro. Nesse sentido, apresentaremos algumas colocações acerca do romance picaresco e tentaremos perceber de que forma ele influencia a narrativa de Oskar.

A definição de gênero picaresco é complicada dentro do que se considera sua origem, manifestação clássica espanhola dos séculos XVI e XVII, e o problema se potencializa quando o tema é expandido para outro contexto, no caso o alemão.

Geralmente, o uso de tal classificação leva à aproximação de um tipo de narrativa cômica e à forma da autobiografia, que parecem ser características importantes para a composição do romance picaresco.

A ponte que leva à interpretação de *O tambor* como possível romance picaresco e de Oskar como pícaro é principalmente a influência de Grimmelshausen na obra de Günter Grass. Marcus Mazzari, em estudo citado, faz extensa alusão a essa comparação, afirmando que assim como *O aventureiro Simplicissimus* serve a seu autor como meio para “desmascarar e condenar todas as loucuras de seu tempo” (p. 39), Oskar e sua perspectiva rasteira servem também a Grass para discutir matéria que não poderia ser discutida de outra forma na época. Os dois autores tratam de temas que foram importantes para seu tempo: Grimmelshausen, a Guerra dos Trinta Anos, e Grass, a Segunda Guerra Mundial.

Na leitura da fortuna crítica a respeito da obra de Günter Grass, percebemos que sempre há dedicação à análise no que se refere à influência de Grimmelshausen em sua obra, principalmente em aspectos com o teor reacionário e a guerra. Segundo a crítica, a aproximação de *O tambor* ao romance picaresco se dá principalmente por conta da influência de Grimmelshausen. O escritor influenciou Grass não só em *O tambor*, mas também em outras obras como *Das Treffen in Telgte* (*O encontro em Telgte*).

Wolfgang Johannes Kayser, em seu estudo *Análise e interpretação da obra literária* (1970) na parte em que se detém ao gênero romance e, de forma concisa, ao romance picaresco, entende que, além da autobiografia, o romance picaresco se define pela seriação de aventuras de um protagonista que não evolui. Para ele, o *O aventureiro Simplicissimus* é considerado o romance talvez mais importante da chamada “primeira onda de propagação do gênero picaresco” (p. 405) fora da Espanha, e que promove várias modificações ao gênero picaresco que podemos considerar clássico. Kayser se detém à análise puramente formalista.

O estudo de Mário González, *A saga do anti-herói*, apresenta uma reflexão a respeito do romance picaresco, sua evolução histórica, suas definições e características que nos ajudarão a pensar a respeito de Oskar Matzerath e de sua caracterização como pícaro ou não pícaro. É preciso pensar primeiro que, para que a aproximação seja realizada, será necessário considerar sempre as contextualizações de outras circunstâncias históricas e a evolução inevitável da história literária.

Dentre os estudos escolhidos por González para a caracterização do que seria o romance picaresco, podemos enumerar as caracterizações mais gerais, como a que define o

herói picaresco como aquele que “encontrava-se ligado à terra, assim contemplava a vida de baixo para cima” (p.210), segundo a perspectiva de Américo Castro. A personagem seria definida por sua “conduta”, por sua origem, pelo sentido crítico de sua visão da sociedade, pela forma autobiográfica (com maior ou menor rigor) e pelo modo como o anti-herói agia nesse contexto que tem como tema a vida nobre e ascendente.

González apresenta também as ideias do estudioso Claudio Guillén (1960), que será muito importante para nossa aproximação, pois é quem afirma que o romance picaresco pode ser válido para qualquer cultura em qualquer momento, de Lazarillo de Tormes a Felix Krull. É o crítico que admite de maneira sistemática, segundo González, o reaparecimento do romance picaresco no século XX e o primeiro a ver que causas sociais, por exemplo, a tomada de consciência da civilização como opressão, especialmente depois da Segunda Guerra Mundial, podem contribuir para seu reaparecimento, contexto no qual se encaixa a narrativa do tocador de tambor.

Levando em consideração este último comentário, observamos que, no contexto da literatura alemã e das influências sofridas por Grass, como já havia sido afirmado por Kayser em relação a Grimmelhausen, podemos caracterizar dentro da nova onda de romances picarescos que Oskar e *O tambor*, guardadas as devidas proporções, poderiam ser definidos como pícaro e picaresco. Oskar como um pícaro à sua maneira, que permanece em sua perspectiva distanciada e rasteira, observando criticamente a sociedade.

A ressalva quanto às proporções deve ser respeitada, devido a outras características importantes para definição do gênero que não estão presentes no romance, como o fato de o pícaro pertencer a uma classe social baixa e almejar ascender socialmente. No caso de Oskar Matzerath isso não acontece. Ele já nasce inserido em um meio pequeno-burguês da cidade de Danzig, filho de comerciantes.

O que é possível perceber ao longo do estudo a respeito do romance picaresco é que se trata de um gênero caracterizado pela transgressão de modelos anteriores, o que percebemos que ocorre em *O tambor*. A quebra de construção da estrutura narrativa e a peculiaridade da personagem Oskar Matzerath contribuem para tal.

Detlef Krumme, em seu estudo *Günter Grass. Die Blechtrommel*, dedica um capítulo à aproximação do romance e de sua personagem ao romance picaresco. O crítico se detém principalmente em características estruturais da obra e às principais características do pícaro, como a necessidade do distanciamento do narrador diante da matéria narrada, a autobiografia como forma adotada para a estruturação da narrativa, a

tônica da crítica social e a aproximação do ficcional e do factual. Também aponta a influência de Grimmelshausen na obra e, por fim, a aproximação do modelo maior do romance picaresco clássico que seria o *Lazarillo de Tormes*. Essa aproximação dar-se-ia principalmente por meio da paródia e do humor.

Um ponto que o crítico destaca como característica importante para a comparação são os mentores dos pícaros. Ele apresenta como forte influência do romance picaresco, sobretudo do *Lazarillo*, a relação entre Lazarillo e seu primeiro mentor e de Oskar e seu mestre Bebra, e cita como referência o episódio no qual Oskar encontra pela primeira vez seu mestre no circo e ele dá um beijo em sua testa, cena que ocorre, segundo o crítico, também no romance espanhol.

O que podemos perceber ao longo dos estudos sobre o romance picaresco é a grande insistência em uma das principais características atribuídas a esse gênero, que seria a necessidade do relato autobiográfico e a questão do esforço do narrador para se identificar com o autor implícito e, em alguns casos, parecer-se com o autor real. No caso do romance picaresco de tradição espanhola, tendo como base o estudo de Mario González, temos a impressão de que esse movimento ocorre no sentido de criar uma motivação realista do texto, que conduziria o leitor a acreditar que estaria diante de um documento, e não de um texto ficcional.

A maneira como Grass articula estas duas esferas, o factual e o ficcional, para criar o efeito de aproximação entre o leitor para a matéria narrada e sua escolha pela estrutura das memórias, já foi apresentada anteriormente. Essa articulação não impediu confusão, algumas vezes legítima, principalmente diante da publicação das memórias de Grass, que em alguns momentos o leitor, ao longo da leitura do romance, esteja diante de um texto autobiográfico.

Tratando dessa característica atribuída ao romance picaresco de que o narrador estaria muito próximo do autor implícito, Krumme (1986) em estudo citado, segundo sua interpretação com base em Hans Mayer, apresenta trecho que, de acordo com o crítico, pode ser atribuído diretamente a Grass, e não à personagem ficcional. Tal trecho se refere ao capítulo “Ele jaz em Saspe” (*Er liegt auf Saspe*).

Acabo de reler o último parágrafo. Se não me satisfaz por completo, deveria satisfazer ao menos à pena de Oskar, já que ela conseguiu, sem mentir abertamente, exagerar concisa e brevemente, dar dos fatos um resumo deliberadamente breve e conciso.

A bem da verdade, agora eu desejaria pegar desprevenida a pena de Oskar e retificar o seguinte: primeiro, que o último jogo de Jan, aquele

que por desgraça não pôde jogar até o final e ganhar, não foi uma grande rodada, mas uma mão de ouros sem valete; [...]”⁴⁰ (p. 303).

É evidente que a alternância que ocorre ao longo do livro entre a primeira e a terceira pessoa do discurso pode levar o leitor a uma confusão inicial sobre quem está narrando. Entretanto, como já foi salientado anteriormente em análise sobre o narrador e seu foco, essa é uma ferramenta utilizada por Grass para construir esse foco e deixar o leitor, de certa forma, perdido nesse câmbio, além de utilizar as esferas do factual e do ficcional como base para a criação desse foco deformado.

Também ao longo da história a respeito do romance picaresco e sua personagem, o pícaro, temos como uma das principais características de Oskar o fingimento, que serviria para denunciar uma sociedade cujo denominador comum seria a hipocrisia dessa mesma sociedade retratada no romance. O que percebemos em *O tambor* e em Oskar Matzerath é que esse narrador, ao apresentar a sociedade na qual estava inserido, empresta a ela sua deformidade. Mas Oskar não é um dissimulado e fingidor. Talvez esse não seja o melhor epíteto para caracterizá-lo. A citação de Günter Grass sobre a culpa de Oskar apresentada anteriormente em texto a respeito da gênese do romance apresenta-o como personagem que carrega um culpa real e uma culpa fingida. Mas o fingimento atribuído ao pícaro, no caso de Oskar, principalmente pensando no que é revelado no terceiro livro do romance, é que esse possível fingimento é um modo legítimo de realidade. Ele se utiliza do fingimento para poder ser real, ou melhor, para poder iluminar a realidade com sua deformidade. Assim, talvez o melhor adjetivo para caracterizá-lo seja “postiço”.

A última decisão de Oskar antes de ser internado na clínica psiquiátrica e iniciar sua narrativa é se vestir de culpa e trazer consigo toda a deformidade daquela época. Um trecho emblemático é a subida da escada na estação de trem em Paris, no capítulo “Trinta”, quando ele carrega todos consigo para a prisão por um crime que, sabemos, ele não cometeu. Ele precisa se vestir de culpa para expurgar o que ocorreu naqueles tempos. Ele decide ser culpado. Não será condenado por todos aqueles crimes que presenciou e, em alguns casos, nos quais teve participação, como o fuzilamento dos funcionários do correio

---

⁴⁰ Soeben las ich den zuletzt geschriebenen Absatz noch einmal durch. Wenn ich auch nicht zufrieden bin, sollte es um so mehr Oskars Feder sein, denn ihr ist es gelungen, knapp, zusammenfassend, dann und wann im Sinne einer bewußt knapp zusammenfassenden Abhandlung zu übertreiben, wenn nicht zu lügen.

Ich möchte jedoch bei der Wahrheit bleiben, Oskars Feder in den Rücken fallen und hier berichtigen, daß erstens Jans letztes Spiel, das er leider nicht zu Ende spielen und gewinnen konnte, kein Grandhand, sondern ein Karo ohne Zwein war, [...]. (p. 200)

polonês, inclusive de seu pai presuntivo Jan Bronski, ou a morte de seu outro pai presuntivo Alfred Matzerath quando da invasão russa em Danzig, além de outros enumerados ao longo do romance. Também não será lembrado por suas atividades musicais sob a tribuna ou quando salva um ex-funcionário do correio polonês de ser executado, funcionário este que escapa do fuzilamento no pós- guerra.

Talvez seja legítimo afirmar que uma culpa postíça, aquela da qual Oskar se serve quando convém, não seria uma culpa. Mas a culpa coletiva, como parece ficar claro ao longo da narrativa, principalmente no terceiro livro, parece ser a culpa de todos e ao mesmo tempo a culpa de ninguém. Sob a proteção e o consentimento de uma sociedade que precisava ser reconstruída e reconhecer a culpa, muitos, como o cabo Lankes, permaneceram, consciente ou inconscientemente, fiéis ao Reich.

Os problemas e características que Oskar aponta nos anos anteriores e posteriores à guerra na sociedade de Danzig são os mesmos de qualquer sociedade burguesa pré ou pós- guerra e, se esses problemas ou características apontadas serviram de base para o horror que foi produzido, e ele procura nomear os culpados.

Isso porque, de um extremo a outro – da felicidade ao horror, da destruição à reconstrução –, pouco mudou em termos morais, e a ideia de uma culpa coletiva ajudava a escamotear essa continuidade. A culpa coletiva também passou a ser postíça, nesse caso.

A ironia promovida por essa decisão de Oskar de “assumir a culpa” não esvazia de todo o efeito que ela causa. Se tomarmos como base o que Oskar oferece como retrato do pós-guerra, a respeito do compromisso dessas pessoas em relação à culpa, percebemos que não restava materialidade que lhes servisse de base para essa culpa, pois o que os cercava eram ruínas. E o tambor de Oskar Matzerath e suas memórias parecem ser sobreviventes daqueles anos.

Assim, diante da breve reflexão apresentada sobre o romance picaresco, resta-nos afirmar que assumir que *O tambor* é um romance picaresco e que Oskar Matzerath é um pícaro se torna questão delicada diante das ressalvas e contextualizações a serem realizadas. Se considerarmos como principais pontos de contato a crítica social e a estrutura das memórias, encarando como um modelo em que a estrutura de autobiografia é característica estrutural principal, levando em conta principalmente a necessidade do narrador de se confundir com o autor implícito, poderíamos considerar o romance com um exemplo daquilo que seria um romance com forte influência do romance picaresco na

literatura contemporânea. No que se refere a Oskar, seria um pouco prematuro classificá-lo como pícaro diante de sua complexidade e variação ao longo da narrativa.

3.1.2 Oskar e o romance de formação

Marcus Mazzari, em seu estudo *Romance de formação em perspectiva histórica*, apresenta longa reflexão a respeito da aproximação entre *O tambor* e o romance de formação, tendo como base o maior representante dessa tradição, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Mazzari expõe que a questão da formação sofre um deslocamento radical na narrativa apresentada por Oskar. Vejamos, então, como se dá esse deslocamento.

No início de sua narrativa, Oskar também é um herói, como ele se autodenomina – um herói das massas anônimas –, mas sua existência e formação não se dão a partir dos confrontos diretos com a realidade social na qual ele está inserido. Oskar sempre está à margem do que está ocorrendo a sua volta. O fato de estar à margem, talvez não seja a melhor forma de caracterizar a posição desse narrador, mas ele sempre está ali, com sua perspectiva rasteira, por baixo das tribunas, observando e articulando suas peripécias.

Como afirmou Mazzari, “a história do homem e seu caráter” é a frase fundamental para o romance de Goethe e está totalmente fora de lugar em *O tambor*. A partir do ponto de vista que o narrador Oskar usa para nos apresentar sua história, o seu caráter, a sua conduta, a sua formação já estão moldados, já estão prontos desde o momento de seu nascimento, quando ele tem uma visão da estrutura de sua família, que reflete a estrutura pequeno-burguesa da sociedade. Segundo o estudo de Mazzari, a intenção de Oskar, ao colocar em suas memórias a questão da formação, deve-se a uma intenção paródica. No estudo, a diferença apontada entre os dois heróis, Meister e Matzerath, está principalmente em suas vivências: Meister toma a decisão de abandonar o universo dos negócios de seu pai em favor de uma vida ligada às artes, ao teatro, e consegue chegar a essa decisão a partir de experiências concretas, em um processo de formação; já Oskar não passa por esse processo, apenas toma a decisão de rechaçar tudo o que está ligado ao comércio pequeno-burguês ao contemplar, em seu nascimento, o espetáculo das mariposas tamborilando nas lâmpadas.

Ao longo de sua narrativa, sobretudo nos dois primeiros livros do romance, Oskar busca desconstruir as ideias ligadas ao que seria o programa de formação da sociedade pequeno-burguesa da qual fazia parte, caricaturando os valores do mundo dos adultos,

apresentando suas recusas diante das convenções, tornando sua vivência totalmente arbitrária ao decidir não mais crescer, não ir à escola, rechaçar os costumes e regras da sociedade e não se comunicar de forma convencional com os adultos.

Diante de tantas recusas, Oskar precisa, de alguma forma, preencher as lacunas de sua formação, mesmo deixando claro em sua narrativa que já tem os dotes necessários para seu desenvolvimento na sociedade. Mas, diante de algumas tarefas, como ler e escrever, se vê obrigado a preencher essa deficiência. É quando Oskar procura criar seu próprio método de aprendizagem, no capítulo intitulado “Rasputin e o ABC”. É nesse momento que aparecem duas figuras que percorrerão toda a obra, mas de forma mais intensa os dois primeiros livros do romance: o príncipe dos poetas Johann Wolfgang von Goethe e o monge russo Griygori Yefimovich Rasputin.

Para conseguir alcançar seus objetivos de aprender a ler e a escrever, depois de muitas tentativas para encontrar um mestre que lhe ensinasse o grande e o pequeno ABC, que o conduzisse por esse caminho, Oskar pede ajuda a Gretchen Scheffler. Oskar descreve em minúcias como conseguiu aprender a ler e a escrever de maneira nada convencional e criando sua própria cartilha, mesclando páginas roubadas de dois livros da biblioteca dos Scheffler: *As afinidades eletivas* e *Rasputin e as mulheres*. A mescla das páginas dos dois livros fez com que Oskar criasse sua visão de mundo, contrapondo dois pólos: um apolíneo e outro dionisíaco, um ligado à razão e ao belo e o outro ligado aos prazeres, ao lado prático da vida e à degradação. Esse livro criado por Oskar, que a literatura sobre o romance denomina como *Bildungsbuch*, acompanhará a personagem não só na fase em que vive em Danzig, mas também em sua viagem com o Teatro do *Front* de Bebra e em sua mudança para o ocidente.

É importante notar como Oskar articula o diálogo com as duas figuras, entre as duas figuras e sua narrativa e como ele utiliza as lições aprendidas com elas, não só aprender a ler e escrever, mas a lidar com os acontecimentos narrados por meio de suas memórias. Conforme o progresso do processo histórico no período da Segunda Guerra, podemos perceber que as duas personagens se revezam em aparições para dialogar com o narrador em momentos cruciais. E, na maioria das vezes, percebemos a recusa de Oskar em relação à figura apolínea do príncipe dos poetas e a exaltação do monge russo.

Três momentos marcantes dessa relação são, primeiro, no capítulo “A trilha das formigas”, a tomada da cidade de Danzig pelos russos e a morte de Alfred Matzerath, quando Oskar consegue sair ileso de mais uma situação por, segundo ele, ter aprendido

com Rasputin que os russos adoravam crianças. O segundo momento se refere ao capítulo “Desinfetantes”, no qual, após decidir pelo seu crescimento, Oskar, no delírio causado por uma febre que o acomete, tem um sonho com um carrossel que gira de forma alucinante, e nele estão muitas crianças, Oskar inclusive, e ele começa a rezar uma prece. Quem está conduzindo o carrossel é Deus e ao seu lado está Goethe, mas conforme o carrossel gira em seus movimentos alucinantes, a imagem muda. Ora parece ser Goethe, ora Rasputin. Para Mazzari, o carrossel é “a alegoria da história concebida por Oskar enquanto processo absurdo e irracional” (p. 98). Podemos pensar, a partir desse delírio, que os dois formadores de Oskar são faces de uma mesma moeda.

Nos dois primeiros livros do romance, a presença dos dois formadores, que se encerra nesse final do segundo livro, é constante. No terceiro livro, eles retornarão de forma mais contundente ao final da narrativa, em que ocorrerá o terceiro momento importante dessa formação. Rasputin aparecerá de forma menos incisiva, já Goethe aparecerá como peça fundamental para o desfecho do livro.

A imagem da Bruxa Negra, que percorre o romance, pontuando os momentos de maior negatividade da narrativa, surge novamente no capítulo “Trinta”, no qual é narrado por Oskar o trajeto de sua fuga até o momento de sua prisão por conta do suposto assassinato da enfermeira Dorothea na estação de trem de Paris. Quando está no trem a caminho da estação e o barulho do movimento lembra a melodia da canção que percorre a narrativa (“A Bruxa Negra está aí? Sim, sim, sim!”), Oskar repensa sua relação com essa figura, afirmando que nunca havia sentido medo dela ao longo de sua vida, mas que, naquele momento, ela havia se instalado debaixo de sua pele e não o havia abandonado até a data de seu aniversário de trinta anos. Nesse momento é que fica clara a relação de Goethe com a Bruxa Negra:

Nunca em minha vida tinha temido a Bruxa Negra. Não foi senão durante a fuga, quando eu mesmo quis me meter medo, que ela se enfiou debaixo de minha pele e aí se alojou, se bem que fique a maior parte do tempo dormindo, até o dia de hoje, em que comemoro meu trigésimo aniversário, e adota vultos diversos: por exemplo, a palavra Goethe me faz gritar e me enfiar temeroso sob a colcha. Embora desde pequeno estudasse o príncipe dos poetas, sua serenidade olímpica sempre me inspirou certo medo. E se hoje, renunciando a sua clara roupagem clássica, se apresenta diante de minha cama de grades vestido de preto, disfarçado de Bruxa, mais tenebroso que Rasputin e por ocasião do meu trigésimo aniversário me pergunta: “A Bruxa negra está aí?”, um grande medo me invade⁴¹ (p. 728).

⁴¹ Ich habe mich mein Lebtag, nicht vor der Schwarzen Köchin gefürchtet. Erst auf der Flucht, da ich mich fürchten wollte, kroch sie mir unter die Haut, verblieb dort, wenn auch zumeist schlafend, bis zum heutigen

Observamos que é o príncipe dos poetas que está travestido de Bruxa Negra, com toda a negatividade que a figura carrega, mesmo sendo ele o lado apolíneo da moeda. Mas como interpretar essa colocação? Por que o monge russo não participa dessa metamorfose? Podemos pensar da seguinte forma: Rasputin sempre está ligado às relações particulares, sempre no universo do que seria particular da família. Sempre fazendo aflorar as paixões, é quem ensina Oskar a se relacionar com seu tempo cercado de degradação e deformação. Oskar observa como ele opera no imaginário das pessoas, principalmente das mulheres, quando assiste ao jogo lascivo entre a mãe e a Sra. Scheffler. É o monge quem ensina Oskar a lidar com as mulheres e com os soldados russos. Rasputin está relacionado aos momentos práticos, se assim podemos dizer, da formação de Oskar.

A situação de Goethe é outra. Goethe não é escolhido aleatoriamente para fazer parte da formação de Oskar. Evidentemente a imagem de Rasputin também pode dar margem a uma interpretação política relacionada às relações entre a Alemanha e a Rússia na Segunda Guerra. Mas Goethe é uma entidade nacional. Goethe é o príncipe dos poetas, aquele que representa a identidade alemã. Ele está na consciência coletiva alemã, e o fato de essa consciência estar travestida de Bruxa Negra é muito significativo, tendo em vista a negatividade que essa personagem carrega. Goethe é aquele que reúne tudo o que a cultura alemã pode significar para os alemães e para os não alemães. É como se Oskar se posicionasse ironicamente perante a tradição da cultura alemã ao tratar da figura de Goethe e criar a escritura de suas memórias como uma paródia do *Bildungsroman*.

Mazzari estabelece um outro paralelo entre *O tambor* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, mostrando como o teatro e as artes também influenciaram na formação de Oskar. Sua mãe o levava para assistir a peças como *O Pequeno polegar*, *O navio fantasma*. Também devemos lembrar do episódio no qual com seu “grito de longo alcance” quebrou as vidraças do Teatro Municipal.

Mas é em 1934 que Oskar encontra seu terceiro grande Mestre em uma apresentação de circo. No picadeiro entra uma trupe de anões e entre eles está Bebra, o chefe da trupe. No primeiro contato visual dos dois fica estabelecida uma relação que viria

---

Tage, da ich meinen dreißigsten Geburtstag feiere, und nimmt verschiedene Gestalt an: So kann es das Wörtchen Goethe sein, das mich aufschreien und ängstlich unter die Bettdecke flüchten läßt. So sehr ich auch von Jugend an den Dichterfürsten studierte, seine olympische Ruhe ist mir schon immer unheimlich gewesen. Und wenn er heute verkleidet, schwarz und als Köchin, nicht mehr licht und klassisch, sondern die Finsternis eines Rasputin überbietend, vor meinem Gitterbett steht und mich anlässlich meines dreißigsten Geburtstages fragt: “ist die schwarze Köchin da?” fürchte ich mich sehr. (p. 487).

a se desenvolver a partir daquele momento. Mazzari faz uma comparação entre a figura misteriosa de Bebra e um membro da Sociedade da Torre presente no romance de Goethe.

A relação entre Oskar e seu terceiro mestre é diferente se comparada à dos dois já citados, principalmente, por ser uma relação direta e interativa. É interessante notar que Bebra e Roswitha são as únicas personagens, no primeiro e no segundo livro, com quem Oskar estabelece um diálogo que não acontece por meio de seu tambor, ou de sua voz vitricida.

Ocorrem encontros importantes entre o mestre e seu aprendiz nos dois primeiros livros do romance. O primeiro, no circo, quando Bebra já inicia a formação de Oskar, avisando-o sobre os tempos que estavam por vir, sobre sua condição de pequeno e sua importância nesse contexto político, utilizando como exemplo as tribunas e como Oskar deveria se comportar em relação a elas. O segundo ocorre logo após a morte da mãe de Oskar, Agnes. Bebra, acompanhado pela também anã Roswitha Raguna, por quem Oskar se apaixona, já está envolvido com o sistema, com o ministério da propaganda de Joseph Goebbels, sistema que ele havia rejeitado no primeiro encontro quando avisa a Oskar sobre as tribunas, local em que não haveriam de subir, mas apenas permanecer por baixo, nos bastidores. E, naquele momento, Bebra já estava sobre as tribunas, contradizendo seu conselho. No encontro, há o convite para que Oskar participe da Companhia de Teatro do *Front*, mas ele não aceita. Só em 1943, no terceiro encontro, Oskar decide entrar para a companhia. Para Mazzari:

Tal como a opção teatral de Wilhelm Meister foi condicionada, em primeiro lugar, pelo desejo de se subtrair as exigências da vida burguesa que lhe estava prescrita e enriquecer sua visão de mundo, para Oskar Matzerath a perspectiva de uma *tournée* artística com o teatro de Bebra surge também como possibilidade de escapar à estreiteza do cotidiano pequeno burguês [...]”. (MAZZARI, 1999, p.102-103)

A narração apresentada por Oskar sobre esse período nos mostra como a companhia distraía a massa de soldados que lutavam na guerra e necessitavam de uma distração, que beirava a alienação. A descrição apresentada dos espetáculos que nos é apresentada, tanto na Alemanha quanto na França, mostram a função alienante e grotesca da companhia. Ao longo dessa viagem que perpassa os anos de 1943 e 1944, são apresentados outros episódios marcantes para as memórias de Oskar, como sua paixão por Roswitha Raguna e a sua morte trágica, e ao mesmo tempo grotescamente cômica, bem como o piquenique nas casamatas da Normandia, em que a trupe de Bebra presencia o fuzilamento de freiras ao som da canção “The Great Pretender” do grupo The Platters.

Ao final da viagem, após a morte de Roswitha, há um momento de reflexão sobre o que havia acontecido naquele período, quando Bebra, melancolicamente, afirma que se arrepende por ter traído seus princípios e se colocado sobre as tribunas, onde não era o lugar para pessoas como ele e Oskar, e ter se submetido ao sistema, mais especificamente ao ministério da propaganda de Goebbels.

Os acontecimentos que seguem após o fim da viagem – o retorno à casa paterna, a invasão de Danzig pelos russos e o fim da Segunda Guerra – constataam o que foi renunciado por Bebra antes de integrar o sistema, com a queda do Terceiro Reich.

Diante dos acontecimentos, como a morte de seu outro pai presuntivo Alfred, Oskar decide crescer e abandona o tambor. Ele segue para, Düsseldorf, com sua família, agora formada por Maria e Kurt, carregando consigo o livro de formação que não será tão utilizado nessa nova fase de sua vida.

Para Mazzari, a proposta de discutir a relação paródica entre *O tambor* e *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se encerra no segundo livro:

[...] *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* se apresentam sobre uma posição positiva da História; Goethe mostra que a realização da totalidade individual só pode ser fruto de um posicionamento ativo e criador diante da vida, deve resultar em última instância de uma interação fecunda entre o indivíduo e sociedade. [...]

Na autobiografia de Oskar Matzerath história e sociedade de seu tempo são retratadas de forma tão negativa que a possibilidade de desenvolvimento do indivíduo, portanto também enquanto ser social, está inviabilizada desde o início. Neste fato se poderá encontrar a raiz da opção de Grass pela paródia (MAZZARI, 1999, p.108).

Para o leitor, a formação de Oskar por Bebra parece encerrada no segundo livro, mas assim como ocorre com Wilhelm Meister, no terceiro livro do romance Oskar também é guiado por seu mentor, mesmo sem saber, quando retoma a sua arte de tocar tambor.

Após a morte de seu pai Alfred, Oskar abandona o tambor em seu túmulo e decide crescer. Vai para Düsseldorf com sua família e lá tenta ganhar a vida de inúmeras maneiras, como lapidador de pedras sepulcrais, como modelo na academia de Belas Artes até voltar a exercer seus dotes musicais, mas agora em uma banda de jazz, a qual, formada por ele seu amigo Klepp e Scholle. A banda tocava na “Adega das cebolas” de Ferdinand Schmuhs. Na adega ocorria um interessante ritual que poderíamos chamar de catártico, no qual pessoas se reuniam para cortar as cebolas e chorarem, de forma copiosa. Tais rituais podem ser interpretados como forma de tentar expurgar uma culpa que estava ali, mas que não poderia ser expurgada de maneira direta, sem uma válvula de escape.

A imagem das cebolas perpassa a obra de Grass, e tem seu maior uso no recente volume de memórias, *Nas peles da cebola*. Assim, podemos relacionar essas cebolas utilizadas no ritual da adega como forma de colocar à vista as memórias, os acontecimentos recentes que não poderiam ser apresentados.

Os músicos entravam em ação no momento em que o ritual saía do controle do dono da adega. Eles funcionavam como forma de controlar as pessoas ali presentes. Isso aconteceu até o dia em que os clientes já não precisavam mais utilizar as cebolas como ferramenta que movia os sentimentos dos ali presentes, pois já haviam encontrado um substituto para isso: o toque do tambor de Oskar. Ele exercia a mesma função que as cebolas.

Diante de tanto sucesso, Oskar foi contratado por uma agência, Agência de Concertos Oeste, e passou a fazer shows que arrebatavam multidões com seu tamborilar, fazendo com que seu público o tratasse como um “objeto de culto” com seu “oskarismo”. Ninguém menos que Bebra estava por trás desse sucesso de Oskar. Era ele quem o financiava em suas turnês e alavancava sua carreira. Oskar entra no universo do espetáculo, poderíamos até pensar que ele se venderia à indústria, mas diante dos desdobramentos apresentados percebemos que o que há na verdade é o distanciamento de Oskar diante da situação em que se encontra a sociedade que procura pelos seus dons para expurgar sua culpa.

Tendo em vista o fenômeno em que Oskar se transformou ao voltar a tamborilar, podemos pensar que o controle que o tambor exerce sobre as pessoas não se associa apenas à memória. Era também um instrumento de manobra, de espetacularização, que gerava lucro por meio da catarse promovida. Oskar capitaliza o que seria a culpa coletiva. Manipular e capitalizar não significa assumir tal culpa. Ele está lidando ali com o espetáculo. Oskar produz uma lágrima para falar das mortes e da culpa que ele carrega delas, ainda que não a sinta. Oskar não tem sentimentos em relação à culpa, ele usa a razão para se aproximar dela. Bebra é o mestre do espetáculo, é quem sempre mostra o espetáculo a Oskar e quem o insere nesse universo. A culpa coletiva é espetáculo, mas não quando Oskar decide ser culpado. Quando Bebra morre, o espetáculo entra em crise e é este o momento em que Oskar decide se entregar.

A culpa está lá, mas ela precisa ser construída. Ele sabe comover, sabe manipular, participa da capitalização da culpa, do espetáculo da culpa e nos mostra o movimento de alienação desta. Ele vê a culpa e isso lhe traz dividendos, pois é com ela que ele enriquece.

Mas essa não é a verdadeira culpa. A decisão de escrevê-la é o momento final. Estamos diante dos autos de Oskar. Diferentemente da justiça dos homens a bruxa sempre estará lá. A única coisa que ele parece não fingir, ou melhor, utilizar como postição, é sua deformação, embora ele a utilize para diversos fins.

Diante das colocações a cerca do caráter paródico de *O tambor* em relação à tradição do romance de formação, podemos afirmar que dentro do universo em que Oskar foi configurado ele seria o “estranho”, que não se encaixa nos sistemas de organização social, não segue os valores de tal sociedade, pois não lhe são necessários e, segundo sua ótica, tudo o que se designa como comunidade, pertencer a uma comunidade, ao universal, parece ser manipulado. Ainda pensando na comparação entre os dois romances, o estranho, o deformado, seria o que deveria ser dissipado, assimilado ou eliminado. Mas o estranho vive à sombra do que seria a comunidade, o universal. Ao contrário do que ocorre no romance de formação, que leva ao universalismo, à comunhão.

3.2 Oskar e o universo cinematográfico

Mesmo com uma literatura desenvolvida a respeito do cinema e de seus instrumentos e, dentro dessa literatura, estudos que se propõe a tratar da adaptação de obras literárias em filmes, ainda há o problema da comparação valorativa entre o filme e a obra que deu origem a ele, provocando as tensões já discutidas.

É mais do que legítimo ocorrer o conflito entre a personagem criada pelo leitor no momento da leitura e aquela que é apresentada ao espectador por meio de imagens na tela de cinema. É claro que também estamos lidando com uma leitura que o diretor teve não só da personagem, mas também da narrativa. Estamos diante de uma leitura particular do romance. E sabemos que um romance, mesmo provocando inúmeras interpretações, desenvolve dentro de seu próprio corpo um processo de seleção. Então, diante disso, podemos afirmar que a interpretação impõe seus limites. Ela não pode ser entendida como um mero ato de decodificação, mas como um espaço de construção de sentido no qual as escolhas (na literatura ou no cinema) exprimem uma organização de significantes, que além de ter como função designar um objeto-significado, designam também instruções para produção de um significado. É isso que o diretor procura fazer em sua adaptação, ao estabelecer limites para sua interpretação. No entanto, mesmo com todos os limites, há

pontos de choque consequentes da comparação entre a interpretação que dá origem à adaptação e a leitura do romance de origem.

O ponto de contato, ou talvez fosse melhor afirmar de choque, entre a interpretação do diretor a respeito do romance e a interpretação do leitor é o que move a comparação aqui realizada. Neste momento do trabalho trataremos do que talvez seja o principal ponto de choque na comparação entre as duas obras, suas disparidades e semelhanças, inclusive as diferentes interpretações de um mesmo conteúdo: a personagem Oskar Matzerath. Já foi abordada a questão sobre a forma pela qual foi articulado o foco narrativo de cada obra analisada, que determinou as escolhas do diretor e os consequentes resultados. E esse foco narrativo nada mais é que a escolha de como caracterizar a personagem Oskar Matzerath.

O que temos inicialmente no filme é a voz *off* de uma personagem que ainda não conhecemos, que começa sua narrativa sem nos dar indícios do local de onde está narrando ou de qual é seu objetivo. Volker Neuhaus (1992) em seu estudo interpretativo a respeito da obra, dedica um capítulo à adaptação cinematográfica do romance. Uma das primeiras observações realizadas pelo crítico trata do início da narrativa. O crítico comenta que o fato de o diretor ter optado por retirar a moldura do hospício, deslocar o narrador daquele universo, rendeu um início que ele caracteriza como otimista, diferentemente daquele apresentado no romance, que deixa o leitor com inúmeras suspeitas e com uma impressão nada otimista a respeito de Oskar Matzerath. O estudioso nos leva a considerar essa afirmação, principalmente levando em conta o que nos é oferecido na narrativa de Oskar no filme, apresentando como principal argumento a negatividade que está presente na narrativa do romance desde a primeira incursão do narrador. Perceberemos que o início da narrativa fílmica, levando em conta a consideração de Volker Neuhaus, como otimista, apresentará consequências para a narrativa e, principalmente para a caracterização da personagem Oskar.

Sabemos ao menos que o que o narrador pretende é contar a história de uma família, pois anuncia isso no início da narrativa, contando desde a história de seus avós, mostrando sua avó no campo de batatas, mas não afirma como se aquilo fosse o projeto de narrativas de suas memórias. Oskar, sem se nomear, apresenta antes aqueles que são os responsáveis por sua vinda ao mundo, desde sua avó Anna e seu avô Joseph, até sua mãe, Agnes, seu pai, Alfred, e seu pai presuntivo, Jan Bronski. Como já foi salientado anteriormente, em toda essa parte da narrativa na qual Oskar ainda não está inserido como

personagem, apenas como narrador, há um tratamento de imagem diferenciado, como se a velocidade da fita estivesse alterada, mais acelerada.

A velocidade assume o ritmo que o espectador considera normal no momento do nascimento de Oskar, na cena “Wohnung Matzerath Schlafzimmer” (Casa dos Matzerath, quarto de dormir). Nessa ocorre o primeiro contato visual com a personagem Oskar Matzerath. Temos acesso ao que ocorre dentro o útero de Agnes, em um close de Oskar observando de dentro do útero o universo que o espera (Fig. 36).

Figura 36

O espectador, ao ser apresentado à imagem dessa personagem, assusta-se, pois esperava que lhe fosse apresentado um bebê recém-nascido. Mesmo com as tentativas de aproximar o ator David Bennent, que na época tinha 12 anos, a um bebê, a imagem, que poderíamos denominar como grotesca, de uma criança maquiada simulando recém-nascido assusta o espectador. Nos diários de filmagem não fica clara qual a intenção de Schlöndorff ao utilizar o menino-ator David desde o nascimento de Oskar e não optar por um bebê. Podemos interpretar essa escolha como forma de justificar, por meio da imagem de uma criança formada, o fato de o narrador Oskar explicar sobre o instante de seu nascimento, que havia nascido com os sentidos formados, com a capacidade de perceber o universo à sua volta e, principalmente, de já nesse momento conseguir decidir qual seria seu destino quando completasse três anos: parar de crescer.

Talvez essa seja mesmo a intenção de Schlöndorff: chocar o espectador desde a primeira veiculação da imagem de Oskar. Enquanto a imagem é a do bebê, antes da saída o ventre de sua mãe, passando pelo colo da parteira até chegar à banheira, temos a impressão de que se trata de um bebê. Mas quando o foco muda para o narrador e temos a visão de uma criança enorme que não cabe dentro da banheira, com feições de uma criança desenvolvida, há o primeiro choque. Nessa cena, Oskar, o recém-nascido, tem uma visão de como seria aos três anos, munido do tambor que sua mãe prometera. A imagem que Oskar projeta é a que será oferecida na cena do seu aniversário de três anos (Fig. 37 e 38).

Figura 37

Figura 38

Talvez esse seja o único momento do filme em que a imagem de Oskar é associada a uma imagem deformada ao contrário do que ocorre no romance, onde a imagem da deformação está sempre ligada a Oskar.

Em seguida, o espectador é apresentado ao mesmo Oskar que foi projetado no pensamento do recém-nascido, em seu aspecto de criança de três anos, em sua festa de aniversário, quando coloca em prática seu plano de interromper o crescimento. Nesse momento, temos o ator mirim David Bennent caracterizado como o menino Oskar.

É preciso salientar que para a escolha do ator que interpretaria Oskar seria necessário, além da estatura de menino de três anos, que ele apresentasse os mesmos olhos azuis da personagem, mesmo que essa característica não seja muito explorada ao longo da narrativa do filme. David Bennent foi escolhido com a ajuda de Günter Grass que, ao ver o menino, já visualizou Oskar. David é filho do também ator Heinz Bennent que interpreta o verdureiro e líder dos escoteiros, Albrecht Greff no filme.

Na cena da comemoração do aniversário de três anos, já sabemos que o menino tem os sentidos todos desenvolvidos e a capacidade de avaliação aguçada do universo ao redor. É interessante notar como esse Oskar organiza sua percepção de mundo que o cerca. Como será explorado posteriormente, esse filme pode apresentar uma interpretação tendo como fio condutor a construção e a dissolução da família e os agregados a ela. No filme, como foi necessário estabelecer um recorte, Volker Schlöndorff decidiu condensar nesse encontro familiar e, a partir da visão de Oskar sobre o universo pequeno-burguês, a caracterização daqueles que constituíam sua família, os a ela agregados e a forma como eles se relacionavam.

Em uma cena na qual a câmera passeia pelo ambiente, tendo de fundo a canção “Zigeunerbaron” cantada por sua mãe e seu pai presuntivo, Jan, a forma como Oskar observa as pessoas ali presentes e a canção dão o tom das relações adúlteras entre eles. Entre os presentes estão o verdureiro e chefe dos escoteiros Greff e sua esposa Lina, o padeiro Alexander Scheffer, sua esposa Gretchen e Alfred.

Oskar observa em uma sequência as relações dos casais trocados, inclusive sua mãe com o primo Jan Bronski. Essas relações são levadas ao ambiente do jogo de Skat, em que Oskar percebe o jogo erótico entre a mãe e o primo, como já foi esclarecido em cena analisada. Depois dessa sequência, Oskar decide colocar em prática o plano de não mais crescer.

Notamos que nessa sequência a voz *off* do narrador não conduz a cena. O que nos conduz é apenas seu olhar através da câmera. O espectador tem a sensação de estar acompanhando tudo sem o filtro do narrador, mas está sendo conduzido por ele. Esse mecanismo percorre todo o filme. Podemos perceber, enquanto leitores do romance, que estamos todo o tempo controlados por Oskar Matzerath, o interno do hospício, cuja a voz está sempre nos conduzindo e, de certa forma, nos controlando. É claro que os elementos utilizados pelo cinema são outros, mas a forma de controle do narrador sobre o espectador e a forma de controle do narrador sobre o leitor também definem a diferenciação entre os dois Oskar.

O Oskar presente no romance está grande parte do tempo em diálogo com o leitor, naquele universo e com sua onisciência de hospício e, ao mesmo tempo, mantendo um distanciamento necessário para a contemplação da matéria narrada. No filme, não. Estamos colados ao olhar do narrador, mesmo sabendo que obedecemos as suas escolhas, muitas vezes não temos a sensação do distanciamento necessário para a contemplação da narrativa. O jogo entre a primeira e a terceira pessoa, mesmo que reproduzido no filme, não nos dá a dimensão do que é o Oskar o narrador, não como ocorre no romance. O que temos é uma intervenção menor desse narrador e uma interação maior de Oskar com os outros personagens.

A presença constante do narrador no livro nos faz construir e agregar elementos a Oskar a todo instante, diferentemente do filme, no qual a imagem do que é Oskar está ali projetada e definida pelo olhar da câmera e a voz do narrador em *off*. Essa pouca interferência da voz *off* faz com que, mesmo com as marcações de passagem do tempo que ficam evidentes ao longo do filme, entendamos que Oskar se manteve o mesmo, sem grandes mudanças de características físicas ou mentais, sem que a ironia e o distanciamento que parecem-nos características importantes de Oskar no romance, fiquem evidentes.

O que o diretor tenta fazer com a personagem Oskar é mantê-lo dentro daquele universo familiar pequeno-burguês. Mesmo, como veremos a seguir, com a viagem de

formação de Oskar com o anão Bebra e sua trupe. O que o diretor procura é fazer com que todas as ações de Oskar tenham como causa aquilo que é apresentado a ele no universo que o rodeia de forma mais próxima, o universo familiar. Todas as suas reações terão como causa elementos como o adultério da mãe, as relações estabelecidas entre as outras pessoas que frequentam sua residência, mais até que a situação social e histórica que serve como pano de fundo para a narrativa.

Até o momento e ao longo do restante da narrativa fílmica, percebemos que a intenção de Oskar ao manter-se com três anos de idade não é a mesma apresentada pelo romance. Neste temos uma criança extraordinária que tem um nível de compreensão do universo que o rodeia, mas que difere de uma criança “comum”. Na interpretação de David Bennent não fica expresso nenhum grau da ironia ou perspicácia de que a personagem de Oskar necessita para viver suas peripécias, mesmo em cenas em que percebemos uma maior dedicação da direção de atores pelo diretor, como naquelas com a Companhia de Teatro do *Front*, nos diálogos com Bebra, com Roswitha e com Maria, não conseguimos perceber a dubiedade que Oskar suscita no romance. Em alguns momentos, o que nos ajuda a interpretar certas ações de Oskar são as variações da modulação da voz *off* do narrador.

As cenas nas quais Oskar precisa colocar em prática seus desejos enquanto criança, como em *Wohnung Matzerath Wohnzimmer* (casa dos Matzerath sala), quando tentam retirar dele seu tambor destruído para substituir por um novo que não o machuque, temos ali a expressão genuína do que Schlöndorff quer com seu filme. Segundo suas declarações, o diretor quer apresentar a história de um menino de três anos que se recusou a crescer sem torná-lo alegoria de uma época. Cenas que mostram esse objetivo do diretor são as que apresentam a vida de Oskar no ambiente do subúrbio de Langfuhr, a tentativa de aprender a ler e a escrever, a recusa de ir à escola, as traquinagens no consultório do médico ao quebrar todos os vidros com sua voz vitricida, tornando-se celebridade do mundo científico ou sendo perseguido pelas crianças do bairro que o obrigam a tomar uma sopa com ingredientes nada apetitosos.

Quando Schlöndorff afirma que se trata de uma história sobre uma criança que escolhe parar de crescer, começamos a interpretar as ações de Oskar meramente como consequência dos atos praticados por aqueles que estão à sua volta e não como atos de reflexão a respeito do que estaria ocorrendo, considerando o contexto social e histórico. Um exemplo que podemos utilizar é o que compreende as sequências *Spielzeuggeschäft*

(loja de brinquedos), Tischlergasse (travessa do carpinteiro), Pension Flora (Pensão Flora) e Stockturm (campanário).

Essas sequências tratam do encontro semanal que sua mãe tem com seu pai presuntivo Jan. Para que possa encontrá-lo, ela deixa Oskar com o dono da loja de brinquedos, o judeu Sigismund Markus. O menino segue sua mãe até a pensão em que os dois se encontram e, de lá, segue para a torre da cidade, onde há um campanário, de onde ele grita a ponto de quebrar os vidros do teatro municipal. No filme, o diretor leva o espectador a acreditar que a ação de Oskar é resultado da descoberta da relação adúltera da mãe, mas, pelo contrário, Oskar, pelo que conhecemos por meio de sua história, não tem nenhum problema com aquele relacionamento.

A sequência seguinte é decisiva para a diferenciação entre os dois Oskar: o momento do encontro entre o tocador de tambor e o anão Bebra. Perceberemos que complexo processo de formação de Oskar por Goethe e Rasputin presente no romance não ocorre no filme.

Investigando os diários de filmagem e o roteiro original, pudemos constatar que foram filmadas cenas da formação de Oskar pelo monge russo, mas, por motivos como extensão do filme, coerência narrativa e também censura, essas sequências foram cortadas.⁴² Isso se evidencia principalmente em relação às cenas descritas no romance sobre o livro que era lido por Agnes e Gretchen, *Rasputin e as mulheres*, com descrições detalhadas de orgias (Fig. 39). Outras que foram cortadas do filme serão investigadas posteriormente. Também podemos considerar que houve corte nesse processo de formação em razão das cenas e inapropriadas para o ator mirim, mesmo que de doze anos (Fig. 40).

Figura 39

Figura 40

⁴² Todas as imagens das cenas que foram cortadas da versão final do filme foram retiradas de GRASS; SCHLÖNDORFF, Volker. *Die Blechtrommel als Film*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1979.

Figura 41

Figura 42⁴³

Quem fica responsável pela formação de Oskar no caso do filme é o anão Bebra, que o instrui sobre os tempos sombrios que estavam por vir. A sequência do encontro no circo segue de forma rigorosa o que é descrito no romance. É com ele que Oskar mantém um diálogo direto sem sustentar a máscara de criança de três anos, é a Bebra que Oskar pode mostrar toda sua desenvoltura, sem utilizar para comunicação sua voz vitricida ou seus dotes como tocador de tambor.

O segundo encontro com Bebra é marcante, porque é nele que Oskar decide abandonar sua família e sair em turnê com a Companhia de Teatro do *Front*. É nessa turnê que ocorreria o correspondente à viagem de formação que ocorre no livro. Não percebemos se há uma grande alteração na formação de Oskar, à exceção de seu relacionamento com Roswitha, no qual ele finalmente consegue concretizar seus sentimentos amorosos. Nessa viagem, Oskar entra em contato com o Ministério da Propaganda por meio de Bebra, faz apresentações aos membros do exército, mas não há nenhuma reflexão a respeito do que ali ocorria.

Do momento do encontro com Bebra até a morte de sua mãe, o espectador entende estar diante de uma criança de três anos e suas traquinagens, mas a partir da sequência que retrata a “Noite dos cristais quebrados” já não é possível enxergar o menino Oskar apenas como um menino, como quer Schlöndorff. Naquele momento, começam a ficar evidentes, ou melhor, explícitos, os acontecimentos históricos dentro da narrativa e a interação de Oskar com eles.

O momento de maior tensão, tanto do livro quanto do filme, é o da invasão do correio polonês. Naquele momento era necessário que a postura irônica de Oskar estivesse

⁴³ A figura 41 apresenta roteirista Jean-Claude Carrière como Rasputin. A figura 42 apresenta uma ilustração em estilo icônico intitulada “Rasputin feiern Orgien”, na qual Schlöndorff se inspirou para montar a sequência acima apresentada.

presente na cena, pois se trata da avaliação de um momento histórico importante para todos os presentes, quando estava sendo decidido o futuro da Polônia e da cidade, além do fato de as vidas dos envolvidos no confronto estarem em risco. Oskar deveria deixar cair sua máscara de criança de três anos e se portar como um adulto, mas apenas se importa com o tambor novo que conseguiu adquirir. O romance também retrata a dimensão egoísta de Oskar, mas a ironia, o distanciamento e o fato de sua máscara de criança de três anos cair momentaneamente, confere outra dimensão a essa personagem, possibilitando outras reflexões a respeito dos acontecimentos históricos e também da culpa que está associada a esse momento.

O elemento da culpa, questionada e levantada por Oskar ao longo do romance, é trabalhado de outra maneira no filme. Como vimos, esse elemento está relacionado ao que é denominado de culpa coletiva, e a imagem que percorre o livro como forma de personificação desse sentimento é a Bruxa Negra.

No filme, para que a imagem da Bruxa Negra esteja presente, ela é mencionada indiretamente em algumas ocasiões: logo no início, quando Oskar está andando com um bando de crianças pelo bairro e mostrando a eles seus dotes como tocador de tambor e sua facilidade em quebrar vidros com sua voz, elas o seguem em coro entoando a canção “A Bruxa Negra está aí? Sim, sim, sim!”. A segunda menção aparece no solo de trompete do músico Meyen, no momento em que Oskar é obrigado pelas crianças a tomar a sopa. A terceira menção aparece no passeio à Normandia, com a Companhia de Teatro do *Front* quando no piquenique sobre as casamatas a trupe entoa a canção e dança sobre o concreto armado. A última menção é feita em uma apresentação da companhia de Bebra, quando as tropas alemãs estão avançando na França e todos presentes cantam a canção que serve de fundo para a apresentação da trupe. A imagem da Bruxa não é mencionada nem pela voz *off* do narrador, nem pelo menino Oskar, muito menos é personificada.

Fica evidente que os momentos nos quais a canção é apresentada no filme pontuam importantes momentos históricos ou situações em que Oskar passa por alguma aflição, como no caso do solo do músico. Principalmente no terceiro momento, quando é iniciada a derrocada das investidas alemãs no fim da Segunda Guerra a canção é sinalizadora do que iria acontecer.

Ao tratar da culpa no filme, temos a impressão de que o que está sendo discutido são apenas as consequências dos atos de Oskar, sem que elas tenham relação com os acontecimentos históricos, sem que o objetivo de sua narrativa tenha um significado maior,

que não apenas contar parte da história de sua família que ocorreu na primeira metade do século XX. A culpa à qual se refere o narrador em *off* é diretamente ligada, e nos parece que unicamente ligada, às três mortes de seus familiares. Não há no filme, ao que parece, em um nível mais aprofundado, que o filme suscite grandes reflexões a respeito da culpa coletiva.

Podemos mencionar um dos únicos momentos em que Oskar menciona a culpa, logo no início da sequência da invasão do correio polonês, tratando da morte de sua mãe e prenunciando o que iria acontecer logo em seguida com seu tio Jan.

Oskar (voz. off): Em primeiro de setembro de mil novecentos e trinta e nove, eu presumo que vocês conheçam a data, foi quando ocorreu minha segunda culpa. Porque eu mesmo, Oskar, o tamborileiro, não só tamborilei minha pobre mãe até o túmulo, mas também arrastei meu pobre tio e pai presuntivo, Jan Bronski, até o posto dos correios polaco, assim, causando sua morte. (GRASS & SCHLÖNDORFF, 1979, p. 102. tradução nossa).⁴⁴

Mas, novamente, não se trata de uma culpa que suscite a reflexão a respeito do momento histórico em que tudo ocorreu, e, sim, de uma culpa diretamente relacionada com as mortes, sem que nenhuma relação seja estabelecida entre as duas esferas.

Passado esse momento de grande tensão, que é a invasão do correio polonês, voltamos à questão de Oskar enquanto criança e ao narrador Oskar. Conforme o já afirmado, o choque maior se dá por conta da materialização da personagem na criança David Bennent, e esse choque se potencializa em cenas que mostram a iniciação amorosa e sexual de Oskar. Podemos levar em consideração esse aspecto por, principalmente, estarmos diante de um ator que é uma criança e, muitas vezes, esquecermos que se trata de Oskar Matzerath, além do fato de levar em consideração apenas que quem está em cena, praticando atos que não são compatíveis aos atos de uma criança, o que desloca o sentido da narrativa. Não nos choca o fato de ser Oskar Matzerath em cena, mas sim uma criança.

Referimo-nos principalmente às sequências que mostram as relações com a madrastra Maria, por quem Oskar se apaixona. O ritual do pó efervescente, a cena na cabine de troca de roupas, a cena em que encontra seu pai mantendo relação sexual com Maria são indícios que podem chocar o espectador que não vê no ator a representação de Oskar, mas, sim, a criança. Não há uma preparação da narrativa para que o espectador consiga encarar

---

⁴⁴ Am ersten September neununddreißig, ich setze voraus, Sie kennen das datum, datiert sich meine zweite Schuld: Ich selbst, Oskar der Trommler, habe ich meine arme Mama ins Grab getrommelt. Ich war es auch, der meinen armen Onkel und mutmaßlichen Vater Jan Bronski in die Polnische Post schleppte und so einen Tod verschuldete. (GRASS & SCHLÖNDORFF, 1979, p.102)

Oskar como um homem em corpo de criança, ou comentários em *off* que levem o espectador a entender isso. Diante disso percebemos que não é possível que o espectador mantenha um distanciamento adequado da personagem para poder encará-la como um adulto. A dubiedade que está presente no menino Oskar do romance, que dá a ele a postura Irônica, não está presente na atuação de David Bennent.

Outro tipo de relação apresentada no filme é a estabelecida com a mulher do verdureiro Greff, Lina Greff. Essa relação é escamoteada, não fica tão evidente, apenas são apresentados indícios que levariam o espectador a interpretar o que estaria acontecendo em cena. É importante notar como o diretor procurou cortar todo o entorno que tais relações significavam tanto para a narrativa quanto para a representação da história. No caso da relação com Lina Greff, havia no entorno a comparação com a investida alemã à Rússia.

Nas sequências finais do filme, depois da volta de Oskar de sua viagem com o teatro do *front*, há o retorno ao lar e à sua condição de criança problema, sem que haja esclarecimentos a respeito do tempo durante o qual ele havia sumido de casa. A partir desse momento, há o desenlace da situação social e histórica que estava ocorrendo na Europa, com o incêndio e a invasão da cidade de Danzig pelos russos.

A cena crucial é a que ocorre no porão da casa dos Matzerath, em que toda a família e Lina Greff estão escondidos. No momento da invasão dos soldados na casa, Lina avisa Alfred da insígnia do partido que ele carrega. Ocorre na sequência uma briga entre Kurt e Oskar pela insígnia, e o tocador de tambor consegue ficar com o objeto. Quando os soldados invadem o sótão e um deles pega Oskar no colo, ele mostra a insígnia a seu pai que, em um ato de desespero, engole o objeto e se engasga com ele e sua reação, faz com que seja fuzilado pelos soldados.

A reação de Oskar diante de tal situação é a de uma criança normal, soltando gritos e parecendo não entender o que estava ocorrendo. Mais uma vez ele sai ileso de uma situação limite, sem uma reflexão a respeito do que havia ocorrido. O papel do narrador em *off* é, mais uma vez, o de apenas mostrar a cena, sem nenhum comentário a respeito. Nessa sequência novamente podemos interpretar os atos de Oskar apenas como um ato inconsequente de uma criança.

Fica evidente que a força da cena dá subsídios para o espectador julgar a postura de Oskar diante da situação, mas na atuação do ator, seria esperada a ironia de Oskar, que está ligada diretamente ao símbolo da insígnia a ao fato de ter matado asfixiado Alfred Matzerath.

Após a invasão, há o enterro de Alfred, momento em que Oskar decide abandonar o tambor. Não há uma reflexão do narrador ou do menino sobre esse ato de abandonar o tambor e crescer. Há apenas a decisão sobre o ato. O que ocorre é o abandono do tambor e um acidente que desencadeia, aparentemente apenas para o coveiro Schugger Leo, o fato de Oskar estar crescendo. Ninguém mais percebe essa transformação. Sua avó, na cena seguinte, comenta a decisão de crescer, mas sem apresentar uma opinião ou confirmar se de fato ele estava crescendo

Podemos perceber, ao final do filme, que o intuito de Schlöndorff de apresentar uma narrativa independente foi cumprido, pois seu principal elemento, Oskar Matzerath, se apresenta, com uma caracterização diferente do que nos é apresentado no romance. Temos uma criança, mesmo que em muitos momentos não possamos aceitar certas atitudes e necessitar de um distanciamento e também de reflexões a respeito das ações para que o que ocorre na narrativa seja justificado. A atuação do narrador e da personagem Oskar deveria conduzir o espectador à complexidade e ironia que essa personagem suscita para que houvesse uma reflexão mais aprofundada acerca dos acontecimentos históricos nos quais a personagem está inserida.

No capítulo seguinte trataremos da forma como Schlöndorff desenvolveu uma estrutura narrativa secundária, utilizando como fio condutor a construção e a dissolução da estrutura familiar, que acaba representando, a partir de seus elementos, a sociedade pequeno-burguesa da época.

4 – A CONSTRUÇÃO E DISSOLUÇÃO FAMILIAR COMO ESTRUTURA DA NARRATIVA FÍLMICA

Ninguém poderia escrever de forma mais maldosa e aniquiladora do que Grass, que aliás não saiu a campo para aniquilar, que apenas vai contando com frieza e exatidão como era, porque faz parte de sua história.

Hans Magnus Enzensberger, In: “Wilhelm Meister auf Blech getrommelt”, p. 12.

Entrando em contato com a vasta literatura a respeito do romance *O tambor*, podemos perceber que, em sua maioria, o romance é tratado como um romance histórico da primeira metade do século XX, tendo como principal justificativa para tal afirmação o entrecho fictício, o encadeamento cronológico e a construção formal do romance, elementos que se orientam com rigor pela história alemã durante este período, principalmente no que se refere à relação entre a Alemanha e a Polônia.

Nos três livros a partir dos quais o romance é estruturado, percorremos a história da cidade de Danzig, segundo a ótica do narrador, desde a Idade Média, passando por suas situações políticas, até seu retorno ao poder polonês após a Segunda Guerra Mundial, quando recebe o seu nome atual, Gdansk. O processo descrito pelo narrador referente à sua cidade natal mostra que a história da cidade é marcada por um processo de destruição e reconstrução. A cidade está presente como ambiente central não apenas na chamada Trilogia de Danzig mas também em outras obras do autor como *O linguado*.

A cidade, como pudemos perceber ao longo da narrativa do romance, despertava interesse estratégico para os alemães, era peça importante na política internacional, localizada no denominado “corredor polonês”, que ligaria a Prússia Oriental e a Ocidental, fechando o mar para a Polônia. Assim, servindo para a expansão militar e territorial.

É esse período conturbado que Schlöndorff retrata em seu filme em que a Alemanha tentava anexar a cidade a seu território, apresentando como episódio que marca essa conquista a invasão do correio polonês. Como já foi salientado, o recorte feito por Schlöndorff em seu filme selecionou os dois primeiros livros apresentando como espaço central a cidade de Danzig. Essa escolha pode ser justificada não só pelo fato de o romance ser extenso e o conteúdo do filme necessariamente deveria ser concentrado em duas horas e meia, mas também por tratar de um período histórico importante para a Europa, o período entre guerras e a Segunda Guerra Mundial.

O período apresentado pelo narrador no filme compreende os anos de 1889 até 1945, no final da Segunda Guerra. Para tratarmos dos movimentos históricos inseridos nesse intervalo de tempo, podemos escolher uma linha narrativa que nos oriente para uma interpretação do recorte apresentado pelo diretor. Além de todas as nuances que envolvem o narrador e a complexa estruturação que pudemos estudar, uma outra estrutura que sustenta a narrativa fílmica é a familiar. O movimento de construção e dissolução da estrutura familiar é uma constante ao longo do filme, e esses movimentos estão intimamente relacionados aos fatos históricos apresentados, ao processo político pelo qual passava a cidade de Danzig. Essa estrutura também deixa clara a forma como Schlöndorff conseguiu adaptar a obra de modo a tornar seu conteúdo coeso sem perder os principais acontecimentos que o romance oferecia.

Quando nos referimos ao universo familiar, não estamos nos detendo apenas aos elementos principais, como pai, mãe, filhos e avós, mas, no caso do filme, essa estrutura também se estende às relações estabelecidas com as pessoas que frequentavam a residência da família Matzerath, aqueles que moravam no mesmo prédio em que se localizava a residência e a loja pertencente à família. Perceberemos que com esse recorte, Schlöndorff, criou um microcosmo, limitando sua narrativa ao subúrbio de Langfuhr. Devemos deixar clara a ressalva que há a viagem de Oskar pela França com a Companhia de Teatro do *Front* de Bebra, único momento em que há o deslocamento de espaço na narrativa.

A preocupação do diretor em preservar a intenção de tratar da pequena-burguesia da cidade como um microcosmo do que estava ocorrendo na Europa da época, mostrando um pouco do comportamento e da mentalidade da classe social, é constatada ao longo do filme. Percebemos, enquanto espectadores e leitores, que a intenção de manter a individualização das personagens e seus papéis naquele sistema permanece, como peças que eram fundamentais para a base política, o desenvolvimento e a manutenção do regime nacional-socialista e que foram coniventes com os crimes que ocorreram permanece, mesmo que não com a mesma dimensão e constelação de personagens do romance.

Neste capítulo, então, trataremos desse universo delimitado por Schlöndorff que nos leva a interpretar o filme como a história da construção e dissolução da estrutura familiar que tem como pano de fundo o contexto histórico da época, mostrando como consegue, por meio da constelação de personagens principais e satélites, sustentar a narrativa fílmica.

4.1 Apresentação e caracterização das personagens no filme *O Tambor*

Diante da necessidade de criar uma estrutura narrativa própria para o filme e de manter uma coesão para que pudessem ser reconhecidas personagens principais e secundárias e para que fosse caracterizado adequadamente o momento histórico que serve de pano de fundo para a narrativa fílmica, foi preciso que o diretor apresentasse não apenas um recorte na narrativa do filme, limitando-se aos dois primeiros livros, mas também foi necessária uma escolha minuciosa com relação às personagens que garantissem não apenas a coerência da narrativa, mas também que fossem personagens emblemáticas, funcionando como peças-chave para contar a história pretendida pelo diretor.

Assim, podemos afirmar que dentro da constelação de personagens apresentados por Grass em seu romance, muitos deles com narrativas próprias as quais, segundo o autor, renderiam cada uma um novo filme, a escolha teve que ser limitada. Podemos pensar que o diretor optou por criar uma constelação em dois níveis: a de personagens principais e a de personagens satélites. As personagens que chamaremos de principais são as que fazem parte da família Matzerath/Bronski, ou seja, Anna Bronski/Koljaiczek, Agnes Matzerath, Alfred Matzerath, Jan Bronski, Oskar Matzerath, Maria Truczinski/Matzerath. As personagens satélites seriam aquelas que interagem com a família ou com membros dela, com variação de maior ou menor importância, como no caso de Bebra, Roswitha Raguna, Schugger Leo, Sigismund Markus, Alexander Scheffler, Gretchen Scheffler, Albrecht Greff, Lina Greff, o músico Meyn e outras personagens que têm aparições muitas vezes únicas e que na narrativa do romance eram desenvolvidas com maior atenção, como o Sr. Fajngold, Kobyella, Herbert Truczinski, a velha Truczinski, o cabo Lankes, o tenente Herzog, o Sr. Heilandt, entre outras.

Todas essas personagens nos são apresentadas por meio do olhar de Oskar desde o início da narrativa do filme. Percebemos também que a caracterização dos membros da família e daqueles que se relacionam com eles se dá de forma realista; outros personagens, aqueles que têm um relacionamento direto e unicamente com Oskar, como Bebra, Roswitha e Shugger Leo, têm um tratamento diferenciado. Percebemos que os encontros de Oskar com esses personagens se dá sempre a certa distância dos demais, em momentos decisivos da narrativa fílmica.

Para tratarmos de forma mais detida da caracterização das personagens da família e dos que com ela mantêm relações, iniciaremos com a apresentação do narrador e a forma como ele caracteriza o ambiente e suas personagens.

Como já tratamos anteriormente, o narrador se apresenta ao espectador sem se identificar, sem nomear quem está narrando a história. O que temos é a tomada de campo aberto, um campo de batatas, e a presença de uma mulher que será apresentada logo em seguida. Há a ambientação em um espaço, que saberemos ser uma plantação de batatas localizado na região da Caxúbia, no qual uma mulher está sentada, com seus afazeres cotidianos, quando percebe soldados, que depois serão caracterizados como soldados prussianos que perseguem um pequeno homem.

O pequeno homem vai se aproximando da mulher, que é caracterizada pelo narrador como sua avó Anna. A partir dessa personagem feminina há o início da caracterização do universo desse narrador e das personagens que compõem esse microcosmo.

O espectador percebe que a intenção do narrador é apresentar de forma sistematizada parte da história de sua vida, tendo como base e fio condutor sua família, iniciando a narrativa pela matriarca Anna Bronski, posteriormente Koljaiczek. A avó está sentada em um campo de batatas na sequência que abre o filme, com suas quatro saias, quando o desconhecido que vinha de longe pede abrigo para não ser capturado pelos policiais, sendo então abrigado embaixo das saias. Os policiais chegam perto de Anna e questionam sobre o homem que estavam perseguindo, Joseph, polonês acusado de ser incendiário. Anna entende que eles estavam tratando do homem que ela abrigava embaixo de suas saias, mas não o entrega. Os policiais saem em busca do fugitivo, que, ao se sentir seguro, sai de baixo das saias de Anna, não antes de ter conseguido, como veremos mais adiante, ter mantido relações sexuais com ela e, naquele momento, ter concebido a filha Agnes.

Podemos interpretar essa primeira sequência do campo de batatas como a imagem da fertilidade da grande mãe que protege a todos embaixo de sua saia, imagem que vai se repetir em outros momentos do filme com a mesma significação, como no momento do aniversário de três anos de Oskar, quando ele tenta entrar embaixo das saias de sua avó e ela não deixa ou na sequência do enterro da personagem Agnes quando Anna acolhe o neto embaixo de suas saias e quando Oskar compara a estrutura de arcos da Torre Eiffel às saias

de sua avó. Sempre esses momentos estão relacionados ao sentido de proteção que a mãe oferece.

Anna é caracterizada como a matriarca que resiste aos percalços das guerras, pois os momentos iniciais do filme mostram de forma concisa como ela conseguiu sobreviver como comerciante no mercado para sustentar sua filha sem o marido, mesmo no duro período entre as duas guerras mundiais. É importante notar que a matriarca Anna, mesmo que presente apenas nos momentos cruciais da narrativa, não interfere nela de forma direta. Enquanto no papel de provedora da família, apenas acolhe seus descendentes e apresenta seus conselhos e observações ao longo da narrativa.

Seu marido, Joseph Koljaiczek, morre afogado por conta da perseguição dos policiais. No filme não fica muito claro o motivo da perseguição a Joseph, mas há pequena observação que apresenta de forma sutil uma contextualização histórica a respeito do “incendiário”, relacionado à história da Polônia, à terra caxúbia que desde muito tempo sofre com as disputas territoriais. Para que houvesse maior fluência na história e não fossem necessárias tantas digressões, como as que ocorrem no romance, o diretor resolveu condensar a história de Joseph, apenas pontuando o momento histórico da luta dos poloneses na Prússia ocidental.⁴⁵

Do curto casamento com Joseph nasce sua filha Agnes, que é caracterizada desde a primeira aparição no filme por sua preocupação com seu primo, Jan Bronski, por quem desde a adolescência nutre um amor. Agnes é a única filha de Anna. Ela é uma mulher ligada às artes, como veremos, e sensível. A primeira oportunidade de trabalho de Agnes foi como enfermeira ao final da Primeira Guerra, quando conheceu Alfred.

Por sua vez, Jan é caracterizado desde o início como um sujeito frágil que é sempre rejeitado no exército para combater na guerra, da qual Agnes participou como enfermeira. Ao longo de todo o filme a fragilidade, a covardia e a dúvida serão características marcantes dessa personagem. Talvez o maior exemplo de sua fragilidade seja o fato de não ter decidido por si entrar no correio polonês e lutar com a resistência polonesa no episódio da invasão do correio.

Ao contrário de Jan, Alfred Matzerath, futuro marido de Agnes, que a conheceu em uma enfermaria que atendia aos feridos de guerra, soldado do exército alemão e bom

---

⁴⁵*Oskars Stimme*: Mein Großvater war also ein Brandstifter, ein mehrfacher Brandstifter, denn in ganz Westpreußen boten damals Sägemühlen den Zunder für die auflodernden Nationalgefühle der Polen.

Oskar (voz off): Meu avô era um incendiário, um incendiário reincidente. Em todo o oeste da Prússia, serrarias eram estopim para o nacionalismo ardente dos poloneses. (tradução nossa)

cozinheiro, conquista a mão de Agnes. É um típico pequeno-burguês, que serviu como base de sustentação do regime nacional-socialista, sem senso crítico a respeito dos movimentos históricos, conduzido pelo movimento da maioria. Uma cena em que fica clara a sua caracterização é a que antecede o comício na praça de maio, que Oskar interromperá com o toque de seu tambor, na qual há uma discussão entre o polonês Jan e Alfred:

Jan: Você vai à concentração?

Alfred: Sim, no campo de maio. Uma grande concentração! O chefe do distrito Löbsak irá discursar. E que orador ele é, que orador! De toda forma, estamos vivendo dias que entrarão para a história. E não podemos ficar de fora. Nós precisamos participar. Você deveria ler o “Danziger Vorposten.” Você ter optado por apoiar a Polônia foi loucura. Eu sempre disse.

Jan: Eu sou polonês.

Alfred: Pense melhor sobre isso⁴⁶ (tradução nossa).

Além dessa cena, há outra muito emblemática a respeito da convivência dos pequenos-burgueses em relação aos crimes cometidos, tendo como representante a figura de Alfred. Enquanto ocorre a destruição dos estabelecimentos judeus, ele esquentava sua mão em uma fogueira alimentada pelos pertences de tais lojas (Fig. 43 a 45). É a sequência que mostra o que ficou conhecido como “A noite dos cristais quebrados”, em 9 de novembro de 1938, na qual foram saqueadas e incendiadas várias sinagogas e estabelecimentos comerciais de judeus, no filme representados pelo vendedor de brinquedos Sigismund Markus.

Figura 43

Figura 44

Figura 45

⁴⁶ *Jan:* Gehst du zu dem Aufmarsch?

Alfred: Auf die Maiwiese! Großkundgebung! Der Gauamtsleiter Löbsack wird sprechen, und der spricht, das sag ich dir, der spricht! Überhaupt, wir erleben Tage, die in die Geschichte eingehen werden. Da kann man nicht abseits stehen! Da muß man dabei sein! Du solltest lieber den “Danziger Vorposten” lesen. Daß du für Polen optiert hast, ist und bleibt eine Schnapsidee. Ich habe dir da immer gesagt.

Jan: Ich bin Pole.

Alfred: Überleg dir das nochmal...

De certa forma, o diretor também está preocupado em retratar não só os fatos históricos, mas também o processo pelo qual passou aquela pequena-burguesia, retratando seu comportamento diante da situação histórica, mostrando o comportamento dos indivíduos de modo particularizado, mostrando como agiram os cidadãos comuns.

Após o final da Primeira Guerra, com a declaração da cidade de Danzig como um Estado livre sem estar sob influência da Alemanha ou da Polônia, ela passa a abrigar todos esses personagens: o alemão Alfred, o polonês naturalizado Jan, agora funcionário do correio polonês que se estabelece na cidade e Agnes, a nativa, configurando, assim, um triângulo amoroso que não somente evidencia as relações amorosas, como também a tensão política da época, especificamente a tensão em torno da posse da cidade disputada pela Alemanha e pela Polônia, o que gerará consequências para o desenrolar da história, por conta de sua posição estratégica que interessava aos alemães.

Tal triangulação fica evidente na cena em que é mostrada a dúvida de Agnes ao ter que escolher entre um dos dois homens para que o eleito um fosse seu marido. Em certo momento em um movimento de campo e contra-campo, é definida a dinâmica desse triângulo não só da relação adúltera que irá se configurar no casamento de Agnes e Alfred, tendo como amante Jan, mas também a tensão política. Para contextualizar minimamente o espectador na situação política importante na época, o diretor optou por acentuar o significado de cada personagem em seus diálogos. Na sequência que já foi analisada anteriormente, Markt am Hafen 1920 (Mercado no Porto 1920), há um diálogo emblemático entre Jan e Alfred a respeito da situação política da cidade de Danzig:

Oskar voz off: Finalmente a guerra já tinha se exaurido. Danzig foi declarada um estado livre. Os poloneses ficaram com um correio próprio na cidade onde o colecionador de selos Jan Bronski encontrou trabalho. Alfred Matzerath também permaneceu em Danzig.

Jan: Nós, caxubianos, sempre vivemos aqui. Muito antes dos polacos e, naturalmente, muito antes dos alemães.

Alfred: São velhas histórias! Amigo Jan! São tempos de paz. Alemães, poloneses, caxubianos, todos vivemos juntos em paz.⁴⁷ (tradução nossa)

---

⁴⁷ *Oskars Stimme:* Endlich hatte sich der Krieg verausgabt. Danzig wurde zum Freien Staat erklärt. Die Polen erhielten in der Stadt eine eigene Post wo Jan Bronski, der Briefmarkensammler, unterkam, Alfred Matzerath blieb in Danzig.

Jan: Wir Kaschuben sind schon immer hiergewesen, lange vor den Polen und lange vor euch Deutschen natürlich.

Alfred: Olle Kamellen Jan! Frieden! Deutschen, Polen, Kaschuben, alle warden jetzt friedlich zusammenleben.

Dentro da estrutura principal da família, Oskar é a última personagem a ser apresentada. O espectador entrou em contato com essa personagem desde os primeiros momentos do filme sem a sua caracterização, tendo sido guiado apenas por sua voz. As caracterizações apresentadas desde o início do filme preparam o espectador para todas as ações que tais personagens desenvolvem ao longo da narrativa, o que mostra também o poder desse narrador em relação aos fatos que serão apresentados.

Seguindo na constelação de personagens, Maria Truczinski é o primeiro amor de Oskar e que, posteriormente, tornar-se-ia sua madrasta, com quem ele afirma ter um filho, o pequeno Kurt. É muito dúbia a relação apresentada pelo casal que, ao mesmo tempo em que Maria o trata como uma criança, há momentos em que ele lhe serve como um adulto, como nas sequências em que os dois utilizam o pó efervescente, e em outros momentos é tratado como uma aberração da natureza.

As outras personagens a serem apresentadas posteriormente serão personagens satélites a estas que constituem a família Matzerath/Bronski. Boa parte delas será apresentada na sequência da comemoração do aniversário de três anos de Oskar. Lá estão presentes os vizinhos Alexander Scheffler e Gretchen Scheffler, Albert Greff e Lina Greff.

O primeiro casal, composto pelo padeiro com tendências nacional-socialista e sua esposa, tem aparição importante em três sequências: o aniversário de Oskar, quando fica evidente a relação de adultério entre os casais presentes, o enterro de Agnes e o batizado do pequeno Kurt. A relação do padeiro com o partido fica evidenciada quando do enterro de Agnes Matzerath, no momento em que expulsa com o músico Meyn, o judeu dono da loja de brinquedos Sigismund Markus, bem como na sequência da comemoração do batizado de Kurt, em que Alfred e Alexander comemoram também o avanço das tropas do Reich na Segunda Guerra Mundial.

O segundo casal é formado pelo chefe dos escoteiros Albrecht Greff e sua esposa Lina, que contribui para a formação sexual de Oskar. No romance fica bastante evidente a tendência homossexual do líder dos escoteiros, o que não é muito evidenciado no filme. Há apenas uma menção sobre a preferência do líder dos escoteiros por meninos de corpos jovens, do que por meninas e, conseqüentemente, o abandono afetivo de sua esposa. Em uma pequena cena é mostrado o verdureiro e seu bando entrando em sua mercearia, mas nada mais é explicitado ao longo da narrativa fílmica. Segundo o roteiro do filme, houve um desenvolvimento maior dessa personagem e havia sido inserida a narrativa a respeito do seu comportamento, que não era condizente com sua condição social e política como

chefe do bando dos escoteiros, culminando em seu suicídio por conta da descoberta de sua conduta em relação aos escoteiros de seu bando. Suicídio este que se deu por meio da utilização da “máquina tambor” (Fig. 46). Não ficou esclarecido nem nos diários de filmagem, nem no roteiro o porquê do corte dessa narrativa.

Figura 46

Saindo um pouco da esfera do bairro de Langführ, temos a apresentação de um personagem crucial para a narrativa. Bebra é apresentado como um anão palhaço que faz parte de trupe de um circo, por quem Oskar se sente atraído quando vai assistir a seu espetáculo. É ele quem será responsável por grande parte de sua formação. Na cena em que ocorre o primeiro encontro entre os dois, logo após a apresentação no circo, é a primeira vez no filme em que Oskar tem um diálogo direto com alguma personagem, sem se utilizar dos artifícios de comunicação que utilizava de forma corriqueira com os adultos, a voz vitricida e o toque do tambor.

Roswitha é o amor que Oskar consegue concretizar. A forma como se encontram, apresentados pelo anão Bebra no meio da Segunda Guerra Mundial, e como se separam, com a morte de Roswitha na França, é curiosamente cômica e, ao mesmo tempo, trágica.

Os outros personagens que aparecem ao longo do filme são acessórios e interferem de formas variadas ao longo da narrativa, mas sem que sejam cruciais ao seu desenvolvimento. Podemos entender que o modo como o diretor selecionou as personagens tinha como objetivo pontuar para o espectador certos tipos que condensassem os movimentos sociais que estavam acontecendo na época. De certa forma, o diretor pensou em maneiras de tentar agregar os dois tipos possíveis de espectador: aquele que leu o romance e o que não leu o romance, fazendo com que a narrativa fosse coesa para os dois tipos.

Para aquele que leu o romance, essas personagens são uma forma de pontuar acontecimentos que não estão presentes na narrativa fílmica, mas que são importantes para a contextualização das ações nela apresentadas. Em contrapartida, outras personagens aparecem ao longo do filme e o espectador que leu o romance reconhece tal personagem, e aguarda por seu desenvolvimento, que não é apresentado, casos de personagens como a Mãe Truczinski, Herbert Truczinski, o velho Heilandt, o músico Meyn, Fajngold e o cabo Lankes. Aqueles que não leram o romance, muitas vezes, não entendem a inserção de personagens como esses, por conta de sua pequena aparição, que parece não se justificar na narrativa.

Esses personagens aparecem em cena sequências curtas, como a aparição do velho Heilandt, no episódio em que as crianças obrigam Oskar a tomar a sopa à força, ou ainda Lankes, que aparece na sequência do piquenique da trupe de Bebra na Normandia sobre as casamatas. Lankes que é uma personagem que tem extrema importância para o romance principalmente no terceiro livro.

A sequência do piquenique nas casamatas é bastante marcante e violenta no meio da narrativa do segundo livro, com a cena do fuzilamento das freiras que andavam na praia (Fig. 47 a 50). Essa sequência também chegou a ser filmada, mas por questões como a duração do filme também foram cortadas.

Figura 47

Figura 48

Figura 49

Figura 50

Hebert Truczinski também aparece em uma única cena, no enterro de Agnes, sem que sua narrativa seja desenvolvida. Mencionamos também o músico Meyn que talvez seja a única personagem que, mesmo sem que sua narrativa seja desenvolvida, acaba pontuando momentos importantes do filme. Trata-se de uma personagem que no romance é bastante inconstante, principalmente por conta de seu vício, que o transformava enquanto bêbado em um músico sensível e, enquanto sóbrio, era caracterizado por seu uniforme do partido nacional-socialista.

No filme, é com seu trompete que ele toca canções que marcam pontos importantes da narrativa, como “A Bruxa Negra está aí? Sim, sim, sim!” e também “A internacional”. A cena na qual se dá a transformação do músico em membro do partido é no momento em que Agnes desconfia estar grávida e inicia o processo de suicídio ao ingerir uma quantidade excessiva de peixe. Há um comentário do músico a respeito daqueles que são comunistas e dos que se filiaram ao partido, como se a família Matzerath fizesse parte do primeiro grupo.

Outra personagem que aparece na narrativa em momentos decisivos é o “guardião do cemitério” Schugger Leo. Ele aparece em sequências como o enterro de Agnes, em que o vemos conversando com Oskar e com Sigismund Markus, ou no cemitério de Saspe após a morte de Jan Bronski na invasão do correio polonês, ao entregar a Oskar a bala que teria matado seu pai presuntivo e, finalmente, no momento da decisão de Oskar em largar o tambor e crescer no enterro de seu pai, Alfred. Schugger Leo é uma personagem que confronta a memória e a imaginação, dos fatos que presencia, tanto com a realidade vivida por Oskar quanto com a realidade histórica na qual estão inseridos.

Com essa constelação de personagens, procuraremos perceber como eles se organizam em uma estrutura familiar em constante movimento.

4.2 Construção e dissolução da estrutura familiar como estrutura da narrativa fílmica

Diante do que foi apresentado até o momento sobre o narrador, sua posição diante da narrativa e a caracterização das personagens, observaremos neste ponto como será estruturada a narrativa, levando em consideração a construção e a dissolução da estrutura familiar, que funciona como uma estrutura que poderíamos chamar de secundária no filme.

Inicialmente, o que nos parece estar bem definido é o fato de haver uma divisão de planos na narrativa fílmica, o plano privado e o plano histórico. O primeiro está

diretamente relacionado ao segundo, mesmo que de forma menos explícita ou elaborada que o apresentado no romance. Assim, observando os movimentos que são apresentados na narrativa em relação à construção e dissolução da estrutura familiar, que de fato a realidade objetiva do plano histórico está sempre subordinada às intenções privadas de Oskar. Observaremos que os acontecimentos históricos não são mais importantes para Oskar e seu universo do que os problemas privados vivenciados. Com a pretensão de entender como o diretor articula esses dois planos, as personagens e os acontecimentos históricos, é possível sugerir uma interpretação do filme que se dá a partir de uma dinâmica da construção e dissolução da estrutura familiar que, além de revelar os episódios da vida particular de Oskar também simbolizam o microcosmo político-histórico da época.

Como já apresentado, o filme é iniciado com a apresentação de fatos ocorridos em 1899, apresentando as personagens que dão início à formação da família a partir de sua linhagem materna, em um campo de batatas na Caxúbia, na costa do mar Báltico. Na cena inicial é mostrado o campo de batatas onde ocorre o encontro entre Anna e seu futuro marido, Joseph Koljaiczek, e naquele encontro é concebida a mãe do narrador, Agnes.

Temos uma situação de ordem, em que a personagem Anna em sua rotina diária se vê diante de um acontecimento extraordinário de ruptura da ordem pelo elemento externo, Joseph, inclusive com a intervenção política dos policiais prussianos. Após esse primeiro momento de desordem promovido pela perseguição de Joseph, que não é muito explicada ao longo da cena, há a formação da família Koljaiczek, Anna, Joseph e Agnes. Há um curto espaço de tempo constatado pelo narrador no qual a família se estabiliza, a criança ainda é recém-nascida quando o pai é encontrado pela polícia novamente, o que leva a um novo momento de desordem promovido pela possível morte do patriarca, motivada pela perseguição dos policiais, por afogamento nas balsas, ou por uma possível fuga para a América.

O intervalo de tempo entre a desestabilização da ordem familiar, quando a matriarca Anna tem que criar sozinha sua filha, até o momento em que Agnes se tornaria apta a formar uma nova família é delimitada pelo narrador com um efeito de *fade in* e *fade out*. Temos nessa sequência delimitada, Markt am Hafen (Mercado no porto), a transição de tempo entre a infância de Agnes e sua juventude. Esse período cobre justamente o período imediatamente anterior à Primeira Guerra Mundial e seu final. Nesse intervalo de tempo, sua mãe encontra como forma de sustento da família o comércio no mercado, vendendo gansos. No momento do *fade in*, a situação do mercado parece próspera e há

viveres a serem comercializados. Há então um *fade out*, e a caracterização das personagens já é outra,

São apresentadas as duas personagens um pouco mais velhas no mesmo mercado, mas já não há viveres frescos que garantam o sustento da família incompleta, composta por Agnes e Anna. Diante de tal situação, o que existe no horizonte para a sobrevivência da família é o casamento de Agnes. Essa desestabilização da família permanece até o final da Primeira Guerra Mundial, quando se formará a segunda família do filme, a família Matzerath.

Seguindo a narrativa, após a Primeira Guerra Mundial, Danzig é elevada ao status de cidade livre e após a guerra era necessário que se criasse tanto uma nova ordem política quanto familiar. Para que isso ocorresse, Agnes deveria decidir entre Jan ou Alfred para estabelecer uma nova família. Temos então na formação desse triângulo amoroso a constituição da família Matzerath que estabelecerá uma nova ordem na narrativa: Agnes, Alfred, Jan e Oskar, que não sabe se é filho de Jan ou de Alfred, por conta da dupla vida amorosa de sua mãe.

Essa triangulação entre Jan, Agnes e Alfred é bastante evidenciada pelos planos de câmera que mostra a relação amistosa entre os três e, em outro ângulo a traição de Agnes e Jan, na sequência Markt am Hafen (1920) (mercado no porto 1920), já mencionada anteriormente. No triângulo está simbolizada a tensão política que moverá a ação do filme: Agnes como a que representa a cidade de Danzig, disputada pelo polonês naturalizado Jan, funcionário do correio polonês, e Alfred Matzerath, alemão, influenciado pela ideologia nazista, conivente com os crimes e acontecimentos da época, mas sem senso crítico sobre estes.

Agnes dá a luz ao menino Oskar e no momento em que ele vem ao mundo está diante de dois pais – dúvida que se sustenta ao longo de toda a narrativa fílmica. Perguntamo-nos se realmente se estabelece uma ordem, pois sempre há a tensão entre os dois pais presuntivos. Mesmo que não haja um embate direto entre os dois, há, indiretamente, uma disputa por Agnes, e essa disputa ocorre principalmente no jogo de Skat. Esse jogo que necessita de três participantes para que ocorra, aparece como *leitmotiv* ao longo do filme.

A primeira sequência em que o jogo aparece é no dia da comemoração do aniversário de três anos de Oskar, em seguida depois do enterro de Agnes e, por último, na invasão do correio polonês. Nas duas últimas ocasiões, o triângulo está desconfigurado,

pois não há mais a participação do elemento Agnes na mesa. Tal falta é sempre notada por Jan que, por exemplo, na invasão do correio polonês, tem delírios em relação a Agnes. É preciso notar que o jogo sempre aparece em momentos cruciais da narrativa (decisão de Oskar sobre seu crescimento, morte de Agnes, invasão do correio polonês). O jogo parece ser uma negação da realidade nos três momentos e, de certa forma, sempre aparece quando há algum problema que envolve algum membro da família, sobretudo na sequência que sucede a morte de Agnes e na sequência da invasão do correio polonês.

A comemoração do aniversário de três anos de Oskar Matzerath, data em que decide interromper seu crescimento, como já foi analisado anteriormente, é sequência muito importante para a caracterização das personagens e do universo pequeno-burguês. Na cena há a triangulação no jogo de Skat, em que fica claro o jogo entre a aparência aos olhos dos outros e o que realmente ocorre diante dos olhos do espectador e de Oskar, mas agora não mais em um jogo de campo e contra-campo como ocorreu na sequência do Mercado no porto 1920, e sim em uma variação entre os narradores, que é perceptível com a utilização de alternância de planos e movimento de câmera.

No filme percebemos que a intenção do diretor é fazer com que a relação entre Jan e Agnes se transforme em um problema que seria a causa de muitas atitudes de Oskar, como se ele pensasse que aquele relacionamento não fosse correto. Podemos afirmar isso levando em conta sequências como a do grito de longo alcance em que Oskar quebra as vidraças de prédios da cidade e o espectador é induzido a interpretar sua atitude como forma de condenação do relacionamento adúltero de sua mãe. Outra cena em que fica evidente essa intenção é o que ocorre logo em seguida à sequência do passeio à praia de Zoppot, já analisada, em que Oskar presencia outra situação que deixa claro o adultério de sua mãe de dentro do guarda-roupa. Pelo que conhecemos da atitude de Oskar, sabemos que ele não se incomodava com a relação de sua mãe e seu primo, e até o tratava de forma carinhosa, como seu pai presuntivo.

As reuniões familiares são muito importantes para a construção do ambiente familiar da narrativa. Além das já citadas, como a sequência do aniversário de três anos de Oskar e a morte de Agnes, há também o batizado do pequeno Kurt, que concentra muitos assuntos, como a promessa de Oskar de presentear seu suposto filho com um tambor quando este completasse três anos e a discussão da expansão alemã pela Europa (Fig. 51 a 54).

Figura 51

Figura 52

Figura 53

Figura 54

Essa cena deixa evidente como os fatos históricos são discutidos no cotidiano da pequena-burguesia. Neste caso os dois amigos e os convidados comentam a situação da Europa e a investida alemã pelos territórios, comemorando a expansão, e condenando os inimigos, principalmente russos, a morrerem de fome e frio no inverno rigoroso pelo qual passavam e sem conseguir refletir sobre o que acabara de ocorrer em sua cidade, a invasão do correio polonês, o fuzilamento dos resistentes, e as consequências desse fato.

Um meio de comunicação muito utilizado e que servia como forma de os acontecimentos históricos estarem presentes no ambiente familiar é o rádio, que se torna um meio de comunicação que proporcionava a informação a respeito do que estava ocorrendo na Europa da época e também como forma de entretenimento. Há cenas emblemáticas sobre o papel do rádio no filme. A primeira é a que deixa clara a adesão de Alfred ao partido nazista.

O rádio é colocado encima do principal meio de entretenimento da família, o piano e, acima do rádio, é pendurado na parede um quadro com a imagem de Hitler, substituindo a imagem de Beethoven (Fig. 55 a 57).

Figura 55

Figura 56

Figura 57

É interessante notar que a mesma cena volta a ocorrer quando a cidade está sendo tomada pelo exército russo e Alfred tenta escutar pelo rádio o que está ocorrendo, mas a rádio também está em chamas e o que resta a ele, diante da constatação de que a guerra estava perdida, é destruir a fotografia de Hitler e questionar ao gênio da música o que havia ocorrido para que chegassem a tal situação (Fig. 58 a 61).

Figura 58

Figura 59

Figura 60

Figura 61

Voltando à sequência da narrativa, o que inicia a desestabilização da ordem familiar é a cena em que Oskar decide colocar em prática o plano de interromper seu crescimento, e para isso forja uma queda da escada da adega de sua casa como pretexto para sua decisão. O acidente serve de desculpa para o afastamento de Agnes e Alfred, pois a mãe culpa o merceiro pelo acidente do filho. Jan se encontra sempre presente zelando pela integridade da família.

A continuação da desestabilização dessa ordem familiar se dá quando ocorre a subida de Hitler ao poder e Alfred Matzerath se filia ao partido declarando, mesmo que de forma sutil, sua aversão aos poloneses, por estarem em território anteriormente de domínio alemão, como ficou evidente no diálogo já apresentado entre Alfred e Jan, antes do comício no campo de maio.

O ápice dessa desestabilização familiar ocorre nas sequências Brösen oder Zoppot (praia de Zoppot) e Wohnung Matzerath (casa dos Matzerath), quando ocorre um passeio matinal a uma praia, o molhe de Neufahrwasser, em uma sexta-feira santa em 1936, quando se dá o início do processo de autodestruição de Agnes Matzerath que levará à sua morte.

Nesse passeio temos a nítida impressão de que Alfred já desconfia das traições da mulher ao fotografar insistentemente o casal Agnes e Jan. O jogo de planos entre campo e contra-campo entre o casal Agnes e Jan, Alfred e Oskar denunciam a tensão do momento, a qual também fica evidente por meio da troca de olhares entre os envolvidos (Fig. 62 a 67).

Figura 62

Figura 63

Figura 64

Figura 65

Figura 66

Figura 67

A “família” observa a praia e percebe que há um pescador que tenta retirar algo do mar. Alfred vai ajudar o pescador e todos se surpreendem quando é retirada do mar uma cabeça de cavalo com enguias que saem pelos orifícios dessa cabeça. As enguias são prontamente capturadas por Alfred e pelo pescador com o objetivo de serem preparadas para sua família. Nesse contexto, Agnes começa a passar mal e a vomitar diante da cena presenciada (Fig. 69 a 75). Temos o início da degradação de Agnes e da estrutura familiar.

Figura 68

Figura 69

Figura 70

Figura 71

Figura 72

Figura 73

Quando chega à sua casa, Alfred inicia a preparação dos peixes. Nesse momento Agnes tem um ataque nervoso e vai para o quarto e Jan tenta acalmá-la. A cena, segundo análise já apresentada, mostra como o diretor manipulou para que fosse tratada como mais

um momento em que o menino Oskar estivesse diante da traição de sua mãe. O triângulo é montado com jogos de espelhos colocando todos os personagens em cena. Após o consolo, a família se recompõe na cozinha como se nada houvesse ocorrido e Agnes saboreia as enguias com um apetite furioso.

A partir disso, intensifica-se a degradação de Agnes e ocorre a quebra da ordem familiar quando esta se suicida por ingestão excessiva de peixe, possivelmente motivada por uma segunda gravidez, provável fruto de seu relacionamento com Jan. Essa hipótese é levantada pela matriarca Anna diante dos indícios apresentados, enjoos, ingestão excessiva de peixes, recusas etc. Nesse momento Alfred reconhece as traições de Agnes como fato aceitável, consequente do desespero que o acomete, e afirma que assumiria o filho que a esposa estaria esperando, mas isso não impede o suicídio da esposa.

O enterro e a reunião da família marcam a fase de desordem familiar. Há novamente o jogo de Skat entre Jan e Alfred, mas sem a ponta do triângulo, Agnes. Historicamente isso corresponde ao início dos problemas que ocorreriam na cidade de Danzig por conta da movimentação para o início da Segunda Guerra.

Essa transição se dá, sobretudo com a abordagem na sequência dedicada à representação do episódio historicamente conhecido como “A noite dos cristais quebrados”, que de certa forma já é sinalizada no enterro de Agnes, quando expulsam o judeu Markus da cerimônia de sepultamento. A chamada “Noite dos cristais quebrados” foi a noite em que membros da SA, muitos em trajes civis, invadiram e saquearam estabelecimentos judeus e sinagogas. Em outras cidades, alguns soldados da *Waffen-SS* foram responsáveis pela invasão, saque e destruição.

Ainda no processo de desordem, há mais um acontecimento importante: a morte do pai presuntivo de Oskar, Jan, na sequência *Polnische Post* (correio polonês). Esse momento mostra a tomada da cidade de Danzig pelo exército alemão. Jan, por ser polonês, tem em sua morte o símbolo da perda da autonomia da cidade livre e a ameaça à Polônia.

Há mais um jogo de Skat na vida de Jan, ao final da invasão, quando começa a ter delírios com Agnes, imaginando que ela e Alfred estão com ele à mesa. Jan, por causa de seu delírio, acaba perdendo o jogo para Oskar e para o moribundo Kobylecki e morre fuzilado com uma carta de dama de copas na mão. Assim, há novamente a desordem da instituição familiar agora sem a presença da mãe e do pai presuntivo, além do início da Segunda Guerra Mundial.

Para que a ordem se restabeleça é necessária a reconstituição da família e prosseguimento da narrativa. Assim, aparece a nova personagem Maria. Agora a triangulação não trata mais da esfera do que poderíamos chamar de mundo dos adultos, uma vez que nessa nova ordem Oskar está inserido no que seria o novo triângulo amoroso. Nesse período contava com 14 anos.

Maria é a jovem contratada para trabalhar na loja dos Matzerath por quem Oskar se apaixona e que posteriormente se casa com seu pai, tornando-se sua madrasta. A nova triangulação se dá por conta do relacionamento que Oskar mantém com Maria. Cenas em que fica evidente o relacionamento dos dois são as sequências da visita à praia de Brösen e do quarto de Herbert, onde os dois têm a experiência com o pó efervescente. Esse relacionamento se torna conturbado principalmente após o momento em que Oskar flagra Maria com seu pai praticando atos sexuais. Diante do acontecido, Maria se casa com Alfred e engravida. Oskar supõe que o filho que Maria espera seja seu. Assim, a família e a ordem se restabelecem, mesmo que de forma conturbada. Novamente há a dúvida sobre a paternidade de uma criança. No entanto, é necessário para o prosseguimento da narrativa e da história que haja nova dissolução.

A primeira quebra da estrutura dessa família ocorre quando Oskar decide deixar o lar e sai em *tourné* com a trupe de Bebra e seu teatro do *front*. Mas a ordem é restabelecida com seu retorno no aniversário de três anos do pequeno Kurt.

Com a Segunda Guerra Mundial aproximando-se do fim e o exército russo próximo de invadir a cidade, era preciso que não se deixasse nenhum vestígio da presença nazista nas casas, e como Alfred era membro do partido, seria necessário apagar qualquer vestígio dessa presença. O único vestígio que havia sobrado era uma insígnia pela qual brigam Oskar e Kurt. No exato momento da disputa há a invasão do exército russo à residência e como Oskar estava em posse de tal objeto, Alfred em uma tentativa de salvar sua própria vida, engole a insígnia, o que resulta em sua asfixia e fuzilamento (Fig. 74 a 77). Dessa forma, está estabelecida novamente a dissolução da estrutura familiar e, consequentemente, do regime nacional-socialista.

Figura 74

Figura 75

Figura 76

Figura 77

Percebemos que, ao contrário do que ocorre no romance, Oskar não consegue manter um distanciamento da cena que está ocorrendo a sua volta e muito menos imprimir nela um tom cômico como o que fica evidenciado, segundo a literatura a respeito do romance, à passagem.

Essa situação de dissolução é sacramentada no enterro de Alfred, quando Oskar decide crescer em um momento em que a desordem se estabeleceu, tanto no plano político quanto familiar.

O filme se encerra na plataforma da estação de trem com a partida dos elementos restantes da família, Maria, Oskar e Kurt, que vão para Düsseldorf, para, quem sabe, o estabelecimento de uma nova ordem familiar. É interessante notar que a avó, a matriarca, permanece em sua terra (Fig. 78 a 80). A imagem final do trem partindo divide a tela com um campo de batatas, o que demonstra o caráter circular da narrativa do filme, retornando a seu ponto inicial, a avó no campo de batatas (Fig. 81). Mostrando que as raízes familiares sempre permanecem, mesmo com todos os percalços pelos quais passou.

Figura 78

Figura 79

Figura 80

Figura 81

Com essa linha interpretativa procuramos mostrar como o diretor articulou a narrativa fílmica de modo a mostrar como os movimentos históricos estavam ligados ao movimento de construção e dissolução da família e como os fatos históricos estão subordinados ao plano particular do que ocorre com os membros da família, principalmente Oskar Matzerath.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho apresentado talvez o que tenha ficado mais evidente foi o que Hans Mayer registrou na frase que serve como epígrafe para a dissertação: “Mit Oskar Matzerath wird man so leicht nicht fertig”. E o que podemos constatar ao tentar concluir o trabalho é que ainda há muito que refletir a respeito dessa personagem e do universo no qual ela está inserida.

As estruturas das narrativas, literária e fílmica, que analisamos têm como centro articulador o tocador de tambor Oskar Matzerath, que utiliza sua deformidade, sua inconstância, sua onisciência de hospício, suas memórias para nos apresentar sua versão dos fatos sobre a primeira metade do Século XX. Procurando registrar tais fatos da maneira mais exata possível e, ao mesmo tempo, de forma fantástica, de onde emergem personagens que desfilam mostrando de maneira extremamente real um microcosmo que nos dá o quadro de uma época. A cidade de Danzig serve de palco para a narrativa, à qual nos podemos referir como uma representação da pequena-burguesia e de trabalhadores que foram, em certa medida, pactuantes e vitimizados pelo regime nacional-socialista.

Percebemos que a estrutura narrativa do romance amparada pela história e pela memória, com o constante câmbio de perspectiva de um narrador interno de um hospício, se mantém coerente e firme, mesmo com todos os elementos que nos fazem por vezes questionar o registro de suas memórias, como os dons fantásticos de Oskar e suas peripécias. Ao contrário do que ocorre com as tentativas dos artistas da escola de Belas Artes que, por mais que tentassem, não conseguiam manter de pé uma escultura de Oskar com sua corcunda, que escancarava para todos sua deformidade e a deformidade daquele momento histórico. Trata-se de uma sociedade com esperança no que ocorreria depois da guerra, em um plano de governo que queria fazer com que todos acreditassem no milagre econômico e esquecessem todas as agruras dos tempos passados há menos de uma década, como se fosse possível expurgar por meio das cebolas descascadas ou do toque do tambor todo o sofrimento e a culpa, sendo ela coletiva ou recebendo qualquer outra caracterização.

O foco narrativo que tanto nos intrigou, nos fez procurar aparatos para conseguir descrevê-lo, solicitou a articulação de colocações sobre as relações entre pessoa gramatical, voz, projeções, focalizações, autores implícitos e até a biografia do autor. Mostrou-se assunto inesgotável e, ao final, nos vimos dentro do jogo de Oskar entre um eu

e um ele, que necessitava de uma caracterização, e que no final a estrutura se mostrou muito maior e mais complexa que qualquer classificação.

Do mesmo modo que foi difícil caracterizar o foco narrativo, tornou-se tarefa complicada situar o romance dentro de uma tradição. Percebemos que, na verdade, o que ocorre no romance é um diálogo constante com o cânone da literatura universal, de modo a ampliar a discussão sobre a literatura, promovendo a reflexão sobre a crise do romance por meio de tradições como o *Bildungsroman* e o romance picaresco, dialogando com os grandes mestres da literatura como Goethe e Grimmelhausen e com outros não tão célebres por seus dotes literários, mas de importância crucial para a narrativa, como Rasputin. Tal confronto com grandes assuntos ligados à literatura questiona o papel do herói, a função e o papel da forma do romance na sociedade.

Na realização cinematográfica de Schlöndorff, encontramos um outro Oskar, que não nos atormenta por sua deformidade física ou por sua dubiedade, o que no texto de Grass se tornava um modo de distanciamento do leitor em relação à personagem. O que temos no filme é um menino que não quer mais crescer, diante de uma sociedade que está em transformação, o que esse menino acompanha de perto, com suas traquinagens e seu olhar aguçado. A estrutura familiar, sua construção e dissolução, em um movimento constante, marca a narrativa e acompanha os movimentos sociais que estão ali retratados. Percebemos a preocupação em manter a coesão narrativa que a adaptação pretendia adquirir tendo como base o romance, com a concentração da ação sempre relacionada aos movimentos históricos e movimentos familiares inconstantes, sua construção e dissolução, quase sempre relacionados a fins trágicos, ligados diretamente aos acontecimentos históricos.

Ainda tratando da estrutura, percebemos também que tanto o romance quanto o filme exigem grande participação do leitor e do espectador, que devem manter diálogo com a obra. Esse diálogo não deve ocorrer somente nos momentos em que há, por exemplo, no romance, o diálogo direto do narrador com o leitor, mas reside também no fato de muitas vezes necessitar que ele, leitor ou espectador, no caso do filme, reconstrua a narrativa, juntando os fatos históricos apresentados pelo narrador à sua vivência e, no caso particular do filme, ter a atenção em acompanhar o olhar do narrador, que pontua para o espectador certos aspectos que sinalizam a forma de organizar a narrativa.

As duas obras, em graus diferentes, como foi apresentado ao longo da análise, principalmente no que se refere à personagem Oskar⁴⁸, necessitam estabelecer um confronto crítico com a matéria que apresentam, solicitando que o leitor e o espectador, participem desse confronto, para que possam conseguir compreender todas as ferramentas utilizadas pelo autor e pelo diretor para estruturar as narrativas: a variação do narrador, o distanciamento desse narrador diante da matéria narrada, a deformidade desse narrador que impregna a narração, a utilização da perspectiva histórica, a utilização da tradição literária como forma de criticá-la etc.

Lidamos com a dificuldade de nos relacionarmos com a narrativa elaborada por Schlöndorff ao adaptar o romance de Grass e nos apresentar a sua interpretação da obra, sua organização e escolhas a respeito da obra, criando um novo universo. Deparamo-nos com a dificuldade de trabalhar com a adaptação como um produto cultural, inscrito num determinado momento social e histórico, que exigiu do diretor e seus colaboradores o cuidado de trabalhar um conteúdo histórico e uma narrativa de forma com que ela fizesse sentido e contribuísse de certo modo para o entendimento de alguns processos. Constatamos que, mesmo que lançado duas décadas depois do romance, apresentou grande êxito em termos de aceitação do público, não apenas alemão, o que resultou na série de prêmios conquistados, o que evidenciou que os debates a respeito da matéria histórica que serve de base para o filme estavam novamente em pauta e estão sendo discutidos até hoje.

Precebemos a necessidade recente de discutir esse momento histórico, a primeira metade do século XX, na indústria cinematográfica, com filmes que resgatem de variadas formas o recorte que foi apresentado em *O tambor*. Podemos citar como exemplo o filme *O leitor*, coincidentemente uma adaptação literária, que trata também do período da Segunda Guerra Mundial, sobretudo no que se refere à culpa, mas com outro ponto de vista a respeito daqueles acontecimentos.

No livro *Ensaio sobre a análise fílmica*, Francis Vanoye e Anne Golliot-Lété, assinalam que descrever um filme, contá-lo, já é interpretá-lo, pois isso é, de certo modo, um processo de reconstrução. Assim, da mesma forma, podemos considerar que a leitura feita pelo diretor do filme é uma reconstrução do romance, o que lhe atribui um caráter de independência em relação à obra na qual foi baseado, operando escolhas, organizando

---

⁴⁸ Lembramos que o confronto crítico se refere à postura ideal que o leitor ou espectador poderiam apresentar diante da matéria apresentada no romance e no filme, pois, como foi afirmado ao longo da análise, não há um confronto crítico entre a personagem Oskar e o universo que ele narra. Ele oferece ferramentas para que o leitor ou espectador possam estruturar sua leitura crítica a respeito do que ele apresenta em sua narrativa.

elementos entre si e construindo um novo universo. E, diante disso, também lidamos com a dificuldade enquanto leitores e espectadores de aceitar a adaptação sem partirmos para uma análise valorativa da obra e da adaptação, mesmo que tenhamos afirmado que hoje as análises já não se baseiam nesse tipo de premissa. Nessa relação tensa que se estabelece entre a literatura e o cinema, a interação entre o espectador e o filme, apesar de não ter sido ponto central ao longo do trabalho, é fundamental, e de certa forma está presente ao longo da análise, principalmente no que se refere à relação entre obra literária e a adaptação cinematográfica e a reação do leitor e do espectador.

Aumont (1995) apresenta, em seu estudo sobre a imagem, parte que trata da relação da imagem com seu receptor. Para desenvolver seu ponto de vista, utiliza o estudo de E. H. Gombrich, que nos fornece uma abordagem importante dessa relação interativa, neste caso específico tratando das artes plásticas, em especial de quadros, mas que serve muito bem aos nossos propósitos ao estabelecer um diálogo entre o espectador e o filme. O direcionamento da colocação de Gombrich, no que trata da relação entre imagem e receptor, mostra que a imagem se revela em dois planos: o reconhecimento e a rememoração. O primeiro está ligado à apreensão do visível, mais especificamente para as funções sensoriais e o segundo acentua o caráter da memória, do intelecto.

Tendo em vista essas colocações e tratando dos objetos aqui analisados, podemos nos referir ao que ocorre com o espectador e que pode ser estendido também ao leitor, considerando que um leitor do romance pode ser um espectador do filme. Um leitor do romance irá utilizar o seu conhecimento a respeito da narrativa para reconstruir sua experiência a partir do que é apresentado na projeção, além de também utilizar seus conhecimentos a respeito da Segunda Guerra Mundial e o contexto histórico da época. Aquele que não é leitor, apenas espectador, que também apresenta referências, mesmo que indiretas a respeito do romance no qual o filme foi baseado, acaba acessando outros elementos que lhe são úteis, como os conhecimentos históricos a respeito da época retratada, os atores escolhidos para determinado papel etc. Enfim, Gombrich apresenta o espectador como alguém em acordo constante entre reconhecimento e rememoração.

A partir do exposto acima, torna-se relevante caracterizar o cinema como forma de comunicação que depende do espectador para dar significação à narrativa fílmica e não só das escolhas do diretor, o que acentua a importância do filme como produto cultural de uma época. O filme, assim como o texto, possui estratégias, apelos formais e temáticos que levam o espectador a conferir este ou aquele sentido à obra. No caso do filme *O*

tambor, um filme lançado em 1978, baseado em um romance lançado em 1959 sobre a primeira metade do século passado, faz refletir a respeito do que ocorria naquela época na Alemanha para que os processos históricos fossem resgatados e também fazer refletir por que hoje essas obras, tanto o filme quanto o romance, apresentam tamanha importância na memória cultural alemã.

Também precisamos lembrar dos perigos da interpretação que nos rondou ao longo da análise, pois, principalmente no caso do cinema, podemos tratar o papel do espectador como "projetiva", isto é, tendemos a identificar algo numa imagem. O que leva a incorrer em exageros interpretativos, quando o espectador projeta dados que não podem ser atribuídos à imagem. Enfim, podemos atribuir vários tipos de interpretação a um filme, mas existem mecanismos de controle que organizam a atividade interpretativa que procuramos utilizar. Contudo, nem por isso deixam de conferir ao espectador o papel de dar significação à obra. O que buscamos ao final da análise que foi apresentada é que tenha sido cumprido o papel de transcender o lugar de espectador e leitor e ter ocupado o papel de crítica ou apenas de analista das duas obras, pois sabemos que a experiência de assistir a filmes e ler livros são experiências, acima de tudo, afetivas.

Procuramos apresentar o diálogo entre os dois meios, o literário e o cinematográfico, sempre lembrando que o foco central da pesquisa é a literatura. Ao final, percebemos que as escolhas feitas para a realização do trabalho podem ter limitado as possibilidades e a riqueza interpretativa em ambas as obras. Talvez essa perspectiva esteja sempre presente em trabalhos que se propõem a analisar dois meios, ao mesmo tempo distantes e próximos como a literatura e o cinema. Sobretudo no que se refere à riqueza que as imagens criadas pela leitura e as imagens projetadas na tela oferecem.

A obra de Günter Grass vem passando por inúmeros questionamentos desde a publicação de suas memórias. Tais questionamentos não devem significar uma reavaliação do valor de sua obra, principalmente de *O tambor*. O que deve ser ressaltado desse novo questionamento a respeito da obra de Grass é o poder que ela tem em retratar um período conturbado que promove reflexões e discussões até hoje, tendo como principal foco de discussão o processo histórico e seus reflexos na sociedade. A história que está sendo constantemente escrita e reescrita. Uma obra que apresenta, por meio de suas personagens, um quadro variado da sociedade contemporânea e que tem como principal representante a personagem Oskar Matzerath.

Diante disso, torna-se importante reafirmar a importância da obra de Günter Grass no contexto literário como forma de manter vivo o debate do papel da literatura também como meio de reflexão sobre sociedade e os processos nela desenvolvidos, que as adaptações cinematográficas de suas obras ajudam a fomentar. Reflexões que em alguns momentos podem incomodar e fazer com que escutemos em meio a elas a canção que tanto incomodava a Oskar: “A Bruxa Negra está aí? Sim, sim, sim!”.

Referências Bibliográficas

Do autor

GRASS, Günter. *Die Blechtrommel* Frankfurt a. M: Fischer Bücherei, 1960.

_____. *Über das Selbstverständliche*. Berlin: Luchterhand Verlag, 1968.

_____. ; SCHLÖNDORFF, Volker. *Die Blechtrommel als Film*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, 1979.

_____. “Rückblick auf *Die Blechtrommel* oder der Autors als Fragwürdiger Zeuge”. In: SCHLÖNDORFF, Volker. “*Die Blechtrommel*” *Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1979.

_____. *O tambor*. Tradução de Lúcio Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. “Como dizer aos nossos filhos?” In: *O Rabi de Bacherach*. Tradução e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Ensayos sobre literatura*. México: Fondo de cultura económica, 1990.

_____. *A ratazana*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *Meu século*. Tradução de Irene Teodora Helena Aron. Rio de Janeiro : Record, 2000.

_____. *Im Krebsgang*. Göttingen : Steidl, 2002.

_____. *Passo de caranguejo*. Tradução de Flávio Quintiliano. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2002.

_____. *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen : Steidl, 2006.

_____. *Nas peles da cebola*. Tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *Die Box*. Dunkelkammergeschichten. Göttingen : Steidl, 2008.

Sobre o autor e as obras

ADLER, Hans & HERMAND, Jost (Hrsg). *Günter Grass: Ästhetik des Engagements*. New York : P. Lang, 1996.

ARNDS, Peter O, *Representation, subversion, and eugenics in Gunter Grass*. Boydell & Brewer, 2008.

ARNOLD, Heinz Ludwig (Org.). *Text + Kritik: Günter Grass*. München: Edition Text + Kritik, 1988.

BARUDIO, Günter. "Günter Grass: Im Filmbild bleibt das Literarische auf der Strecke." In: *Filmfaust 14*. Berlin, p. 19-27, Jun./Jul, 1979.

BOHNENKAMP, Anne. (Hrsg) *Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam, 2005.

BOTHEROYD, Paul F. *Ich und Er*. First and third person self-reference and problems of identity in three contemporary german-language novels. Paris: Mouton, 1976.

BRAUN, Michael. Günter Grass, die Waffen-SS und die Rolle der Literatur in deutschen Erinnerungskultur. In: *Der Deutsche Unterricht*. 6/2006. München/Freiburg, 2006.

BRODE, Hanspeter. *Günter Grass*. München: Verlag, 1979.

CASANOVA, Nicole. *Conversaciones con Günter Grass*. Barcelona: Gedisa, 1980.

CASTRO, José Coutinho e. *Günter Grass e a cidade*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

CZURA, Marian. "Die Blechtrommel." In: *Filmfaust 14*. Berlin, p. 37-39, Jun./Jul, 1979.
FISCHER, Robert; HEMBUS, Joe. *Der Neue Deutsche Film 1960 – 1980*. München: Goldmann Verlag.

ENZENSBERGER. Hans Magnus. "Wilhelm Meister auf Blech getrommelt." In: SCHLÖNDORFF, Volker. *"Die Blechtrommel" Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1979, p. 9-15.

GALLE, Helmut Paul Erich. "Zur Erinnerung an deutsche Opfer : Geschichte, Zeugnis un Fiktion in Grass'Novelle im Krebsgang". In: *Pandaemonium Germanicum*: revista de estudos germanísticos São Paulo, n. 9, 2005,.

_____. "Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig, G. de Bruyn e Chr. Wolf". In UMBACH, Rosani Ketzer (Org.) *Memórias da repressão*. Santa Maria: PPGL – UFSM, 2008.

_____. "Experiência, conhecimento, responsabilidade. Sobre o papel do autor na recepção de obras ficcionais e autobiográficas." XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13 a 17 de julho. USP – Universidade de São Paulo. Anais eletrônicos. São Paulo, 2008. Disponível em: < pdf/081/HELMUT_GALLE.pdf>. Acesso em: 21 de setembro de 2008.

HUYSEN, Andreas. "Pelando la cebolla. Sobre las memorias de Günter Grass y sus controvertidas revelaciones". In: *Otra parte 14*. Revista de letras y artes. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006

GERSTENBERG, Renate. *Zur Erzähltechnik von Günter Grass*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980.

KRUMME, Detlef. *Günter Grass die Blechtrommel*. München: Carl Hanser Verlag, 1986.

MAYER, Hans. *Die umerzogene Literatur* : deutsche Schriftsteller und Bücher 1945-1967. Berlin : Siedler, 1988.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Um romance de vasto assunto. In: *Jornal de Resenhas*. São Paulo, n. 43, p. 2, 1998.

_____. *Romance de formação em perspectiva histórica: o Tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

_____. “Continuação a seguir... : Günter Grass e a arte da narrativa.” In: *Pandaemonium Germanicum*: Revista de Estudos Germanísticos. São Paulo, n. 10, p. 153-166, 2006.

NEUHAUS, Volker. *Günter Grass, Die Blechtrommel* : interpretation. München : Oldenbourg, 1992.

_____. “Günter Grass”. In: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hartmut Steinecke (Hrsg). Berlim: Erich Schmidt Verlag, 1996.

PIETSCH, Tim Niklas. “*Wer hört noch zu?*” Günter Grass als politischer Redner und Essayist. Essen: Klartext Verlag, 2006.

ROSENFELD, Anatol. “Grass e o obsceno”. *Letras germânicas*. São Paulo, Edusp, Perspectiva, Unicamp, 1993.

SCHOELLER, Wilfried F. “Unversöhnt mich sich selbst”. In *Literaturen*, 10, p. 13-17, Okt,2006.

SCHLÖNDORFF, Volker. “*Die Blechtrommel*” *Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1979.

SCHWARZ, Wilhelm Johannes. *Der Erzähler Günter Grass*. Bern: Francke Verlag, 1969.

STEINBORN, Bion. “Volker Schlöndorff: Wir sind jetzt die deutsche Filmindustrie.” In: *Filmfaust* 14. Berlim, p. 03-18, Jun./Jul,1979.

STEINER, George. “Notas sobre Günter Grass”. In: *Linguagem e silêncio*. Ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

VORMWEG, Heinrich. *Günter Grass*. Hamburg: Rowohlt, 2002.

Geral

ADORNO. Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Doas Cidades; Ed. 34, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo : Perspectiva, 1976.

AUMONT, Jacques (Org.). *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeler. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro. Campinas : Papyrus, 1995

BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa.” In: *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971, pp. 19-60.

BEICKEN, Peter. *Wie interpretiert man einen Film?* Stuttgart: Reclam, 2004.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Obras Escolhidas* Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, Christa. *A honra perdida de Katharina Blum* ou o Bild denunciado por Heinrich Böll, Volker Schlöndorff e Margarethe Von Trotta. In: BERGER, Christa. (Org.). *Jornalismo no Cinema*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

BOOTH, Wayne C. “Distance and point-of-view: an essay in classification”. In STEVICK, Philip. *The theory of novel*. New York: The free press, 1967.

_____. *A retórica da ficção*. Lisboa : Arcadia, 1980.

BORDWELL, David. *Narration in the fiction film*. London : Methuen, 1985.

_____. *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge : Harvard University Press, 1989.

CANDIDO, Antonio & ROSENFELD, Anatol. *Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DÖBLIN, Alfred. “O romance histórico e nós”. In: GREGORY, Alceu João. *O romance O tigre azul como forma estética do pensamento histórico de Alfred Döblin*. Tese (Doutorado) FFLCH USP – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel: a comprehensive anthology*. New York : The Free Press, 1967.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa : Vega, 19--.

_____. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus Ediciones; 1989.

GONZALEZ, Mário. *A saga do anti-herói : estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo : Embajada de España, Consejería de Educación: Nova Alexandria, 1994.

GREENAWAY, Peter. "Cinema: 105 anos de texto ilustrado". In *Aletria* : revista de estudos de literatura. Centro de Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: CEL-FALE/UFMG, 2001 (8).

GRIMMELHAUSEN, Hans Jacob Christoffel Von. *O aventureiro Simplicissimus*. Tradução de Mario Luiz Frungillo. Curitiba: Editora Universidade Federal do Paraná, 2008.

HAMBURGER, Käte. *Lógica da criação literária*. Tradução de Margot P Malnic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAMES, Henry. *The art of the novel* : critical prefaces. New York : Scribner's, 1937.

_____. *Retrato de uma senhora*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KAYSER, Wolfgang Johannes. Wer erzählt den Roman? In: *Die Vortragsreise: Studien zur Literatur*. Bern : Francke, 1958.

_____. *Análise e interpretação da obra literária: introdução a ciência da literatura*. Coimbra : Armenio Amado, 1970

_____. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo : Perspectiva, 1986.

LAFFAY, Albert. *Lógica del cine* : creación y espectáculo. Barcelona : Labor, 1973, p. 83.

LÄMMERT, Eberhard. "História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance" In: *Revista de Estudos Avançados*, Vol. 09 n ° 23. São Paulo, 1995.

LEITE, Ligia Chiappinni Moraes. *O foco narrativo*. (ou A polêmica em torno da ilusão). São Paulo : Ática, 1985.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUBBOCK, Percy. *Técnica da ficção*. São Paulo : Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

MARTINEZ, Matias & SCHEFFEL, Michael. *Einführung in die Erzähltheorie*. München : C.H. Beck, 2005.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

PARENTE, André. *Narrativa e Modernidade*. Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. São Paulo: Papirus, 2000.

POUILLON, Jean. *Tempo no romance*. São Paulo: Cultrix, 1974.

ROSENFELD, Anatol. *Letras germânicas*. Campinas: Editora da UNICAMP: Edusp, 1993.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

_____. *A literatura através do cinema*. Realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UGMG, 2008.

STANZEL, Franz K. *Typische Formen des Romans*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.

_____. *Theorie des Erzählens*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

VANOYE, Francis ; GIOLIOT-LETE, Ane. *Ensaio sobre a análise fílmica* Campinas : Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. *Sertão/Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

Filme

DIE BLECHTROMMEL. Direção: Volker Schlöndorff. Produção: Anatole Daumane e Franz Seitz. Intérpretes: Mario Adorf, Angela Winkler, David Bennent, Daniel Olbrychski, Katharina Thalbach, Charles Aznavour, Tina Engel, Berta Drews, Fritz Hakl, Mariella Oliveri e outros. Roteiro: Volker Schlöndorff, Franz Seitz e Jean-Claude Carrière. Música: Maurice Jarre. Alemanha / França / Polónia / Iugoslávia: Bioskop Film, 1978. 1 DVD (136 min.), son., leg., color.