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

Simultaneidade indissolúvel
Entre o factual e o ficcional na obra *Beim Häuten der Zwiebel* de
Günter Grass

Versão Corrigida

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã

Simultaneidade indissolúvel
Entre o factual e o ficcional na obra *Beim Häuten der Zwiebel* de
Günter Grass

Versão Corrigida

Elisandra de Souza Pedro

Tese 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 obtenção do título de Doutora em
Letras

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de
Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Pedro, Elisandra de Souza

P372s Simultaneidade Indissolúvel. Entre o factual e o ficcional na obra Beim Häuten der Zwiebel de Günter Grass. / Elisandra de Souza Pedro ; orientador Helmut Paul Erich Galle. - São Paulo, 2018.
238 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Günter Grass. 2. Autobiografia. 3. Ficção. 4. Autenticidade. 5. Memória. I. Galle, Helmut Paul Erich, orient. II. Título.

PEDRO, E. S. **Simultaneidade Indissolúvel. Entre o factual e o ficcional na obra *Beim Häuten der Zwiebel* de Günter Grass.** Tese 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 obtenção do título de Doutora em Letras.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.	_____	Instituição	_____
Julgamento	_____	Assinatura	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição	_____
Julgamento	_____	Assinatura	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição	_____
Julgamento	_____	Assinatura	_____

Prof. Dr.	_____	Instituição	_____
Julgamento	_____	Assinatura	_____

Dedico estas páginas a Erica A. S. Pedro, minha irmã.

Esta tese recebeu auxílio por meio da concessão de uma bolsa de doutorado pelo CNPq
(Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico)

Agradecimentos

À minha família, Eduardo Pedro e Leonardo Pedro.

Ao Prof. Dr. Helmut Galle, pela orientação, paciência e compreensão. Obrigada por tudo.

Ao Prof. Dr. Élcio Cornelsen e Prof. Dr. Marcus V. Mazzari, pelas sugestões na banca de qualificação e por aceitarem o convite para a avaliação do trabalho na defesa.

À Profa. Dra. Claudia S. Dornbusch – que me acompanha desde o início de minha caminhada com Grass – e à Profa. Dra. Rosani Umbach por terem aceito o convite para a avaliação do trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa de doutorado que permitiu a realização desta pesquisa.

Ao “clube da coxinha”: Valéria S. Pereira (diva maior, quando crescer quero ser como você! Obrigada pelas pequenas narrativas e as conversas internéticas.), Patrícia Dávalos (mesmo longe, sempre presente, obrigada por tudo, tudo, tudo e por nos presentear com a coisa mais fofa deste mundo: Little B. BFF S2) e Claire Parot (simplesmente, sem você este trabalho não seria possível. Obrigada!).

Aos meus amigos que de alguma forma fazem parte de tudo isso: Julio Sato (desde o mestrado, e lá se vão 12 anos, sempre sapateando juntos), Alessandra Legnare e Raphael Aguirra (estamos juntos para o que der e vier, sempre!), Bibiana Almeida e Ana Flávia Senatore (minha segunda casa...), Iuri Baranov, Adriana Oliveira, Fabiana Carneiro e Pedro Silva.

Mr. Tweedy, Mr. Springsteen, Mr. Costello, Mr. Dylan e Mr. Charles, obrigada pelo entretenimento necessário.

RESUMO:

PEDRO, E. S. **Simultaneidade Indissolúvel. Entre o factual e o ficcional na obra *Beim Häuten der Zwiebel* de Günter Grass.** Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

Por muitos anos, Günter Grass, quando questionado em entrevistas sobre a possibilidade de escrever uma autobiografia, sempre respondia que o que deveria ser dito sobre sua vida estava registrado, em certa medida, em sua obra ficcional e, portanto, uma autobiografia não era necessária. Em 2006, Grass publicou a autobiografia, *Beim Häuten der Zwiebel*. O lançamento foi cercado de polêmicas discussões nos meios literário e midiático, principalmente devido à revelação de que o autor havia feito parte da *Waffen-SS*. Ponto central das análises publicadas a respeito da obra, a confissão suscitou questionamentos de caráter ético e principalmente discussões sobre a revalidação da obra do autor que sempre foi considerado “a voz da consciência alemã”. Segundo parte das críticas, o fato de Grass por tanto tempo ter escondido do público seu passado e tardiamente tê-lo revelado de forma pouco precisa determina as estratégias escolhidas para a elaboração de seu texto: uma narrativa ambígua, pouco objetiva ou pouco esclarecedora sobre sua participação real na Segunda Guerra Mundial. Essa avaliação será o ponto central da discussão, pois a partir dela se dá a caracterização de que a narrativa autobiográfica de Grass, em alguns momentos, poderia ser avaliada como ficcional, o que questiona a classificação genérica do texto. Este trabalho se propõe a analisar de forma detida como é construído o texto autobiográfico e como o autor problematiza as particularidades de sua escrita, sobretudo a partir do trânsito entre o factual e o ficcional, que gera a ambiguidade do texto e coloca o leitor em dúvida quanto ao caráter da obra. Para isso, serão discutidos conceitos fundamentais como autobiografia, ficção e autenticidade. Além disso, apresentaremos como o escritor trabalha ao longo de sua obra ficcional a utilização do *eu* autobiográfico em obras fundamentais para a construção do que viria a ser sua autobiografia, além da utilização de sua obra ficcional como horizonte de seu texto autobiográfico.

Palavras-chave: Günter Grass, Autobiografia, Ficção, Autenticidade, Memória

ABSTRACT

PEDRO, E. S. **Indissoluble Simultaneity: between factual and fictional in Günter Grass' *Beim Häuten der Zwiebel*** Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

For many years, when asked in interviews about the possibility of writing an autobiography, Günter Grass used to answer that everything in his life that was worth making a register of was somehow already in his fictional work, therefore an autobiography was not necessary. In 2006, he published his autobiographical volume *Beim Häuten der Zwiebel*. This release was surrounded by literary and mediatic discussion, mainly due to the revelation that the author had been a member of the *Waffen-SS*. Central point in the published analyses on the book, this confession raised questioning of ethical nature and, above all, debates on a new validation of the author's anthology, which before was considered as the "voice of the German consciousness". According to part of the critique, the fact that the writer kept his past hidden for so long from his readers and only disclosed it publically so late determines the strategies chosen by him for the whole elaboration of his narrative: an ambiguous narration, neither objective nor clear on the author's participation in World War II. This evaluation will be the focus of the discussion, for it is therefrom that one can characterize that Grass' autobiographical narration, in certain moments, could be examined as fictional, which puts in question the general categorization of the text. The present thesis' objective is to analyze, specifically, in which manner Günter Grass' autobiographical text is constructed and how he problematizes the particularities of his writing style, especially from the transition between factual and fictional, which generates the ambiguity of the text and allows for the reader to have doubts relative to the nature of such text. To do so, the thesis will discuss some fundamental concepts such as autobiography, fiction and authenticity. Besides, we will present how the author utilizes the autobiographical "I" in his fictional books as something fundamental towards the latter construction of the autobiography itself, as well as the utilization of his fictional anthology as the horizon of his autobiographical text.

Keywords: Günter Grass, Autobiography, Fiction, Authenticity, Memory.

ZUSAMMENFASSUNG:

PEDRO, E. S. **Unauflösbare Gleichzeitigkeit. Zwischen Fakt und Fiktion in *Beim Häuten der Zwiebel* von Günter Grass.** Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2018.

Auf die Frage nach der Möglichkeit, eine Autobiografie zu schreiben, gab Günter Grass jahrelang immer die gleiche Antwort: Was es über sein Leben zu sagen gäbe, wäre einigermaßen schon in seinem fiktionalen Werk zu lesen, so dass eine Autobiografie nicht nötig sei. Im Jahr 2006 veröffentlichte der Autor sein autobiografisches Buch *Beim Häuten der Zwiebel*. Das Erscheinen des Buches zog in literarischen Kreisen und in verschiedenen Medien Polemik und Diskussionen nach sich, besonders wegen Grass' Bekenntnis, Mitglied der Waffen-SS gewesen zu sein. Sein Eingeständnis über seine SS-Vergangenheit war Schwerpunkt der veröffentlichten Analysen über seine Autobiografie und verursachte ethische Debatten und vor allem Diskussionen über eine notwendige Neubewertung des gesamten Werkes dieses Autors, der bisher als "Stimme des deutschen moralischen Gewissens" galt. Die Tatsache, dass Grass so lange über diesen Teil seiner Vergangenheit geschwiegen hat und dass er ihn erst in einem hohen Alter und auf eine ungenaue Weise der Öffentlichkeit bekannt gemacht hat, bestimmt laut einiger Kritiker seine autobiografische Erzählweise: zweideutig, wenig objektiv und kaum erklärend über seine wirkliche Rolle während des zweiten Weltkrieges. Darauf konzentriert sich die Kritik bei den Diskussionen über *Beim Häuten der Zwiebel*: Die Zweideutigkeit und die mangelnde Objektivität des Textes würden ermöglichen, Grass' Autobiografie in einigen Momenten als fiktional zu betrachten, was die Gattung des Buches in Frage stellen würde. Die Autorin dieser Dissertation hat es sich zur Aufgabe gemacht, zu erläutern, wie Grass' autobiografischer Text konstruiert wurde und wie der Autor die speziellen Merkmale seiner Schreibweise problematisiert. Ausgangspunkt der Analyse ist die Auseinandersetzung mit der Ambiguität zwischen Faktualität und Fiktionalität seiner Autobiografie, die den Leser verunsichert über die wirkliche Gattung des Textes zurücklässt. Dabei werden zunächst Grundkonzepte wie Autobiografie, Fiktion und Authentizität erläutert. Diese Dissertation befasst sich *auch* mit dem "autobiografischen Ich" und wie Grass das Konzept in seinem ganzen fiktionalen Werk, in für die Konstruktion seiner Autobiografie entscheidenden fiktionalen Texten, verwendet. Außerdem findet eine Auseinandersetzung mit der Strukturierung seiner fiktionalen Werke in Bezug zu dem autobiografischen Text statt.

Schlüsselwörter: Günter Grass, Autobiografie, Fiktion, Authentizität, Gedächtnis

ANEXOS

Figura 1 – Plano estrutural de <i>Aus dem Tagebuch einer Schnecke</i>	211
Figura 2 – Plano estrutural de <i>Aus dem Tagebuch einer Schnecke</i>	212
Figura 3 – Escola judaica privada de Judith Rosenbaum – 1934	213
Figura 4 – Escola judaica privada de Judith Rosenbaum – 1937	214

SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1– O debate midiático em torno de <i>Beim Häuten der Zwiebel</i>	17
1.1 – O motivo do debate	20
1.2 – O impacto da revelação na mídia	24
1.3 – A memória como centro da discussão	30
1.4 – Reação de Grass sobre o debate: Entrevistas e <i>Dummer August</i>	37
Capítulo 2 – Memórias em diálogo	46
2.1 – Memória coletiva	47
2.2 – Memória comunicativa	49
2.3 – Memória cultural	51
2.4 – Interação entre a memória cultural e comunicativa	52
2.5 – Lembrar e esquecer	53
2.6 – Memória autobiográfica	54
2.7 – O Eu e o Ele	57
2.8 – A cebola, o âmbar e o rolo de filme: elementos constitutivos da memória autobiográfica de Grass	59
Capítulo 3 – Factualidade, ficcionalidade e autenticidade: conceitos em relação	70
3.1 – A relação entre autobiografia e ficção em debate	75
3.2 – A autenticidade em debate	89
Capítulo 4 – Entre o factual e o ficcional: <i>Aus dem Tagebuch einer Schnecke e Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus</i>	97
4.1 – <i>Aus dem Tagebuch einer Schnecke</i>	98

4.2 – <i>Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus</i>	117
Capítulo 5 – Simultaneidade indissolúvel	129
Capítulo 6 – A intertextualidade como elemento de tessitura da memória autobiográfica	158
6.1 – A “Trilogia de Danzig”	160
6.1.1 – <i>Die Blechtrommel</i>	161
6.1.2 – <i>Katz und Maus</i>	181
6.1.3 – <i>Hundejahre</i>	185
6.2 – <i>O aventureiro Simplicissimus</i>	191
6.3 – Outras obras	198
Conclusão	201
Anexos	211
Referências Bibliográficas	215

INTRODUÇÃO

Beim Häuten der Zwiebel, de Günter Grass, publicado em 2006, causou muitas discussões, principalmente devido à revelação de que o autor havia se alistado voluntariamente na *Waffen-SS* em sua juventude. Ponto central das análises publicadas a respeito da obra, principalmente as publicadas imediatamente após o lançamento do texto, a declaração suscitou questionamentos de caráter ético, de revalidação da obra do escritor e, segundo alguns estudiosos, determinou as estratégias por ele escolhidas para a elaboração de sua narrativa. Este último aspecto será o ponto central da discussão, pois a partir dele se dá a avaliação de que a narrativa autobiográfica de Grass, em alguns momentos, poderia ser avaliada como ficcional. O que se pretende ao longo deste trabalho é observar como Grass realiza o gênero autobiográfico e problematiza as particularidades de sua escrita, sobretudo a partir do trânsito entre o factual e o ficcional, que gera ambiguidade no gênero e coloca dúvida quanto ao caráter da obra. Para desenvolver esta análise teremos como ponto de apoio o estabelecimento da imagem do autor, anterior à obra em questão, e que compreende sua imagem pública, construída em mais de cinquenta anos de carreira, e sua obra pregressa. Segundo pretendemos expor, a manipulação das categorias de verdade factual (própria a sua vida empírica) e representação ficcional (própria ao universo literário) no sentido de sua indeterminação é decisiva para a elaboração dos conteúdos relativos à memória do escritor. Para isso, lançaremos mão das discussões teóricas a respeito dos conceitos de autobiografia, autenticidade e ficção percebendo como Grass, em sua extensa obra, sempre se coloca como objeto de estudo para as discussões teóricas.

No âmbito da literatura, o caminho percorrido para chegarmos ao estudo de textos autobiográficos se dá, sobretudo, através da obra pregressa daquele que expõe sua vida sob as formas do gênero. Segundo a tradição que atribui os textos literários a um conjunto de condições psicológicas, culturais, econômicas, sociais, políticas e literárias, a prosa autobiográfica se estabelece como campo de realidade compartilhada entre autor e público: nele, e em primeiro plano, encontraremos o autor às voltas com suas razões, motivações e circunstâncias históricas; ao fundo, como que invertendo a ordem a que estávamos habituados, temos a obra, que então reencontra, mediada pela memória e seus processos, suas antigas condições de produção e ocorrência. Quando questiona as contingências relativas à enunciação autoral e, principalmente,

aos tênues limites entre fato e ficção implicados na estruturação de tal texto, o leitor terá diante de si – descontadas as possibilidades de leitores específicos, aos quais competiria uma averiguação factual direta do dito e não dito – os protocolos da narrativa. Como narrativa, a construção da autoria por meio do texto autobiográfico recupera um *protagonista* em relação com sua sociedade – da qual empresta a definição conflituosa de seus interesses e objetivos – e os horizontes mais amplos da história e da cultura.

Na noção desse *sujeito* implicado na autobiografia moderna encontraremos toda a riqueza e crise dessa forma – o modo com que ela se destaca de formas anteriores de prosa marcada por uma autoria autorreferente, uma prosa de si sobre si, mas também como ela se limita historicamente em face das transformações sociais e culturais que perfizeram o século XX.

As *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau são o marco inicial do que podemos chamar de gênero autobiográfico na modernidade e sua influência tornou-se notória em textos desse gênero que o seguiram. No estudo de Jean Starobinski a respeito da obra de Rousseau, *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*, temos um capítulo dedicado à autobiografia de Rousseau. Nele, o estudioso salienta a preocupação do autor em apresentar o plano em relação a sua autobiografia, bem como os problemas na construção desse plano. O que é para nós importante ressaltar da reflexão de Starobinski a respeito desse estudo refere-se ao que Rousseau estabelece como autobiografia, principalmente no seguinte trecho salientado sobre a possibilidade de o autor “pintar” a si mesmo em uma autobiografia, realizando seu “autorretrato”, dizer a verdade em sua obra, colocando em sentido oposto o “retrato” feito por um terceiro, um pintor, por exemplo. Para Rousseau (apud STAROBINSKI, 2011, p. 256) “Ninguém pode escrever a vida de um homem a não ser ele próprio. Sua maneira de ser interior, sua verdadeira vida é conhecida apenas por ele (...). Mas, ao escrevê-la, ele dissimula” .

Como reflete Starobinski, nos dois casos, tanto do pintor/biógrafo quanto do autorretrato/autobiógrafo existe o arbítrio dirigindo a construção da imagem, ou, no caso do texto, a criação verbal em que fato e ficção se misturam. No caso particular das *Confissões* rousseauianas, é seu próprio autor quem pura e simplesmente exclui da obra a dissimulação (contrapartida do artifício e do arbítrio), garantindo aos leitores o verdadeiro e atribuindo a arbitrariedade a seus predecessores. Para justificar essa postura, o estudioso destacará das *Confissões* um trecho em que a ideia de uma narração detalhada forçará o leitor não apenas a ter

atenção ao narrado, como também um julgamento em relação ao narrado, do qual decorrerá o efeito de verdade daquele que “confessa”. Para Rousseau,

[...] se eu me encarregasse do resultado e lhe dissesse (ao leitor): “Esse é o meu caráter”, ele poderia acreditar, se não o engano, ao menos que me engano. Mas detalhando-lhe com simplicidade tudo o que me aconteceu, tudo o que fiz, tudo o que pensei, tudo que senti, não posso induzi-lo ao erro a menos que o queira, e, ainda mesmo o querendo, não o conseguiria facilmente dessa maneira. [...] Não cabe a mim julgar da importância dos fatos, devo dizê-los todos, deixar-lhe o cuidado de escolher. (apud STAROBINSKI, 2011, p. 259)

Chama a atenção o pacto com o leitor e a sutil determinação social da prosa autobiográfica em Rousseau. Na passagem, as dificuldades enunciadas nada parecem falar aos problemas inerentes à recuperação do passado em si. O que determina a verdade ainda nada tem a ver com a memória e os mecanismos de lembrar, esquecer e reprimir. Rousseau institui a necessidade fundamental da coerência consigo – ainda fulcral nos dias de hoje –, porém não tem o que dizer sobre as sombras e limites da razão em relação aos conteúdos arraigados na memória. Transformar em prosa um encadeamento pensado de acontecimentos em que um indivíduo reconhece sua vida e que, na maioria dos casos, estão distantes do presente da escrita, e apresentá-lo tão fidedignamente quanto possível não implica ainda o que julgamos *psicológico* ou mesmo *subjetivo*. O pacto de fidelidade entre autor e leitor se faz a partir de uma postura pública, a de expor fatos, feitos, pensamentos e sentimentos; assim, é interessante observar como essa veracidade proposital do autor – primeiro registro de uma verdade individual que, em certa medida, ainda nos pertence em termos epistemológicos – implica a salvaguarda social do gênero autobiográfico em face das sombras da razão. Para Rousseau, ainda não existem silêncios e escamoteamentos; o acesso do homem ao passado não reconhece, aqui, nossa partição de público e privado, nem aspectos que hoje integram o vasto campo das patologias da alma. Aqui, tudo é, pode e – principalmente – deve ser dito. O projeto de emancipação iluminista reconfigura o sujeito a partir de sua emancipação racional e, desse modo, o “discurso de si sobre si”.

A configuração pública do discurso autobiográfico de Rousseau escamoteia ainda um segundo e não menos importante problema: a relação entre o verossímil e o verdadeiro, entre a ficção e a realidade. No que toca a esse aspecto, a relação entre o leitor e o autor em Rousseau é discutida na obra de Philippe Lejeune, *O pacto autobiográfico*, revisitada em outras duas vezes em “Pacto autobiográfico bis” e “Pacto autobiográfico vinte e cinco anos depois” na tentativa de

conseguir estabelecer o que definiria a autobiografia em oposição à literatura ficcional. Segundo Lejeune, o texto autobiográfico seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). As ocorrências do termo *história* em sua definição já nos permitem configurar a ordem de problemas em que nasce o gênero autobiográfico moderno, sobretudo em seu desenvolvimento do que Rousseau entendia ser o *caráter* – a máscara social do autor, a personagem por ele interpretada no palco coletivo em meio a um conjunto de possibilidades tipológicas – no sentido de uma vida que se define no tempo, de uma vida que se narra.

O centro de sua teoria se estabelece no pacto ou contrato entre o autor e o leitor e tem como elemento principal a identidade entre *autor*, *narrador* e *protagonista* (autor = narrador = protagonista). O sujeito autobiográfico deixa o campo da reflexão teológica e filosófica – a partir das quais o homem julgava ter acesso às determinações místicas ou metafísicas de si – para assumir o campo do discurso, da invenção retórica, da manipulação material das circunstâncias de sua existência. Não por menos, no que se refere a essa equação e ao pacto, Lejeune amplia o escopo da definição do texto autobiográfico, recuperando questões como as do conteúdo do texto e técnicas narrativas, referindo-se a vozes, focalização e estilo, aspectos narratológicos centrais para o que já se discute, em termos de ficção, como análise de uma estrutura escolhida por determinado autor para apresentar seu conteúdo e que determina interpretações e até o lugar de uma obra autobiográfica dentro do espaço cultural. A forma do texto está, portanto, intimamente ligada à experiência e ao objetivo do autor; assim, a partir do estilo do autor, categoria explorada por Lejeune posteriormente, são produzidos textos que podem ser reconhecidos como objetos estéticos.

O destaque aos “índices de ficcionalidade” do texto autobiográfico configura apenas um aspecto do que se pode identificar, sobretudo a partir do pós-Segunda Guerra Mundial, como um momento de mudança da representação autobiográfica, a qual concorrem tanto uma perspectiva sombria da racionalidade iluminista – esta repensada sob a perspectiva da filosofia e da psicanálise –, quanto as profundas redefinições discursivas e epistemológicas decorrentes da barbárie que, na ascensão dos regimes totalitários europeus, brota como o fruto de uma modernidade a ser, então, avaliada à luz de seus crimes. A verdade prometida por Rousseau deverá conviver com as pulsões e desejos de uma economia simbólica que, cristalizando modelos

de observação e interpretação, já não se aplica à antiga ideia de uma “realidade objetiva”; porém, não bastasse a queda da autoridade subjetiva, a invenção retórica de tal realidade deverá passar pela pergunta sobre a possibilidade de uma experiência histórica com a partição efetiva do individual e coletivo num mundo em que a subjetividade não raro se determina em função da catástrofe coletiva.

É nesse sentido que lembramos de Ruth Klüger, que além de estudiosa do gênero é autora de um importante testemunho de sua experiência em um campo de concentração nazista. Dentre seus textos, salientamos de início seu artigo “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”. Nele, Klüger de pronto assevera, da posição de uma escritora que também produziu um texto autobiográfico, que o processo de escrita de seu trabalho testemunhal procurara zelar pela verdade dos fatos, a qual visava e queria reproduzir, mas admite que descobrira, ao longo do processo, a linha tênue entre a história – do campo factual – e a ficção, da qual participa a dinâmica psíquica e os aspectos mais profundos, mas nem por isso anistóricos, da formação subjetiva. A autora afirma que “[o] que corrobora na construção dessas linhas é o contrato entre o autor e leitor, em particular, a expectativa deste voltada a fatos ou a ficção.”(KLÜGER, 2009, p. 21) Reforça-se o antigo caráter público da autobiografia; porém, para ela o gênero já se apresenta como a “forma mais *subjetiva* de historiografia” (grifo nosso), contendo informações que podem não ser confirmadas, como pensamentos e emoções, estabelecendo-se até mesmo “na fronteira que divide a história e a literatura imaginativa” (KLÜGER, 2009, p. 24). Mesmo com essa linha tênue entre história e literatura e a economia psíquica implicada na autobiografia, Klüger deixa claro que ela pertence ao terreno da história, já ampliada ao terreno das determinações constitutivas dos mesmos sentimentos e emoções presentes em outras formas de discurso.

Ampliando a discussão a respeito da linha tênue que separa a autobiografia da ficção é preciso tratar do subgênero que alimenta o debate sobre os limites entre estes dois universos: a autoficção. Cunhado por Serge Doubrovsky, este conceito, se assim podemos nomeá-lo diante do grande debate que ainda circula a seu respeito, tem como base para seu entendimento a ambiguidade. Em sua definição, apresentada no prefácio do livro *Fils* (1977) de Doubrovsky, há a caracterização do subgênero: “Autobiografia? Não, ela é um privilégio reservado aos

considerados importantes do mundo, no anoitecer da sua vida e em belo estilo. Ficção, de eventos e de fatos estritamente reais; ou seja, *autoficção*, [...].”¹

Já em sua definição temos a relação ambígua entre fato e ficção, que se tornará crucial e indissolúvel ao longo de seu estudo. Segundo Philippe Gasparini,² o conceito foi oportuno para “traduzir e cristalizar as numerosas dúvidas levantadas desde o início do século XX, sobre os conceitos de tema, de identidade, de verdade, de sinceridade, da escrita de si”,³ aspectos relacionados à forma com que o autor manipula sua narrativa para tratar de sua história. Mas sua abrangência, baseada na definição primeira de Doubrovsky, dificulta sua delimitação e alcance, e o que fica latente é apenas a ambiguidade que surge de sua delimitação, que suscita uma “dúvida ética”, que atinge a “precisão das memórias, a relevância da forma narrativa escolhida e da boa-fé do próprio autor”.⁴ Esse aspecto reflete a necessidade de novas formas para tratar da escrita de si, da representação de si. Ao contrário da autobiografia, ela não necessita de pactos, mas apresenta um novo tipo de relação proposta pela ambiguidade. Utiliza-se de estratégias que são claramente da tradição do romance autobiográfico e da autobiografia. Mas sua heterogeneidade leva a percepção da complexidade e da aplicação problemática do conceito, mas que não o torna menos aplicável. Diante do uso profícuo do conceito na atualidade, devemos concordar com a opinião de Gasparini de que “sua sedução reside na sua ambiguidade, no seu mistério. Cada um pode se apropriar dele ou rejeitá-lo de acordo com sua própria identidade narrativa e sua própria mitologia estética.”⁵

A discussão que se configura em relação às distinções de ficção, não-ficção, literatura e história é muito importante para definir o lugar de importância da obra autobiográfica enquanto documento de história, principalmente no que se refere ao contexto pós-Segunda Guerra Mundial, no qual os escritores procuram tomar uma posição diante do ocorrido, principalmente

¹ “Autobiographie? Non, c’est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fictions, d’événements et de faits strictements réels; si l’on veut, *autofiction* [...]” ZIPFEL, Frank *Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?*. In: LAUER, Gerhard (org.). *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.

² GASPARI, Philippe. “De quoi l’autofiction est-elle le nom ?” Conferência pronunciada na Université de Lausanne, em 9 de outubro de 2009. Disponível em: www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini. Acessado em: 21.01.2015.

³ “(...) traduire et cristalliser les nombreux doutes que soulevaient, depuis le début du XXe siècle, les notions de sujet, d’identité, de vérité, de sincérité, d’écriture du moi.” (Id., 2009)

⁴ “Doute qui porte à la fois sur l’exactitude des souvenirs, sur la pertinence de la forme narrative choisie, et sur la bonne foi de l’auteur lui-même.” (Id., 2009)

⁵ “Sa séduction tient à son ambiguïté, à son mystère. Chacun peut se l’approprier ou le rejeter en fonction de sa propre identité narrative et de sa propre mythologie esthétique.” (Id. 2009)

no contexto desse gênero a partir dos anos 1970 e da profusão que a literatura autobiográfica conheceu naquela década, de sua abrangência até hoje e das transformações que vem sofrendo por meio dos subgêneros que dela derivam. Essa relação entre o ficcional e o factual, colocada a partir da leitura de autobiografia, a reflexão sobre como o autor se coloca diante de sua história, como a interpreta, e o lugar dessa no contexto da memória coletiva são pontos importantes da investigação de textos autobiográficos e da obra de Günter Grass. Obra na qual estas questões se potencializam e tornam-se ainda mais complexas, principalmente no que se refere ao trânsito entre os conceitos, construção da narrativa e de uma identidade.

Günter Grass é um dos autores mais significativos da literatura alemã da segunda metade do século XX. O debate em torno de suas obras sempre foi pautado por questões sociais, políticas e históricas ligadas diretamente à Segunda Guerra Mundial. Considerado por muitos como a “voz da consciência alemã”, devido a suas análises críticas da sociedade, presentes não apenas em suas obras ficcionais, mas também em seus discursos e aparições públicas, teve sua reputação abalada devido às revelações apresentadas em seu volume autobiográfico, *Beim Häuten der Zwiebel* (2006), a respeito de sua participação na *Waffen-SS* em sua juventude ao final da guerra.

Esta pesquisa tem como centro a análise de *Beim Häuten der Zwiebel*. Será desenvolvida discussão a respeito do gênero no qual se insere a obra, o autobiográfico, e seus limites, pois uma das questões centrais se refere à fronteira entre a ficcionalidade e a factualidade presentes na escrita autobiográfica do autor. Compreenderemos não apenas como se constrói a narrativa, mas também como sua obra ficcional contribui para a construção de sua identidade autobiográfica.

No que se refere ao problema de inscrição genérica, a partir da pesquisa será possível discutir questões importantes para o gênero autobiográfico e os subgêneros que dele derivam. O ponto central da discussão que se estabelecerá é a simultaneidade entre a ficcionalidade e a factualidade. Será importante verificar a relação entre os conceitos, na medida em que a integração de elementos ficcionais, seja no nível da história ou no nível da narrativa, potencializa a incerteza do discurso referencial.

O gênero autobiográfico e as discussões ligadas a ele sempre estiveram presentes na obra do autor ou sendo mote para suas entrevistas. Em entrevista à revista *Der Spiegel* em 2003, intitulada “Siegen macht dumm”, por ocasião do lançamento de seu livro de poemas *Letzte*

Tänze, Günter Grass, quando questionado pelo jornalista a respeito da escritura de uma possível autobiografia, respondeu:

Es ist immer die Frage, in welcher Form man am besten lügen kann. Ich habe ein ziemliches Misstrauen gegenüber Autobiografien. Wenn ich eine Möglichkeit sähe, mich gewissermaßen in Variationen zu erzählen - das wäre vielleicht reizvoll. Aber eigentlich mag ich Autobiografisches in der verschlüsselten Form der Fiktion, des Romans, lieber. Auch "Letzte Tänze" enthält ein Stück meiner Biografie. (DOERRY, 2003, p. 144)

Podemos observar nesta declaração o modo como o autor se refere ao gênero autobiográfico, sua relação com a forma autobiográfica e sua preferência pelas formas ficcionais, por meio das quais poderia, de certa forma, escrever sua autobiografia de modo criptografado — além de se referir a sua obra como modo de apresentar sua biografia, mesmo que de forma indireta. A mais famosa delas, *Die Blechtrommel* (1959), pode ser considerada o maior exemplo. Também é possível observar na resposta a dimensão da relação estabelecida por Grass entre autor e leitor no texto literário no que se refere à dinâmica entre literatura e biografia. Se o leitor for capaz de transcender a relação do pacto romanesco, segundo o que afirma Grass, conseguiria chegar ao que o autor consideraria como “mensagem criptografada” que daria acesso a aspectos de sua biografia.

Três anos após esta declaração, em 2006, Grass lança seu volume autobiográfico intitulado *Beim Häuten der Zwiebel*. Tal obra gerou impacto mundial no universo literário por causa da confissão apresentada na obra. Este fato acabou por gerar debate a respeito da reputação pessoal de Grass e de sua obra. Foi colocada em cheque sua produção literária que, em grande parte, é crítica ao período histórico da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra, e tem como expoente a “Trilogia de Danzig”, composta de obras emblemáticas no que se refere às atrocidades vividas na primeira metade do século XX e os anos imediatamente posteriores. Sua imagem como intelectual importante e grande crítico ao governo ao longo dos anos foi arranhada.

Na época do lançamento da obra, todos os holofotes estavam voltados para a confissão e seu conteúdo. As resenhas dos principais jornais e revistas se concentravam neste ponto do livro. As análises da narrativa autobiográfica apresentada por Grass se referiam à obra como ambígua, controversa e devedora de clareza e precisão — características, segundo a crítica, fundamentais ao relato autobiográfico — classificando-a, muitas vezes, mais como uma obra de teor ficcional do que um relato autobiográfico. Exigia-se que o texto fosse modelar no que se refere ao gênero,

principalmente quanto à apresentação de uma verdade e uma fidelidade aos fatos, explicações sobre como, onde e o porquê dos acontecimentos.

Tais afirmações teriam como base de justificativa a utilização pelo autor de elementos textuais que não oferecem ao leitor, segundo os analistas, o acesso de forma clara e objetiva aos acontecimentos que quer narrar, principalmente no que se refere à revelação feita. Entre os elementos elencados estariam perguntas sem respostas, linguagem metafórica em excesso, foco narrativo flutuante entre a primeira e a terceira pessoa. Algumas revistas e jornais de grande circulação, como *Die Welt*, *Der Spiegel*, *Focus*, *Die Zeit*, *Frankfurter Allgemeine*, entre outros, clamavam pela necessidade de que os fatos fossem esclarecidos de forma objetiva e direta, como uma representação fiel do ocorrido.

Em reportagem especial para a revista *Der Spiegel* intitulada “Fehlbar und verstrickt”, assinada por vários jornalistas, houve repercussão da revelação sob pontos de vista diversos como o político, o social e o literário. Sobre este último podemos salientar a tentativa dos jornalistas preencherem as lacunas deixadas por Grass ao longo da narrativa por meio de pesquisas de arquivo, documentos, depoimentos e as obras de modo a reclamar maior precisão por parte do autor. O que talvez tenha sido ignorado nas considerações sobre a obra – e que enunciamos como hipótese – é a possibilidade de o autor em sua narrativa tentar apresentar da melhor forma os processos para a reconstrução de sua memória. Há a possibilidade de a apresentação dos processos e a reflexão utilizadas serem interpretados pelos seus críticos de forma diversa, o que pode levar a uma oposição entre o relato referencial, ou factual, e a literatura ficcional. As lacunas, imprecisões, referências indiretas presentes na obra de Grass serviram de base para que os críticos tecessem comentários avaliando a obra como tendo uma tendência ficcional, quando deveria ser factual.

Contudo, *Beim Häuten der Zwiebel* respeita as regras que configuram o gênero autobiográfico, segundo o que é definido por Philippe Lejeune. Como pudemos observar no que foi apresentado, o texto autobiográfico é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p.14). E o que o configura é o pacto autobiográfico. Sua definição se relaciona às identidades do narrador, autor e protagonista. Nela o leitor as aceita a partir da sugestão do autor de que há uma confluência entre as três identidades. No caso de Grass há o oferecimento ao leitor de um pacto: o nome do autor apresentado na capa do livro, o

narrador e a personagem são identificados como sendo a mesma pessoa. Inicialmente, o pacto não é colocado de forma explícita ao leitor. A primeira pessoa do texto permanece sem nome, mas em alguns momentos é possível identificar a terceira pessoa, o personagem, como sendo o escritor. Um exemplo é quando ele é nomeado pelos parentes como Ginterchen,⁶ em que é apresentada a identidade entre o autor, narrador e personagem. Também é possível fazer tal inferência devido às referências textuais apresentadas a respeito da família e das obras literárias comentadas ao longo da narrativa, o que leva o leitor conhecedor de sua obra a aproximar as três instâncias do pacto.

Apesar de atestarmos o pertencimento do texto ao gênero, o que nos move para o estudo desta narrativa é a forma como o autor a estrutura a ponto de nos colocar em dúvida em alguns momentos a respeito da natureza do texto, em um limite entre a ficção e a autobiografia. É possível observar no desenvolvimento do gênero e na criação de subgêneros que dele derivam que o limite entre a autobiografia e a ficção está se tornando cada vez mais tênue. O gênero autobiográfico, em sua origem, segundo as obras modelares às quais temos acesso, como as autobiografias de Goethe e Rousseau, apresentava uma visão mais idealista de sujeito, que contava sua história de vida de forma retrospectiva, de forma autoconsciente, homogênea e coerente. A partir da década de 70, principalmente no contexto da literatura alemã, segundo Michaela Holdenried e Martina Wagner-Egelhaaf, a autobiografia toma um novo rumo dentro do contexto literário, com o descentramento do sujeito e questionamentos a respeito dos acontecimentos sociais e históricos. Tais textos operam uma mistura de autobiografia e ficção, o que interfere na reivindicação à autobiografia tradicional e à autenticidade, conceito também muito discutido a partir desta década. Na esteira da relação estreita entre autobiografia e ficção, surge, também neste período, o conceito de autoficção, como já observado, termo cunhado por Serge Doubrovsky. Um tipo específico de escrita autobiográfica, uma narrativa referencial e ficcional ao mesmo tempo, na qual a ambiguidade será parte constituinte e talvez principal ao defini-la como “ficção, de eventos e de fatos estritamente reais; ou seja, autoficção”.

Diante deste cenário em que a relação entre a autobiografia e a ficção se torna cada vez mais estreita, podemos observar que desta relação emergem obras que em certa medida discutem em sua estrutura as questões pertinentes ao gênero: sua forma, a estruturação retórica, a complexidade da relação do sujeito com sua história e sociedade.

⁶ “Na, Ginterchen, bist aber groß geworden”. (GRASS, 2006, p.18).

Para iniciarmos a discussão a respeito da avaliação da obra e sua estruturação que levaram a essas interpretações e chegarmos ao ponto central da análise que se pretende desenvolver, observemos o início do texto.

Ob heute oder vor Jahren, lockend bleibt die Versuchung, sich in dritter Person zu verkappen: Als er annähernd zwölf zählte, doch immer noch liebend gern auf Mutters Schoß saß, begann und endete etwas. Aber läßt sich, was anfing, was auslief, so genau auf den Punkt bringen? Was mich betrifft, schon. (GRASS, 2006, p 7.)

No parágrafo de abertura encontramos a primeira reflexão e o primeiro questionamento a respeito da produção autobiográfica. No trecho citado, o universo ficcional e o factual estão colocados lado a lado pelo narrador como possibilidades para a narrativa que se inicia. Ao final a “exatidão” da exposição do relato acaba sendo eleita em detrimento da “capa de uma terceira pessoa”, já muito utilizada pelo autor. Assim, o pacto entre o autor e o leitor é estabelecido. Mesmo com a afirmação assertiva na preferência pela exatidão e factualidade, caros ao gênero autobiográfico, perceberemos que a capa sedutora da ficção se fará presente ao longo da narrativa e é o foco central da análise deste trabalho.

Para muitos leitores de Grass, o questionamento a respeito da exatidão do relato pode soar como um eco da justificativa de Oskar Matzerath em *Die Blechtrommel* ao querer construir o registro exato de suas memórias. Percebemos, porém, que, diferentemente de seu célebre protagonista, o início do relato autobiográfico não tem como ponto de partida o nascimento ou a mais tenra infância, mas sim que parece ser o início da Segunda Guerra Mundial ou os rumores dela, período histórico central para a narrativa.

Os limites colocados pelo narrador sobre “o que começou e terminou” se referem inicialmente a uma terceira pessoa (*er*) e nos períodos seguintes a uma primeira pessoa (*mich*). Assim, é colocado para o leitor a relação entre as pessoas do discurso que estarão presentes na narrativa: a primeira, que remete ao narrador, autor, característico do gênero autobiográfico, e a terceira, atribuída ao personagem, ao protagonista, que, perceberemos, se torna em alguns momentos da narrativa inacessível ao narrador, marcando um distanciamento entre o eu narrador do presente e o sujeito que um dia ele foi. É importante salientar que Grass se refere à “capa de uma terceira pessoa”, alusão à sua obra literária ficcional, mas que, a partir de sua escolha, se revela como uma alternativa, que não será seguida, mesmo com o desejo latente sempre de se deixar camuflar por seus personagens e pela terceira pessoa, em detrimento ao relato “exposto

com exatidão”. As instâncias narrativas do autor, narrador e personagem são determinadas a partir deste parágrafo.

Diante do apresentado, podemos afirmar inicialmente que os pronomes em alternância marcam uma dissonância interna do eu autobiográfico que aumenta progressivamente ao longo da narrativa dependendo do fato a ser narrado. O narrador em primeira pessoa domina a perspectiva a partir do presente do homem de 79 anos que vê a si mesmo nas várias situações do passado. Por meio de comentários feitos no presente sobre um passado remoto ou comentários a respeito de um passado não tão remoto, é possível notar que sua visão de mundo e seu conhecimento diferem nitidamente daquela do jovem protagonista. A identidade que flutua entre o eu e o ele marca o distanciamento e a impossibilidade de acessar o pensamento daquele jovem.

Ao indagar seu retrospecto, ele encontra especialmente a imagem de um outro, mentiras e enganos de memória e seus buracos negros. O velho Grass carrega questões do menino Grass e encontra desculpas e perguntas que raramente consegue responder. Como se este menino estivesse de certa forma esquecido no fundo de sua memória. A figura do narrador autobiográfico é presa em uma teia de dúvidas sobre as ilusões da memória e as vitórias do esquecimento.

A tensão criada entre os dois polos, o ficcional e o factual, é o aspecto central a ser considerado nesta análise que se propõe, principalmente no que se refere ao modo como o autor constrói sua narrativa e como o leitor se relaciona com ela, considerando a dinâmica do pacto autobiográfico. A partir da observação de como o autor articula seu projeto autobiográfico, que utiliza mecanismos caros aos textos ficcionais, particularmente no que se refere à sua obra literária, da reflexão a respeito da memória e sua reconstrução e, por fim, da construção da imagem pública de Grass que é anterior à criação e em certos aspectos difere da imagem autobiográfica, construímos a tese de que a autobiografia de Grass se configura como limítrofe no que se refere à discussão do gênero, baseando-nos na ambiguidade produzida pelo texto, que, em alguns momentos, chega a ser indissolúvel.

A memória e seus processos são elementos centrais da narrativa construída por Grass e é a partir dessa construção que se coloca o problema central deste trabalho. Ao descrever os processos da memória, o autor expõe sua natureza inexata ao longo de sua autobiografia, como forma de demonstrar que a construção de uma narrativa autobiográfica não é uma simples tarefa e que nem todos os fatos a serem apresentados são de fácil acesso para o autor. Esta forma de exposição foi interpretada como modo de justificar algumas lacunas, principalmente a respeito do

episódio central de sua autobiografia, além de interferir em um julgamento a respeito da responsabilidade ética no que se refere ao passado nazista do autor. Inicialmente, é justificável a postura dos críticos a respeito da forma como Grass conduz sua narrativa, uma vez que o gênero se baseia em sua origem em postulados factuais e na referencialidade. Ao apresentar tal estruturação, Grass cria uma atmosfera e ambiguidade que não permite ao leitor julgamento preciso a respeito do narrado. Como se o autor deixasse em suspensão alguns momentos importantes de sua narrativa.

Grass, ao longo de sua narrativa, parece querer dar a ela uma articulação singular, principalmente no que se refere à exposição dos mecanismos de reconstrução da memória. Formas de questionamento da identidade, referencialidade e memória estão presentes a todo tempo no livro. Para auxiliar a descrição do processo de memória ele utiliza duas imagens: a cebola e o âmbar.

A metáfora da cebola determina a técnica narrativa, o corte e o descascar, camada sobre camada a ser removida. Imagem que nos remete ao romance *Die Blechtrommel*, no qual as cebolas eram utilizadas em um ritual de catarse na Adega das Cebolas no pós-guerra, na qual se pagava caro para expurgar a culpa, duvidosa, relacionada às atrocidades ocorridas no período da Segunda Guerra Mundial.

Como pudemos perceber a partir do primeiro parágrafo do livro, o conteúdo de sua narrativa não reconstrói a sua história de vida como um empreendimento de fácil execução, mas apresenta esforço do sujeito que se volta para seu passado e tenta explorar e reconstruir a memória sem a expectativa de que possa, a partir de tal processo, produzir o retrato fiel do que foi vivido de forma linear e homogênea. O que se configura não é uma falta de preocupação com relação aos limites entre a factualidade e a ficcionalidade, mas um tipo de nivelamento da autorrepresentação literária e do ficcional, uma interpolação estrutural entre o fabular e o autobiográfico. Em suma: um texto deliberadamente construído sob a égide da ambiguidade.

A utilização de elementos ficcionais na autobiografia de Grass é uma forma de criar ambiguidade para produzir uma simultaneidade indissolúvel entre a referencialidade e a ficcionalidade. Essa ambiguidade presente no texto é o que dá movimento à narrativa. Podemos propor, então, que a polaridade estabelecida entre a referencialidade, relacionada ao relato autobiográfico, e a ficcionalização está presente de modo complementar na obra de Grass, como uma relação de interdependência.

Essa relação deve ser tratada como um elemento estrutural que compõe a obra, a fim de gerar significados diferentes em determinados momentos, relacionados diretamente aos processos da reconstrução da memória. Esta flutuação pode gerar insegurança no leitor, comprometer o pacto autobiográfico e dificultar os chamados “sistemas de classificação” de um texto autobiográfico que está na fronteira entre ficcionalidade e factualidade. O que nos interessa neste momento não é o sistema de classificação no qual a obra possa se encaixar, pois não há dúvidas de que se trata de um texto autobiográfico.

A ambiguidade serve como propulsora para a criação de questionamentos éticos decorrentes do texto, pois permite a apreensão entre dois valores sem deixar que algum deles seja ignorado, mas também traz o risco de falta de posicionamento diante das possibilidades de interpretação, o que nos leva a refletir a respeito do movimento do eu narrador no presente na tentativa de aproximação com o eu do passado sem que haja uma relação entre eles, ou melhor, sem que haja reconhecimento com relação a fatos do passado. Um sentimento central na autobiografia de Grass que gerou discussão a respeito desse movimento de distanciamento e aproximação foi a culpa.

O uso da ambiguidade pode ser verificado de forma não homogênea ao longo do texto. Ela se apresenta de forma mais aguda na parte dedicada a narração a respeito do período da Segunda Guerra Mundial, principalmente no que se refere envolvimento do autor com a *Waffen-SS*. Podemos analisar este fato como uma estratégia narrativa, e isso poderia sugerir em termos éticos, como já afirmado, um problema dentro da narrativa. Poder-se-ia formular a hipótese de que essa estratégia é utilizada como forma de disfarçar o próprio passado. Este tipo de hipótese faz com que sejam questionados padrões éticos e morais dos escritos autobiográficos, principalmente no que se refere ao recorte histórico apresentado por Grass. Tal hipótese estabelece a relação direta entre o caráter referencial da autobiografia, que teria como centro a apresentação da verdade e a postura ética do escritor ao utilizar certas estratégias para construir o texto.

A ambiguidade relacionada aos elementos ficcionais na autobiografia leva a uma reflexão a respeito da escrita autobiográfica através dos atos de lembrança, que podem representar o limite entre a memória e a ficção. Os mecanismos utilizados para a reconstrução da memória levam a essa interpretação. A narrativa de Grass parece sugerir que a ambiguidade cria um mecanismo de aproximação da verdade, como parte de um processo para a lembrança.

É sabido que a utilização de intertextos na criação de um texto autobiográfico é prática comum, principalmente se tratando de grandes escritores. No caso de Grass esta estratégia é levada a outro patamar. Ela se refere tanto à construção autobiográfica, principalmente pelo fato de as obras de Grass apresentarem como elementos aspectos de sua vida, quanto também à construção e preservação de uma imagem pública. O autor apresenta uma série de referências intertextuais, principalmente de suas próprias obras, bem como clássicos da autobiografia e da literatura alemã como Goethe, irmãos Grimm e Grimmelshausen. O leitor pode inferir que sua vida não pode ser discutida sem que no horizonte existam modelos literários. Neste ponto, podemos remeter a elemento importante para a elaboração desta autobiografia: a construção da imagem do escritor diante da opinião pública. Ao longo do texto, Grass nos apresenta uma rede de discursos que tem como base as referências e padrões literários, como na narrativa da família, que remetem a *Die Blechtrommel*, ou descrições da guerra que parecem saídos de livros de Remarque e Grimmelshausen, ou outros episódios com referências diretas a seus livros. São textos que fazem parte da vida de Grass, seja por influência direta em sua produção, como o caso dos autores citados, seja pela importância das obras no contexto da literatura alemã, no caso específico de suas obras. A partir destas referências e discursos, percebemos a formação da imagem do escritor conhecido como a consciência da nação alemã ao longo de seus anos de carreira e que toma nova forma a partir da revelação feita.

Ao fazer uso destes intertextos, o trabalho com a memória parece alcançar um outro nível: em vez de subjetividade — entregue às insuficiências empíricas da memória — há um trabalho literário maior, que explora o tecido textual da memória coletiva. O leitor parece estar diante de um famoso romance onde a figura do autor da autobiografia e a do narrador fabular se misturam.

Diante das considerações, a tese é estruturada da seguinte forma: o primeiro capítulo, “O debate midiático em torno de *Beim Häuten der Zwiebel*”, trata da recepção da autobiografia, as críticas e o debate criado em torno da obra, que tem como centro a revelação apresentada pelo autor e como este debate interferiu nas interpretações posteriores da obra. Além dessa análise inicial, foi apresentada análise mais detida sobre como os críticos entenderam o livro da perspectiva do processo de construção da memória. Outro aspecto relevante que foi analisado refere-se à reação de Grass quanto ao debate, o que se deu em dois níveis: em entrevistas para

revistas e jornais e a publicação posterior de um livro de poemas, *Dummer August*, cuja temática é a repercussão de sua autobiografia.

No segundo capítulo, “Memórias em diálogo”, serão apresentados conceitos importantes, como memória coletiva, memória individual, memória comunicativa e memória cultural, para o entendimento do papel da memória na construção da autobiografia. Esses conceitos serão colocados em diálogo com a obra e servirão de base para análise a respeito da estrutura narrativa construída, das imagens centrais (a cebola e o âmbar), além de tratar de outro aspecto central da obra, a culpa, e observar como ela é trabalhada na autobiografia.

O terceiro capítulo, “Factualidade, ficcionalidade e autenticidade: conceitos em relação”, trata da relação entre os conceitos que servirão de base para a análise, e são importantes para discussão sobre o gênero. No quarto capítulo, “Entre o factual e o ficcional: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* e *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*”, discutiremos duas obras relevantes de Günter Grass, *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* e *Kopfgeburten*. Nelas temos a coincidência entre o narrador, o personagem e o escritor, mas não são consideradas como obras autobiográficas. São obras com estruturas narrativas complexas. Entenderemos a importância das obras para o desenvolvimento da escrita autobiográfica do escritor.

No quinto capítulo, “Simultaneidade Indissolúvel” analisaremos de forma mais detida a estruturação de *Beim Häuten der Zwiebel*, seu narrador, suas técnicas e a tensão estabelecida entre os polos fato e ficção no texto autobiográfico. No sexto e último capítulo, “A intertextualidade como elemento de tessitura da memória autobiográfica”, será discutida a intertextualidade como principal ferramenta de construção da narrativa autobiográfica de Grass, analisando seus principais intertextos, a “Trilogia de Danzig” e *O aventureiro Simplicissimus*.

Capítulo 1 – O debate midiático em torno de *Beim Häuten der Zwiebel*

Pretende-se apresentar aqui discussão sobre o debate promovido no momento de lançamento de *Beim Häuten der Zwiebel* (2006), e como o livro foi recebido pela crítica e analisado sob alguns pontos de vista, como o processo da construção da memória pelo autor e sua autorrepresentação ao longo da obra. Os textos analisados foram publicados em jornais, revistas e sites alemães no período do mês de agosto de 2006, mês em que o livro foi lançado.

O objetivo desta primeira aproximação com o texto de Grass a partir do debate midiático é compreender como se construíram as interpretações a respeito do livro, e também a percepção de como a imagem do escritor e a interpretação de sua obra, em certa medida, sofreram alterações após a publicação da autobiografia. Também será importante observar como este debate apresenta discussões que vão além do julgamento a respeito da revelação de filiação à *Waffen-SS*, estas em menor número, que compreendem as discussões relativas ao gênero autobiográfico, principalmente sobre sua ficcionalização, estratégias narrativas e a construção da memória autobiográfica.

Com a discussão colocada a respeito da revelação feita pelo autor perceberemos que a questão ética se sobrepôs à estética. Mostra-se importante discutirmos, dentro do fato ético, como situar o fato narrativo em sua qualidade estética procurando entender como arte se sustenta diante das exigências da memória. Talvez, no contexto alemão, dentro do que compete a este trabalho, a obra autobiográfica de Günter Grass, o horror da guerra, sob a forma do imperativo da memória, seja importante questionar se houve comprometimento da autonomia estética. A necessidade de lembrar, principalmente para a crítica, não parece estar relacionada de forma primordial ao fazer literário. O que temos como objeto deste trabalho é um autor que sempre esteve no centro da discussão sobre memória, história e Segunda Guerra Mundial e que, quando expõe suas memórias, vê-se às voltas com seu assunto explorando ao máximo a experiência estética deste momento histórico.

A exposição será dividida em quatro partes. A primeira se refere ao motivo do debate, iniciado com a entrevista concedida ao *Frankfurter Allgemeine Zeitung*; em seguida, trataremos do reflexo dessa entrevista nas leituras críticas a respeito da autobiografia; na terceira parte será apresentado como os textos publicados analisam o processo da memória apresentado por Grass em sua autobiografia e a quarta se refere à resposta de Grass a esse debate, incluindo entrevistas,

nas quais ele se posiciona perante as críticas feitas, bem como a sua resposta literária ao debate, lançada em 2007, no volume de poesia *Dummer August*.

O lançamento de *Beim Häuten der Zwiebel* foi cercado de grande polêmica fomentada por centenas de artigos, resenhas e entrevistas publicados em jornais, revistas e sites⁷. Estes tinham como ponto de análise principal a revelação de Grass sobre sua participação na *Waffen-SS* desconhecida até então por seu público⁸. As primeiras reações ao conteúdo da autobiografia se deram antes do que seria seu lançamento oficial, que estava programado para 1º de setembro de 2006. Os primeiros comentários foram publicados na imprensa a partir de 11 de agosto daquele ano. A maior parte dos textos publicados está relacionada, sobretudo, ao anúncio tardio da filiação de Grass à *Waffen-SS* e se esforça para identificar possíveis razões para o longo silêncio sobre este aspecto biográfico. Estes textos, de modo geral, tecem duras críticas à confissão tardia, julgando seu longo silêncio de forma bastante negativa. Para tanto, tinham por base de análise o

⁷ Os artigos utilizados para a análise foram pesquisados e recolhidos desde as publicações originais em 2006. Para melhor organização das referências, será utilizado como fonte principal para citação o livro *Ein Buch, ein Bekenntnis*, publicado pela editora Steidl em 2007, organizado por Martin Kölbl, que compila o debate em torno da autobiografia. Será apresentado na referência o sobrenome do autor do referido artigo, e a página na qual se encontra no livro que compila os textos. Aqueles textos que não constam no livro, serão apresentados com referência em nota acompanhada do respectivo link de acesso.

⁸ Em 1935, uma divisão da SS-Verfügungstruppen deu origem à Waffen-SS, organização militar de elite do governo com critérios de seleção rigorosos baseados na fidelidade a Hitler e ao regime nazista, composta por indivíduos de etnia ariana pura, de acordo com os parâmetros nazistas. Sua origem remonta à criação da Schutzstaffel (SS), a parte armada do Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei (NSDAP), que, em 1933, com a ascensão de Adolf Hitler, foi subdividida, originando como uma de suas partes a SS-Verfügungstruppen. Em 1938, a Waffen-SS era constituída por 7000 integrantes, chegando a um máximo de 950.000 em 1944. Seu rápido crescimento se deu especialmente após a introdução do alistamento militar obrigatório. A Waffen-SS sempre esteve no centro das discussões no que se refere aos crimes graves ocorridos ao longo da Segunda Guerra Mundial, como inúmeros massacres. Muitos estudos consideram a Waffen-SS como centro doutrinador e conspiração criminosa, ligada às atrocidades cometidas ao longo da guerra, baseadas no poder e na manipulação ideológica. Caracterizada como o braço altamente disciplinado do governo, o aspecto da criminalidade da organização militar é o mais persistente nas análises sobre este período da história. Há uma tendência entre quase todos os historiadores de entendê-la como um grupo de planejamento racional para a conquista do poder total no partido, na Alemanha e na Europa. Diante do estigma relacionado à violência e atrocidades atribuídas à organização, a recepção da crítica de *Beim Häuten der Zwiebel* se voltou principalmente ao relato do alistamento voluntário de Grass. A incoerência entre o discurso pacifista e acusatório do autor no pós-guerra e o alistamento do jovem de 17 anos foi o principal ataque ao texto autobiográfico. Desde a publicação da autobiografia, em 2006, já foram apresentados vários estudos detalhados sobre a evolução da Waffen-SS ao longo da guerra e o alcance de seu poder. Por exemplo, há estudos sobre o tipo de recrutamento praticado, que aceitava desajustados e desempregados nos primeiros anos, até 1939, quando podemos observar o que seria a elite do serviço especial. Nos últimos anos de guerra, há, segundo estudos recentes, como *Die Waffen-SS neue Forschungen* (2014), o início do declínio da Waffen-SS com o alistamento obrigatório e indistinto, o que englobaria o alistamento de jovens e adultos de etnias diversas, como aqueles que nasceram em territórios conquistados. O objetivo das pesquisas atuais é determinar a evolução da Waffen-SS, analisando os grupos diferentes que a compunham, de acordo com sua importância e com a finalidade de definir melhor a imagem até hoje generalizada dessa unidade e esclarecer as ações de cada subgrupo dentro do que é conhecido como Waffen-SS.

engajamento político de Grass desde o início da década de 60 e sua postura diante de seus opositores políticos, particularmente atacados quando tinham algum envolvimento passado com o nacional-socialismo.

É possível perceber, ao longo de uma primeira leitura geral dos textos publicados, que eles têm como pontos centrais a imagem pública do escritor, que se tornara problemática para a crítica a partir da revelação, e a memória, ou melhor, segundo os autores, “a falta dela”, relacionada à revelação. No âmbito do corpus consultado, cerca de um quarto dele tem por tema, ainda que de forma superficial, a memória e os problemas relacionados a sua construção literária.

É notável que há textos – em menor número – que abordam estrutural e analiticamente a narrativa autobiográfica; outros baseiam-se apenas no ato da revelação. Daí que seja possível afirmar, a partir dessa primeira e simples avaliação, que a maior parte deles não parece partir da obra para a criação de uma crítica sólida, mas tão somente da declaração publicada em entrevista para o *Frankfurter Allgemeine Zeitung* de 12 de agosto de 2006, tendo como base as declarações dadas pelo autor na ocasião e os tópicos abordados na entrevista. Parte desta impressão pode ser confirmada pelo fato de o primeiro contato que o público teve com a revelação de Grass se deu não pelo que foi narrado pelo autor em sua obra, mas sim pela declaração apresentada na entrevista citada.

Nestes textos a abordagem que se refere especificamente à construção da memória, processos de lembrança e esquecimento, é feita, na maioria dos casos, de forma superficial, sem considerar as falhas possíveis e naturais da memória, aspectos que estão fora do controle de quem escreve a autobiografia. A desconsideração de mecanismos de reorganização do passado e as relações de proximidade e afastamento no momento da escrita pode apresentar elementos antes incômodos e perturbadores que podem tornar, do ponto de vista da análise crítica, a narrativa imprecisa, ambígua e até, em certa medida, “falsa”, por não considerar aspectos importantes para a construção da memória.

Um recorte interessante a respeito dos autores dos textos críticos analisados é o tipo de discurso apresentado por eles, principalmente aqueles que criticam negativamente o texto autobiográfico está presente no trabalho de Britta Gries, *Die Grass-Debatte. Die NS-Vergangenheit in der Wahrnehmung von drei Generationen* (2008), que traz interessante análise desse viés. Gries aborda os textos a partir de grupos geracionais, identificando aqueles autores que pertencem à mesma geração de Grass e que, portanto, vivenciaram o mesmo momento

histórico narrado pelo autor em sua autobiografia, e as gerações seguintes, dos filhos e dos netos dos primeiros. Foi investigado até que ponto as reações da geração de testemunhas da guerra, da geração dos filhos destas testemunhas e de seus netos diferem em relação à confissão de Grass, se há evidência de conflito intergeracional no debate. A autora opta pela análise da transformação da história do passado nazista e as dificuldades associadas à transformação desse passado histórico e conclui que a geração de testemunhas, aqueles que pertencem à mesma geração de Grass, são os que reivindicam a apresentação de uma explicação para o ocorrido, apresentação de fatos concretos, enquanto a geração de netos se mostra distanciada e interpretativa em relação ao revelado por Grass.

É possível dividir em subgrupos de diversas ordens os textos consultados. Nota-se que, descontados os que consideram sua confissão apenas como o fechamento de um ciclo necessário no curso natural da vida, há aqueles que, além de criticar a revelação feita por Grass, consideram sua confissão, antes de qualquer outra interpretação, um golpe de marketing, e outros que o consideram apenas um “farsante” que sempre viveu para condenar outras pessoas por suas atitudes ao longo do regime nacional-socialista e no pós-guerra.

A relação entre a imagem de Günter Grass, sua obra e o marketing é muito anterior à polêmica criada em torno de *Beim Häuten der Zwiebel*. Nas décadas de 1960 e 1970, há alguns textos que de certa forma criticam o autor por seu talento de “autopromover” sua obra. A partir da década de 1960, as intervenções políticas de Grass o ajudaram a estar cada vez mais em evidência na mídia e a estabelecer uma imagem de ativista político que chegou a seu auge em 1968. Em artigo de 1969, publicado na *Der Spiegel*, “Das Wappentier der Republik: Augenblicke mit Günter Grass”, Horst Krüger denominou Grass como “*Markenartikelzeichen*”, para assinalar a exploração de possibilidades que tinha ao utilizar-se de sua imagem como personagem em seus livros e como isso contribuía para a formação de sua imagem pública e marketing de sua obra. Com o lançamento da autobiografia estas opiniões se potencializaram e os críticos colocaram a questão de entender a posição sociopolítica do autor na nova configuração da história oferecida por Grass.

1.1 – O motivo do debate

A primeira observação apresentada a respeito da autobiografia se deu na *ARD Tagesschau*, em 11 de agosto de 2006, às 20h:

Rolle in der NS-Zeit

Der Schriftsteller Günter Grass hat eingeräumt, kurz vor Kriegsende Mitglied der Waffen-SS gewesen zu sein. In seinem neuen Buch *Beim Häuten der Zwiebel* berichtet der Literaturnobelpreisträger, er sei als 17-Jähriger aus dem Reichsarbeitsdienst nach Dresden zur Waffen-SS einberufen worden. Er habe dann der 10. SS Panzerdivision Frundsberg angehört. (ARD, 2007, p.20)

Após esta nota, jornais apresentaram pequenos textos no dia 11 de agosto, sem grande impacto para o debate inicial. No dia 12 de agosto foi publicado, no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, editorial de Frank Schirrmacher intitulado “Das Geständnis” que precedia a longa entrevista com o autor. A entrevista foi a primeira concedida por Grass a respeito da revelação antes de o livro ser lançado. Nesse editorial há uma introdução a respeito de questões que serão discutidas na entrevista, como o silêncio de décadas acerca da condição de Grass, os debates políticos, os outros casos similares ao de Grass e os exemplos opostos, como o caso de Joachim Fest. Na entrevista intitulada “*Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche*”, Grass apresenta algumas declarações a respeito de sua revelação e o motivo de ter sido feita tardiamente.

Percebemos por meio da leitura dos artigos publicados sobre o livro a partir de 12 de agosto que a entrevista serviu de fonte imediata para muitos dos textos publicados a respeito da autobiografia. Os tópicos apresentados foram retomados, trechos serviram como mote para outros textos e passagens foram reproduzidas na maioria deles.

Os jornalistas, Frank Schirrmacher e Hubert Spiegel, responsáveis pela entrevista, procuraram conduzi-la com o objetivo de entender certos mecanismos da construção da narrativa de Grass até chegar ao ponto central do livro, na perspectiva dos jornalistas, o momento da declaração de pertencimento à *Waffen-SS*. Percebe-se que a tendência dos entrevistadores é tratar especificamente da primeira parte do livro, referente ao fim da infância do autor, aos 12 anos, no início do livro, até o momento em que o escritor é mantido como prisioneiro de guerra pelos americanos.

Na entrevista, as questões apresentadas procuram ser objetivas sempre tendo como foco tentar retirar do escritor explicações para algumas questões lacunares apresentadas na narrativa. A principal delas é a que se refere à lembrança de alguns fatos, principalmente relacionados à decisão de se filiar voluntariamente à *Waffen-SS* e a sua real participação ao longo do período em que fez parte do agrupamento, questões que se repetem em diversos textos críticos. Os jornalistas

procuram saber do escritor se havia fontes precisas como documentos, diários, manuscritos, que servissem de base para a construção das memórias apresentadas. As perguntas associam declarações anteriores do autor referentes a este fato ou até mesmo suas obras a fim de tentar encontrar uma explicação objetiva para o que os jornalistas consideram como não explicado.

A forma como Grass responde a essas perguntas, sempre se servindo da natureza imprecisa da memória, e para isso utilizando as metáforas apresentadas ao longo do livro – a cebola e o âmbar – é semelhante às estratégias apresentadas na narrativa. As explicações do autor sobre as camadas da cebola que se sobrepõem e em alguns momentos não permitem a leitura do que está ali escrito e o aprisionamento da memória no âmbar fazem com que o leitor da entrevista não saiba muito mais a respeito da revelação de Grass do que já foi apresentado no livro.

Outro ponto bastante ressaltado, e que se tornou tema de outros artigos escritos, foi o motivo da revelação ser tardia, considerando que o escritor teve muitas oportunidades para revelar tal feito. Grass afirma aos jornalistas que para conseguir construir sua autobiografia precisava encontrar uma forma adequada, o que levou tempo para ser estabelecida. Afirma ainda que a situação de silêncio ao longo dos anos o deprimiu, e que este silêncio foi o que o motivou a escrever o livro.

Outro tema que é apresentado na entrevista e que também reaparece em outras críticas diz respeito à atração que a juventude da geração de Grass sofreu pelas forças armadas, que em nenhum momento, mesmo antes da revelação, foi negada por Grass. Era sabido sobre sua atividade como *Flakhelfer*, a respeito da sedução e fascínio pelas forças armadas, o que é bastante explorado em seu romance *Die Blechtrommel* e na novela *Katz und Maus*. Nesta entrevista, o autor afirma que não apenas ele, mas a maioria dos jovens foi seduzida pelo regime, o que fica evidente em *Beim Häuten der Zwiebel*, quando o jovem Grass justifica sua inscrição devido a sua condição social, e a situação de sua família e sua insatisfação com a forma como vivia na casa de seus pais.

Questões sobre a origem de seu engajamento político também fazem parte desta entrevista. O envolvimento de Grass na Segunda Guerra e de que modo essa experiência o influenciou no desejo de participar da vida política são discutidas. Mais uma vez, Grass se refere aos episódios presentes em sua autobiografia, tratando principalmente de como se interessou por política a partir das discussões que ocorriam na mina onde trabalhou logo depois de ser solto do

campo de prisioneiros com seus companheiros trabalhadores que se autodenominavam nazistas, comunistas e nacional-democratas.

Ao tentar preencher as lacunas de fatos que não estão presentes no livro, os jornalistas exploram a obra literária de Grass que, como sabido, utiliza como base as vivências do autor. Uma delas é *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, que é retomada ao longo da entrevista e será objeto de análise posteriormente. Segundo o escritor, este livro foi escrito para seus filhos com o intuito de explicar acontecimentos relacionados à Segunda Guerra. Esta narrativa é estruturada de forma particular: em parte é realizada em primeira pessoa, na qual o autor narra suas experiências pessoais, principalmente ao longo da campanha eleitoral com Willy Brandt, e em outra parte da narrativa é apresentada a história de um judeu, Hermann Ott, em luta pela sobrevivência em Danzig, além de, entre estas duas narrativas, tentar esclarecer sua participação na guerra. Neste ponto da entrevista há a tentativa de chamar a atenção para a confissão por parte dos entrevistadores, pois nessa obra Grass teve a oportunidade, segundo os jornalistas, de apresentar tal declaração, mas não a fez. O autor apresenta no livro, no que se refere a sua participação no conflito, descrição superficial sobre sua função, apenas relatando os fatos já sabidos do público a respeito deste episódio.

Também há o questionamento por parte dos jornalistas a respeito do grau de ficcionalização da autobiografia de Grass, selecionando de forma mais específica um dos episódios narrados: a relação entre o Jovem Grass e Joseph, um jovem católico com aspirações grandiosas na igreja, que foi interpretado como sendo o Papa Bento XVI, Joseph Ratzinger. A questão se referia ao fato de esse episódio poder causar algum tipo de problema ao escritor, por ser possivelmente fictícia, segundo os jornalistas. Não há nenhum aprofundamento da questão da ficcionalização na obra em geral. Grass, em sua resposta, não deixa claro para os entrevistadores se aquela é uma passagem real ou fictícia, apenas a considera como uma “bela história.”

Ao final da entrevista há referência à postura egoísta do artista, muito comentada pelo próprio autor ao longo da autobiografia. O escritor, em resposta, afirma que prefere se referir a uma postura egocêntrica quando adolescente, em relação a algumas escolhas feitas pelo jovem Grass e afirma que não se arrepende dessa postura, que é o que o torna irreverente obra após obra.

É importante afirmar que há especulações a respeito da estratégia pretendida pela editora e pelo autor para provocar impacto tanto na imprensa quanto no público leitor com esta

entrevista. Em muitos dos textos publicados a partir dela é possível perceber que foi criada uma situação para que ocorresse da forma como transcorreu o lançamento. De acordo com os artigos lidos, já havia uma negociação entre o *FAZ*, a editora Steidl e o autor desde o mês de julho, mais precisamente 17 de julho, segundo Martin Kölbl, para que ocorresse uma entrevista com o autor. Mas o interessante a ser notado é que, em 31 de julho, a editora enviou 400 exemplares do livro a jornalistas de diversas mídias para resenhas. Desde esta data até o dia 11 de agosto não houve nenhuma manifestação a respeito. Outro dado que deve ser notado é o fato de que em 31 julho a editora anunciou que o livro seria lançado em 01 de setembro com a tiragem de 150.000 exemplares. Todos os fatos aqui apresentados reaparecem em configurações diversas ao longo das centenas de textos escritos sobre o livro, em sua maioria reprovando o fato de Grass ter apresentado tardiamente seu passado nazista e interpretando toda a ação como apenas um golpe de marketing.

1.2 – O impacto da revelação na mídia

Os comentários que compõem parte do primeiro debate sobre o anúncio tardio da associação de Günter Grass a *Waffen-SS* apresentam breves análises sobre a qualidade literária da obra autobiográfica. Essa constatação tem como ponto central da maioria das críticas feitas ao livro: o silêncio de décadas a respeito da real participação na Segunda Guerra Mundial.

Avaliações foram em sua maior parte negativas, motivadas principalmente pelo anúncio tardio de sua associação à *Waffen SS*. A escolha das imagens para simbolizar o processo da memória, a cebola e o âmbar, na maioria dos textos críticos foi caracterizada como imprecisa e inadequada, o que tornava o processo de lembrar como demasiado vago e ambíguo. Gerd Appenzeller em “Es war immer der andere. Amerikaner, Außerirdische“, por exemplo, descreveu a autobiografia afirmando que o escritor assume de forma exemplar a representação da memória, sem assumir de forma objetiva a matéria narrada, isto é, para o crítico, Grass avalia a perspectiva narrativa mudando e camuflando-se em uma terceira pessoa de forma negativa e pejorativa. Percebe-se que a tendência da crítica foi de avaliar o livro e as escolhas do autor em sua maior parte do ponto de vista ético em detrimento do estético.

Parte da crítica segue o mesmo sentido de interpretação de G. Appenzeller, e considera que a verdade apresentada por Grass é uma “verdade distanciada” apresentada sobretudo de

forma ambígua. As memórias são consideradas dessa forma, pois, segundo tais textos, é como se o autor escrevesse suas memórias e elas não pertencessem a ele, sentimentos que não foram sentidos por ele, que essa “vergonha em atraso” pertence a um terceiro ([...] “als seien es nicht seine Gefühle, nicht seine Schuld, sondern die eines Dritten“. (APPENZELLER, 2006, p.1) Essa opinião leva em consideração o distanciamento apresentado pela alteração constante do foco narrativo entre a primeira e a terceira pessoa, o velho Grass e o jovem Grass.

O crítico interpreta o narrador de *Beim Häuten der Zwiebel* como se na verdade ele não quisesse apresentar seu passado, sem querer mostrar de forma precisa seus sentimentos e sua culpa, assim, utilizando a terceira pessoa. Neste contexto, Grass é acusado de “falta de arrependimento”. Em muitos artigos, a mudança de perspectiva é apresentada como autoproteção. Esta interpretação baseia-se no pressuposto de uma evolução pessoal, uma mudança do indivíduo ao longo dos anos, focada principalmente no que se refere à construção da imagem pública do escritor que se transformou ao longo de sua carreira.

O mecanismo utilizado por Grass ao lançar mão da terceira pessoa faz com que se criem camadas textuais que o colocam em contato lembranças que muitas vezes entram em choque, principalmente quando o narrador questiona o jovem que já foi. Podemos chamar esse processo de autointerrogatório, que para alguns críticos é visto como autocrítica e outros entendem apenas como uma autoencenação, como afirma Ijoma Mangold no artigo “Seht, wie meine Augen tränen“ (2006). A autora apresenta pares opostos que caracterizariam este eu autobiográfico como se fossem “papéis”. Como se o eu se dividisse entre o autor empírico e o poético (“Als empirisches und als dichterisches Ich“) e „als Sünder und als Selbst-Erlöser“.

A perspectiva distanciada em momentos da narrativa, apresentando os estágios do desenvolvimento da personagem é percebida como uma tendência da, segundo a crítica, influência ficcional no texto autobiográfico, o que para eles sublinha a imprecisão e indefinição de memória. O que a crítica chama de influência da ficção em textos autobiográficos é considerado aspecto excludente de memórias subjetivas.

Percebe-se que não há uma discussão aprofundada a respeito do conceito “ficção” na crítica ao texto autobiográfico. O que é possível afirmar é que para os críticos a falta de um limite entre fato e ficção seria um problema para o texto, principalmente para o leitor que, para eles, necessita do estabelecimento de fronteiras entre o “ficcional” e o “factual”. Percebemos uma visão negativa sobre o que os críticos consideram ficção em um texto autobiográfico.

É evidente, aqui, a expectativa por detalhes factualmente comprováveis que permitiriam uma reconstrução do que ocorreu nos anos em que Grass participou da guerra por parte do leitor. Ainda na continuidade da análise da crítica para a complicada relação entre fato e ficção são sublinhadas as lacunas de memória relacionados com os anos de guerra em contraposição à lembrança detalhada de situações e pessoas consideradas secundárias para o entendimento do que consideram como elemento central da narrativa, sem revelar elementos importantes para a construção de tais memórias e suas particularidades.

Em outros comentários, no entanto, a abertura no trato com a natureza fragmentária da memória através do questionamento e do desempenho das várias versões de memória está em destaque como um momento qualitativo do livro e considerado como um indicador de que o que está no texto não é uma autobiografia, mas um "romance sobre a vida de Günter Grass" como afirmado por Hubert Spiegel em "Ist die schwarze Köchin da? Der Roman zum Leben des Günter Grass" (2006).

Grass utiliza para estruturar a forma como suas memórias são apresentadas duas imagens: a cebola e o âmbar. Imagens em alguns textos consideradas como exemplares tal como afirma Martin Lüdke em "Das doppelte Ginterchen" (2006): "Um conceito convincente, assumindo que as memórias são removidas camada a camada."⁹ A estratificação e o armazenamento da memória que representa a cebola ou as peles de cebola, é inicialmente avaliada positivamente, mas notam-se críticas, pois, ao final do processo de descascamento, "não há núcleo visível". Outros comentários elogiam a escolha de cebola como motivo:

[...] geniale Metapher, die keinen Zweifel darüber lässt: Es wird anstrengend sein, es wird Stückwerk bleiben. Denn das Wie des Grasschen Erinnerns geht auf das Verborgene aus, es widmet sich dem nicht ganz Vorzeigbaren, will aufdecken.¹⁰

Há o esforço de detectar e compreender a imagem, mas que, segundo o Krause, não leva a compreensão total do que a metáfora significa, mas sim permanece a fragmentação da memória e é interpretado, por exemplo como um "símbolo da busca infinita"¹¹.

⁹ LÜDKE, Martin. "Das doppelte Ginterchen" *Frankfurter Rundschau*, 23.08.2006.. Disponível em: <http://www.fr-online.de/literatur/das-doppelte-ginterchen,1472266,3163226.html> Acessado em: 15.03.2016.

¹⁰ KRAUSE, Tilman "Ich aber weinte erst später, viel später". *Die Welt*, 19.08.2006. Disponível em: <http://www.welt.de/print-welt/article146492/Ich-aber-weinte-erst-spaeter-viel-spaeter.html> Acessado em: 15.01.2016.

¹¹ ZIMMERMANN, Harro. "Der Schamane und seine Wahrheit. Günter Grass Autobiografie, *Beim Häuten der Zwiebel*". In: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, 9/2006, P.318.

A imagem do âmbar é discutida como uma metáfora controversa. Por um lado, foi criticada, porque é possível ver elementos encapsulados, mortos, mas não penetrar diretamente naquela forma, como se fosse possível ver o passado, mas sem um desenvolvimento completo. Por outro lado, o âmbar é apresentado como uma imagem positiva, pois significaria uma existência armazenada. Essa interpretação pode combinar com a perspectiva narrativa e a distância do assunto lembrado pelo seu antigo eu; a formação de uma imagem de si mesmo do passado.

O longo silêncio é questionado por todos aqueles que escreveram sobre o livro. As análises interpretativas a esse respeito se referem às oportunidades que o escritor teve ao longo de sua trajetória para declarar sua participação na *Waffen-SS*. Entre estas ocasiões estão aquelas que se referem a julgamentos morais de Grass, principalmente de personalidades com algum envolvimento no regime, ou até mesmo de personalidades que não tinham relação direta com o regime, mas de alguma forma com ele mantiveram algum contato, ainda que tangencial. O exemplo mais lembrado pelos críticos é o da reação de Grass à visita do presidente norte-americano à época, Ronald Reagan, à Alemanha, em novembro de 1984, mais precisamente ao cemitério militar em Bitburg. Para eles, essa poderia ter sido uma oportunidade de revelação, mas que se mostrou apenas como ataque ao político norte-americano e ao político alemão Helmut Kohl. Além dessa ocasião, o crítico Roman Bucheli em seu texto “*Das Geständnis als Selbstinzenierung*” (2006) enumera ainda outros possíveis momentos de revelação:

Gelegenheiten zur Selbstoffenbarung hätte es reichlich gegeben: Als er gegen den Besuch von Helmut Kohl und Ronald Reagan auf dem Soldatenfriedhof in Bitburg protestierte, wo auch Mitglieder der Waffen-SS beigesetzt sind. Als er 2003 seinen Freund Walter Höllerer in Schutz nahm, der 1942 als Neunzehnjähriger Mitglied der NSDAP geworden war. Oder noch vor ein paar Wochen, als Grass zur Eröffnung des PEN-Kongresses in Berlin über den Krieg sprach: «Sechzehn zählte ich, als ich Soldat wurde. Mit siebzehn lernte ich das Fürchten. Und glaubte dennoch bis zum Schluss, als längst alles in Scherben gefallen war, an den Endsieg.» Stets hätte es ein Zeichen sein können, dass die Diskussion um die Vergangenheit nicht unter Ausschluss der eigenen Person geführt werden kann. (BUHELLI, 2006, p. 41)

Todos os ataques feitos por Grass ao longo de sua carreira em relação à responsabilidade de cada indivíduo participante da guerra, principalmente aqueles que de alguma forma ainda tinham alguma influência política no país após o final da Segunda Guerra Mundial, e toda sua crítica que se estendeu pelas décadas seguintes até sua declaração é interpretada pela crítica como

uma atitude incoerente. Thomas Osterkorn em seu texto “Die Scheiße kommt hoch” (2006) afirma que Grass violou suas próprias regras do jogo ao julgar todos aqueles que ele considerava culpados e, no entanto, esquivava-se do julgamento depois de sua própria revelação. Como muitos outros, o crítico também considerou o lançamento do livro como um golpe de marketing do escritor.

Diante dessa análise, os críticos interpretam as declarações do autor relacionadas a sua falta de conhecimento a respeito do papel da *Waffen-SS* na Segunda Guerra Mundial como ingênua e em certo nível falsa, como afirma Roman Buchelli em “Das Geständnis als Selbstinzenierung”. O sofrimento descrito ao longo dos anos decorrente do silêncio sobre sua condição nas declarações que faz, principalmente na entrevista concedida a *FAZ*, quando se refere ao fato de descobrir o que estava ocorrendo de fato no final da guerra apenas quando foi levado ao campo de prisioneiros aberto pelos norte-americanos, não se mostra para os críticos como factível.

Outra reportagem de grande repercussão quando do lançamento da autobiografia foi a da revista *Der Spiegel* intitulada “Fehlbar und verstrickt”. Diferentemente do que o *FAZ* promoveu, a revista analisa a declaração sem entrevistar o escritor. Tem como base de pesquisa as obras pregressas, analisadas como forma de tentar juntar partes e apresentar uma explicação plausível para o caso a partir da obra do autor, algumas declarações anteriores de Grass além de depoimentos de várias figuras importantes do meio literário e político.

Um episódio interessante levantado pela revista foi o do suicídio de um civil durante uma leitura pública de Grass do seu livro *örtlich betäubt* em uma igreja em Stuttgart em 1969. Ao longo da leitura, um homem se levanta e diz “*Ich grüße meine Kameraden von der SS!*” e, em seguida, se mata ao tomar uma dose de veneno. Este episódio é retomado pelo Grass em seu livro *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* de 1972. Posteriormente a obra será analisada de forma mais detida, aqui cabe esclarecer que o livro narra as experiências do escritor na campanha eleitoral de Willy Brandt, momento do livro narrado em primeira pessoa, e também apresenta a narrativa do personagem denominado Hermann Ott, professor judeu que sobrevive ao extermínio e expulsão dos judeus de Danzig. Enquanto o autor narra em primeira pessoa suas experiências ao longo da campanha que promovia em favor de Willy Brandt, Grass apresenta a história de Manfred Augst, o homem que se suicidou na igreja. O mote para tratar da narrativa é uma visita que o escritor faz para a família de Manfred Augst para tentar reconstruir quem seria esta pessoa e suas

motivações¹². A reportagem apresenta este episódio como forma de reconstruir indícios a respeito da revelação de Grass. Em *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, Günter Grass não interpreta o ato nem o aproxima de alguma forma a sua biografia. Tanto que a narrativa sobre sua participação na Segunda Guerra é apresentada de forma bastante pontual, sem menção a sua filiação à *Waffen-SS* na explicação a seus filhos sobre sua relação com a guerra.

Também é perceptível na matéria a investigação documental a respeito da participação de Grass no momento histórico da Segunda Guerra, documentos que sempre existiram, mas nunca foram investigados, além do levantamento de outros casos semelhantes ao de Grass e que tiveram repercussão menor.

Na análise dos autores da reportagem, o livro não preza pela clareza e coloca a imprecisão como um princípio estilístico da obra:

Die Vagheit ist Stilprinzip in dieser Lebensbeichte, und wo es um Wahrheit gehen sollte und nichts als die Wahrheit, beginnt Grass so: „Wer sich ungenau erinnert, kommt manchmal dennoch der Wahrheit um Streichholzlänge näher, und sei es auf krummen Wegen.“¹³

A dificuldade de reconstituir o que aconteceu nos meses de guerra em que o autor participou como membro da *Waffen-SS* a partir do que se narra é apontado como obstáculo para os críticos. A conclusão a qual os críticos chegam é a de que há produção de uma névoa provocada pelas alusões feitas, sem nomear precisamente datas ou nomes que tornem o relato de Grass verificável. Para eles, são levantadas mais perguntas do que são oferecidas respostas.

Para Gustav Seibt¹⁴ no texto “Günter Grass' SS-Beichte. Geständnis einer Schnecke. Mitgliedschaft in der Waffen-SS als Siebzehnjähriger in den letzten Kriegsmonaten: Was Günter Grass enthüllt hat”, o livro de Grass se mostra como um trabalho engenhoso da memória. Uma memória caracterizada por ele como “incompleta e confusa”, principalmente no que se refere ao que denomina como uma lembrança dolorosa para Grass, o que pode justificar a imprecisão e

¹² Ute Scheub, filha de Manfred Agust, escreveu um livro sobre a vida de seu pai intitulado *Das falsche Leben* no qual narra sob sua perspectiva este acontecimento.

¹³ KURBJUWEIT, Dirk et al. “Fehlbar und verstrickt”. In: *Der Spiegel*, 21.08.2006. Disponível em: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-48495924.html> Acessado em 16.01.2016.

¹⁴ SEIBT, Gustav. “Günter Grass' SS-Beichte. Geständnis einer Schnecke. Mitgliedschaft in der Waffen-SS als Siebzehnjähriger in den letzten Kriegsmonaten: Was Günter Grass enthüllt hat” *Süddeutsche Zeitung*, 14.08.2006. Disponível em: <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/guenter-grass-ss-beichte-und-nun-zurueck-zu-den-fakten-1.432633>> Acessado em: 16.01.2016.

falta de clareza narrativa. Para Seibt, o fato de o autor tornar público um fato tão doloroso é uma forma de salvar seu estigma moral, não de destruir sua reputação. O crítico procura diferenciar o escritor consagrado que escreve suas memórias do jovem que foi e que viveu os horrores da guerra, para quem a runa dupla não era ofensiva, apenas se tratava de um destacamento de elite e não tinha ideia do que era a *Waffen-SS*.

O fato de ter se decidido por alistar-se na *Waffen-SS* tem como motivo ou justificativa, apresentada em algumas entrevistas e em análises, como a feita por Gustav Seibt, o fato de estar inserido no universo de uma pequena burguesia, que tinha como principais exemplos seus pais influenciados pelo sistema, em especial seu pai, que serviu posteriormente como protótipo para o pai da família Matzerath em seu romance *Die Blechtrommel*. Além da influência do regime em relação a sua família, um outro aspecto determinante para seu alistamento revisitado em várias críticas e entrevistas foi seu inconformismo quanto ao ambiente físico e social em que vivia. Alistar-se significava deixar o seio da família. A pobreza e precariedade do local onde vivia, um apartamento pequeno, no qual mal cabia sua família, e o banheiro coletivo que tinha de dividir com os vizinhos foram importantes para seu anseio de sair dos domínios da família, mesmo que para a luta na guerra.

Percebemos que a discussão do texto como literário fica em segundo plano. O que é central para estas discussões é a associação à *Waffen-SS* como tema, em seguida, as análises se concentram na revelação e em que medida ela se reflete na avaliação do processo de lembrança e projeção da memória, e como ela é criticada por ser demasiado vaga e imprecisa. Outros comentários, no entanto, veem esse mecanismo ligado à culpa e à vergonha a respeito do não questionamento das condições prevaletentes como tema principal. A ênfase de culpa e vergonha, é considerada também como elementos dominantes e perturbadores, mas que, em muitos casos, não são considerados sentimentos legítimos do autor, apenas como uma forma estrutural da narrativa.

1.3 – A memória como centro da discussão

O tema da memória é discutido nos artigos com diferentes ênfases. Enquanto muitos tematizam o processo de memória construído em *Beim Häuten der Zwiebel*, principalmente tendo como pano de fundo as metáforas apresentadas e comentam sobre isso, há outros que relacionam

o processo da memória com a representação da imagem do autor tendo como base a obra pregressa de Grass, relacionando-a com o contexto do nacional-socialismo.

Nas primeiras notas sobre o livro, como a de Jens-Uwe Knoch, na ARD, no dia 11 de agosto de 2006, um dia antes da publicação da entrevista dada ao *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, noticia o lançamento do livro e não é mencionada explicitamente, nem recebe destaque como notícia escandalosa. Pelo contrário, o que parece ser central é a temática da memória tendo como símbolo as camadas da cebola que remetem às camadas da memória. Além disso, a falta de confiabilidade da memória e do deslocamento de memórias aversivas são evocadas, o que já inclui aspectos significativos para tratar sobre os problemas da estruturação da narrativa autobiográfica. O texto também leva em consideração a relação do autor com a memória exposta no livro, uma relação muito explorada por Grass ao longo da construção de sua narrativa e, como bem pontua o jornalista, se tornou uma relação por muito tempo obscura e de difícil acesso (“[...]bekennt sich nun offen zu einem dunklen Punkt seines Lebens, den er bisher auch vor sich selbst zu verbergen suchte” (KNOCH,2007, p. 20-21)).

No dia seguinte a esta nota, foi publicada a entrevista já mencionada anteriormente e que é considerada o estopim para a polêmica central. A partir desta entrevista, os textos publicados nos dias subsequentes apresentam o livro envolvido pela moldura da confissão, tornando-se o centro das discussões. A maioria deles, porém, descarta o processo complexo envolvido no movimento de lembrar e esquecer e os caracteriza de forma superficial, apenas como um processo incompleto e pouco fiável.

Em outros textos da mesma época, a cebola é colocada como uma estrutura sem núcleo em que aquele que escreve suas memórias não consegue encontrar um núcleo real, devido à falta ou à dificuldade de acesso à memória. Dessa forma, observamos uma postura comum nos textos críticos sobre o livro de colocar como centro da obra a confissão, relegando ao segundo plano a complexidade da obra.

Ingo Langner em “Der Zwiebel Kern”, publicado no *Die Tagespost* em 15 de agosto de 2006, apresenta opinião a respeito da imprecisão e indefinição do relato de memória que não oferece fatos verificáveis e critica esta escolha do escritor, comparando a metáfora utilizada pelo autor ao aprendizado que uma criança adquire quando, ao retirar a casca da cebola e descascá-la, camada por camada, ela provoca o choro e, ao final, não é encontrado o núcleo. Esta metáfora,

segundo o crítico, na verdade oferece mais dúvidas sobre suas memórias do que certezas, pois não é possível chegar ao núcleo do que é narrado.

A necessidade de verificação dos acontecimentos é uma das críticas recorrentes. Em textos e entrevistas anteriores à publicação, Grass já havia se manifestado a respeito dessa necessidade que o público leitor tem de conseguir verificar as informações presentes nos textos autobiográficos e que para ele não é uma característica positiva desse gênero, o que o fez por muitos anos se recusar a escrever uma:

Ich könnte gar nicht autobiographisch schreiben, weil ich sofort ins literarische Lügen geriete. Ich bringe mein Ich ins Spiel ein und bin mir dabei bewußt, daß ich in diesem Moment beispielsweise im *Butt* zu einer literarischen Figur werde. Das ist auch der Reiz der Sache. Autobiographische Bücher sind dann schön und wichtig, wenn jemand reich ist an witzigen Anekdoten und Beobachtungen wie ein Kortner zum Beispiel. Solche Bücher lese ich gern. Sie zwingen mich nicht, zu überprüfen, ob das, was erzählt wird, wirklich wahr ist. Um jetzt einen Sprung zu machen: Diese gouvernementenhafte Aufregung darüber, daß an Hermlins autobiographischen Darstellungen dieses und jenes nicht stimmt, ist die nicht schrecklich? (ZIMMERMANN, 1999, p.39)

A dúvida que Grass, a partir da imagem da cebola, quer suscitar é explicada na entrevista dada ao *FAZ*.

Wir beschönigen, dramatisieren, lassen Erlebnisse zur Anekdote zusammenschnurren. Und all das, also auch das Fragwürdige, das alle literarischen Erinnerungen aufweisen, wollte ich schon in der Form durchscheinen und anklingen lassen. Deshalb die Zwiebel. Beim Häuten der Zwiebel, also beim Schreiben, wird Haut für Haut, Satz um Satz etwas deutlich und ablesbar, da wird Verschollenes wieder lebendig. (SCHIRRMACHER, 2007, p.26)

Günter Grass coloca sua escrita autobiográfica como inexata e em construção além de estar consciente de nem mesmo tentar fazê-la parecer factual para produzir fatos observáveis. Seu livro de memórias não é, como ele mesmo aponta em uma entrevista

(...) die Fakten an Fakten und Datum an Datum reiht. Es ist der Versuch, einen jungen Menschen, der mir fremd ist, wieder zu entdecken und zu befragen, wie er sich in bestimmten Situationen verhalten hat.¹⁵

¹⁵ HOENIG, Matthias. “Ein junger Mensch, der mir fremd ist. Günter Grass über seine Autobiografie, in der er seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS mitteilt, über Krieg und Jugend und seinen katholischen “Kumpel Joseph”.

Podemos observar que em *Beim Häuten der Zwiebel* o escritor conduz o leitor a uma autorreflexão sobre culpa e vergonha que pode ser observada como uma autorrepresentação, que foi constatada em alguns artigos. Outros criticam a imprecisão e indefinição de Grass quanto à representação da memória sob o princípio da narrativa. Esta avaliação destaca a expectativa do leitor para eventos anteriormente desconhecidos, dados biográficos, e reflete a necessidade de ser capaz de fazer um retrato exato, tão verificável quanto possível. No entanto, as memórias não são uma reprodução de eventos passados precisamente e, portanto, não podem ser verificadas de forma precisa e eficaz.

A influência de pensamentos, experiências, emoções como modo de reparar a situação, mostram-se como parte do processo que requer esforço para a construção das lembranças, tentando romper com a memória mudando e interferindo no que deve ser lembrado. A preocupação com o julgamento ou a sua reflexão nas diferentes versões na memória resistem em *Beim Häuten der Zwiebel*. No entanto, também deixa exposto que aquele que conta pode não se lembrar de fatos comprováveis e descrição exata de um evento ocorrido.

Outro aspecto que torna memórias difíceis de serem relatadas é a ambivalência do que é lembrado no que se refere a seu próprio passado. Esta autoalienação é apresentada por Grass não só em sua autobiografia, mas também em entrevistas anteriores.

Frank Schirrmacher, em seu já citado editorial, trata da dificuldade do processo da construção das memórias, da ambivalência do que é lembrado e até do que se poderia chamar de alienação do eu.

Immer wieder ist von Angehörigen dieser Generation überliefert, wie sie sich über die jungen Leute wundern, die sie einst gewesen sind – die Beschäftigung mit der eigenen Jugend wird zu einem Akt der Selbsterziehung und es ist kein Wunder, daß fast alle ihre Erinnerungsbücher in dem Augenblick aufhören, da die Jugend vorbei ist. (SCHIRRMACHER, 2007, p.26-27)

Este sentimento de alienação do eu, bem como a falta de compreensão sobre o seu comportamento durante o período do nacional-socialismo, podem ser observados na geração de Grass. Relembrar o momento histórico do nacional-socialismo, seus crimes e experiências de guerra são apresentados como processos estressantes, exigindo trabalho. Devido à grande carga

emocional para superar as dificuldades, o processo resulta em um não poder falar sobre ou não ter motivo para falar sobre o vivido.

Isso nos leva ao fato de Günter Grass não ter revelado por mais de 60 anos sua filiação à *Waffen-SS*, o que gerou comentários negativos como afirmações que apontavam que a ocultação deste aspecto biográfico teve como objetivo razões estratégicas relacionadas a diversos fins. Uma das razões para a surpresa e indignação com o fato de Grass admitir publicamente sua filiação é, desde os anos 1960, a pressão feita pelo autor para que os envolvidos nos crimes, especialmente os políticos, confessassem sua participação durante o nacional-socialismo. Para provar essa discrepância no comportamento de Grass, o *Stuttgarter Zeitung* e o *FAZ* publicaram duas cartas, de 1969 e 1970, trocadas entre Günter Grass e o político do SPD Karl Schiller, que também teve um passado nazista e que posteriormente se tornou membro do SPD, nas quais o político pede,

[...] bei nächster Gelegenheit – und zwar in aller Öffentlichkeit – über Ihre politische Vergangenheit während der Zeit des Nationalsozialismus zu sprechen. [...] Ich hielte es für gut, wenn Sie sich offen zu Ihrem Irrtum bekennen wollten. Es wäre für Sie eine Erleichterung und gleichfalls für die Öffentlichkeit so etwas wie die Wohltat eines reinigenden Gewitters.¹⁶

As cartas citadas foram comentadas no jornal, mostrando-se como fonte significativa da revelação feita apenas quarenta anos depois. Além disso, Schiller critica na segunda carta de 1970, a atitude de Grass ao longo dos anos:

Anstelle starteten Sie, ohne auf die eigene Vergangenheit einzugehen, einen von der Sache her berechtigten Angriff gegen Kurt Georg Kiesinger, indem sie auf seine Tätigkeit während der Zeit des Nationalsozialismus, insbesondere als Propagandist des Dritten Reiches, hinwiesen.¹⁷

Apesar de Günter Grass ter sido sempre conhecido por seu entusiasmo juvenil com relação ao nacional-socialismo, mas sempre na condição de Flakhelfer, como era de conhecimento geral, o motivo de ele ter ocultado um fato que era exigido por ele em relação a outras pessoas, não só no universo literário, mas também do público, foi extremamente criticado e considerado presunçoso por seus críticos.

¹⁶ LÖER, Wigbert "Beichten Sie, es wäre für Sie eine Erleichterung!" *FAZ*, 29.09.2006. Disponível em: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/moralist-guenter-grass-beichten-sie-es-waere-fuer-sie-eine-erleichterung-1355523.html>. Acessado em: 16.01.2016.

¹⁷ Correspondência entre Günter Grass e Karl Schiller em 15. Julho de 1969, *Stuttgarter Zeitung*, 30.09.2006.

Grass entende que a revelação feita leva a um processo de difícil aceitação, como afirmado em entrevista. O autor relata que ele espera que “o que eu fiz como escritor e artista, bem como cidadão preocupado com meu país, possa ser entendido como um contrapeso”.¹⁸

Em alguns dos artigos vêm à tona a discussão a respeito da relação entre a memória como tema recorrente das obras de Grass, como ocorre em *Die Blechtrommel* ou *Im Krebsgang*, e a revelação, pois muitas análises apresentadas a respeito da obra literária de Grass interpretam a forma como ele trabalha a memória presente nos romances e novelas como memórias individuais do autor. Assim, muitas críticas a respeito da autobiografia fazem uma ponte direta entre a obra de Grass e sua vida apresentada no texto autobiográfico.

Essa interpretação é aplicável na medida em que no livro de memórias há sempre conexões entre vida e trabalho produzido, além da já citada origem autobiográfica de histórias e personagens. Volker Schlöndorff, diretor de cinema com quem Grass trabalhou diretamente no roteiro adaptado do romance *Die Blechtrommel*, apresenta declaração a respeito dessa influência autobiográfica no seguinte comentário:

Vor allem zur *Danziger Trilogie* werden eine solche Fülle von Personen und Ereignissen erinnert, dass Magisterarbeiten die Spurensuche leicht gemacht wird. Nichts ist erfunden in diesen Romanen, das habe ich schon bei der Arbeit an der *Blechtrommel* entdeckt: Wie überbordend die Fantasie des sprachmächtigen Erzählers auch zu sein scheint, es geht alles mit rechten Dingen zu, allem liegt Erlebtes, Beobachtetes, nie Willkür zugrunde.¹⁹

Mesmo os romances de Grass são uma forma de trabalho com a memória, uma obra de experiências passadas, sem referir explicitamente à sua própria pessoa. Isso faz com que em *Beim Häuten der Zwiebel* este aspecto esteja particularmente claro e por isso alguns artigos relacionem diretamente as obras de Grass à confissão. Para este fim, além de *Katz und Maus* como um prenúncio da relação com a Waffen-SS e Joachim Mahlke com o jovem Grass, tal como a conhecemos nos dias de hoje, também podemos citar uma declaração Grass: “Ich gehe davon aus, dass ein Schriftsteller von Buch zu Buch die Summe seiner Figuren ist, inklusive die SS-Männer,

¹⁸ “Was ich als Schriftsteller und Künstler sowie als engagierter Bürger meines Landes getan habe, als Gegengewicht wahrgenommen wird”. GRASS, Günter. “So muss ich das Kainsmal wohl hinnehmen”. *Frankfurter Rundschau*, 10.11.2006. Disponível em: <http://www.fr-online.de/doku---debatte/-so-muss-ich-das-kainsmal-wohl-hinne-men-1472608,2880090.html> Acessado em: 12.12.2015.

¹⁹ SCHLÖNDORFF, Volker. “Der Dämon, der dich treibt. Brief an einen Freund”. *Der Tagesspiegel*, 17.08.2006. Disponível em < <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-daemon-der-dich-treibt/741220.html> > Acessado em 16.01.2016.

die darin vorkommen [...]”²⁰ Essa declaração mostra a incorporação de traços de personalidade, desejos, medos, dúvidas e necessidades de um autor nas figuras literárias e que estes são parte dele, ou, pelo menos, são durante o processo de escrita.

Há textos que versam sobre o tema da culpa presente na autobiografia e o autoquestionamento do narrador. Robert Schindel acredita que “todo homem, se ele está sofrendo de vergonha e culpa – justificadas ou não – leva a um certo processo de maturidade.”²¹ O problema da confissão da própria culpa está relacionada com a autoimagem de uma pessoa e seu papel na sociedade em conjunto, segundo afirma Aleida Assmann em uma entrevista sobre a revelação de Grass intitulada “Das Gedächtnis ist kein Archiv” :

Erinnern und Vergessen werden bewusst oder unbewusst gesteuert von dem Selbstbild, das eine Person von sich hat. Wenn sich diese Person als moralische Instanz der deutschen Nation aufgebaut hat, gibt dieser Rahmen natürlich starke Mechanismen der Selbstzensur vor. (ASSMANN, 2007, p. 90)

Um detalhe biográfico que não se encaixa na autoimagem relacionada ao papel do indivíduo na sociedade pode ser silenciado. No entanto, o silêncio é quebrado por muitos de uma vez na velhice, porque se torna dolorosa e parece ser insuportável carregar esse fardo. Aleida Assmann afirma, neste contexto, a importância crescente de se lembrar do passado, observado na autobiografia de Grass. Sobre Grass, Assmann afirma:

Zeitzeugen brechen ihr Schweigen, weil mit dem Alter die Erinnerungen – gerade an frühe Zeiten – immer wichtiger werden. Je weiter von den Erlebnissen entfernt, desto näher rückt das Frühe heran. Grass hatte noch einen besonderen Grund, sein Schweigen zu brechen. Sein Leben lang hat er die eigene Erinnerung als Rohmaterial für seine Romane verwendet, wo er mit ihr nach souveränem Belieben verfahren konnte. Fiktional hat er sich ausgeschrieben. Jetzt bleibt ein störrischer autobiografischer Erinnerungsrest zurück, dem er sich stellen muss. Diese Erinnerungen sind der Schlussstein seines Werks, den er sich als Autor schuldig ist. Als Privatperson hätte er gut und gerne weiter schweigen können. (ASSMANN, 2007, p. 90)

²⁰ GRASS, Günter. (op. cit) SCHORLEMMER, Friedrich “Prophet. Zum Debatte um Günter Grass”. *Freitag*, 25.08.2006 Disponível em: < <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/prophet> > Acessado em: 15.01.2016

²¹ Entrevista com Robert Schindel “Es ist ein Armutszeugnis, wie Grass behandelt wird”. *Spiegel-Online*, 15.08.2006 Disponível em:< <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/interview-mit-robert-schindel-es-ist-ein-armutszeugnis-wie-grass-behandelt-wird-a-431855.html> > Acessado em: 16.01.2016.

A questão sempre retomada nos textos sobre o livro relaciona os diferentes estágios da memória, ligados às lembranças de momentos traumáticos, principalmente a alguns fatos presentes no texto de Grass em que alguns são detalhados minimamente e em outros a memória se torna lacunar. Sobre esta característica, Assmann justifica que

Erinnerungen sind keine Apparatur für exakte Reproduktion des Vergangenen. Was Erinnerungen festhalten, ist durch Gefühle und subjektive Empfindungen beleuchtet, vergrößert, verkleinert, verzerrt. Das menschliche Gedächtnis ist kein Instrument der genauen Archivierung von Daten, sondern ein Organ der Anpassung des Menschen im Wandel der Zeit. (ASSMANN, 2007, p. 90)

Percebemos a partir da reflexão de Asmann que a ideia de que não é possível uma reprodução exata da memória, como um aparato de simples reprodução do que ocorreu, falta à crítica a respeito da autobiografia. Ao se referir diretamente às memórias relacionadas ao nacional-socialismo, a autora apresenta como uma situação única no mundo. Relaciona a questões geracionais que envolve tanto o esquecer quanto manter as memórias vivas.

Die Erinnerungssituation in Deutschland ist einmalig auf der Welt. Und die Wunde des deutschen Geschichtstraumas wird mit Sicherheit nicht von der Zeit und dem Vergessen geheilt, eher schon von der Erinnerung, obwohl diese auch ihre problematischen Seiten hat, wenn sie zu einer Vergangenheitsfixierung oder zu einer langfristigen Verhärtung des Verhältnisses zwischen den Nachfahren der Täter und der Opfer führt. Das Wort normal bedeutet für jeden etwas anders. Wenn es bedeutet: Obsessionen zu überwinden und Fixierungen aufzulösen, dann kann man sich nur wünschen, dass sich allmählich mit dem Wandel der Generationen eine Veränderung vollzieht. Forcieren lässt sie sich jedenfalls nicht, sie stellt sich irgendwann ein oder auch nicht. (ASSMANN, 2007, p. 90)

A dificuldade de lidar com o passado nazista, não foi superada. Ainda parece estar em processo, e isso faz com que a controvérsia pública em torno de *Beim Häuten der Zwiebel* provoque discussões sobre determinados aspectos do passado, especialmente aqueles diretamente relacionados com o crime em questões sensíveis ao contexto.

1.4 – Reação de Grass sobre o debate: Entrevistas e *Dummer August*

O debate controverso sobre *Beim Häuten der Zwiebel*, especialmente as reações violentas e muitas vezes pessoais sobre a revelação feita, surpreendeu Günter Grass, embora pudesse prever tais reações em função de sua postura crítica ao longo dos anos. A resposta do autor para a recepção de seu livro de memórias é apresentada de duas formas: primeiro, expressou em várias

entrevistas em 2006 suas impressões e, em segundo lugar, ele lançou o volume de poesias *Dummer August*, publicado em 2007, e que tem como tema central o impacto das discussões sobre seu livro.

Entrevistas

As entrevistas com Günter Grass sobre a filiação à *Waffen-SS* têm como centro o fato da revelação ter sido tardia. Sobre esse aspecto responde Grass na maioria das entrevistas: “Also ich will das auch nicht in Zweifel stellen, dass man das durchaus kritisieren kann, dass ich erst jetzt darüber öffentlich spreche”.²² Mas, ao mesmo tempo, ele se desculpa por este longo silêncio ao mostrar que houve encargo resultante:

Ich wäre nicht in der Lage gewesen, ich war nicht in der Lage, das einfach in der Öffentlichkeit mitzuteilen; ich habe das mit mir herumgetragen. Es war mit Pausen immer präsent, es war da, und erst als ich für mich die Form des autobiografischen Schreibens gefunden habe, war ich in der Lage, das mitzuteilen.²³

Esta afirmação não é mais uma justificativa direta e racional para o longo silêncio. Além da adoção de críticas quanto à confissão tardia e a aceitação do fato de que o público de Grass “que estava decepcionado com sua conduta moral,”²⁴ a atitude do autor nas entrevistas é caracterizada pelo fato de que Grass se refere constantemente ao livro e ao fato de a revelação não representa o aspecto principal da obra. Além disso, ele toma uma posição de crítica em relação ao debate. Aponta como contra-argumento as suas conquistas políticas, em especial os seus esforços para as relações entre a Alemanha e a Polônia, e a crítica aos males sociais na Alemanha em lidar com o passado. A referência a esses feitos, que são apresentados por ele de forma orgulhosa, é acompanhado por sua crítica e seus comentários que, em sua opinião, seriam capazes de apagar o que ele havia feito em sua juventude. Às críticas ao seu comportamento e posicionamento, Grass apresenta a seguinte afirmação:

²² Entrevista de Günter Grass a Ulrich Wickert intitulada “Ja, ich hätte es sagen können” *Frankfurter Rundschau*. 19.08.2006. Disponível em: <<http://www.fr-online.de/doku---debatte/ja--ich-haette-es-sagen-koennen,1472608,2882848.html>> Acessado em: 17.01.2016

²³ Entrevista de Günter Grass a Stephan Lohr intitulada “Ich werde mich weiter als Bürger äußern”. *Frankfurter Rundschau*, 18.08.2006 Disponível em: <<http://www.fr-online.de/doku---debatte/-ich-werde-mich-weiter-als-buerger-aeussern-,1472608,2882998.html>> Acessado em 17.01.2016.

²⁴ Id p.79

Wenn man mir das zum Vorwurf machen will, gut, das muss ich hinnehmen, nur von diesen Dingen bin ich nicht bereit, etwas zurückzunehmen, und ich werde mich auch weiterhin als Schriftsteller wie auch als Bürger äußern²⁵

Esta e outras respostas às alegações são muito semelhantes e transmitiram uma imagem do autor que desafia aqueles que o criticam, como afirma em entrevista:

Da kann man sagen: zu spät oder sehr spät. Ich war erst jetzt in der Lage dazu, das so zu machen, und wer richten will, mag richten. Nur, was ich jetzt zur Zeit erlebe [...] soll mich zu einer Unperson machen und soll das im Nachhinein in Frage stellen, was mein späteres Leben ausgemacht hat und dieses spätere Leben war unter anderem auch von dieser Scham gezeichnet und von einem permanenten Versuch, der bis heute nicht aufhört und nie aufhören wird.²⁶

Nesta declaração, podemos perceber que a apresentação da revelação foi obtida por meio de um processo que durou toda a vida do escritor. Além disso, a declaração refere-se a aspectos importantes para o livro – culpa e vergonha – e sugere que essas mesmas emoções fazem parte de sua vida, suas ações e seu trabalho. Além disso, é evidenciado o fato de que leva tempo para serem articuladas às memórias e às reminiscências certos aspectos de seu passado.

Em geral, pode-se dizer que Günter Grass ficou surpreso com a opinião pública sobre o debate e as reações negativas inicialmente; em seguida, em posição defensiva, respondeu aos ataques e insultos, sempre retomando o que foi apresentado no livro. Grass deixa claro que: "was ich zu der Sache zu sagen habe, und alles, was ich im Grunde hinterher jetzt noch erklärend sage, bleibt hinter dem Buch zurück"²⁷. Esta frase ilustra mais uma vez que o autor não se destina a alimentar rancores, mas sim o coloca como parte de um processo de recordação de uma aproximação e processamento de culpa pessoal e vergonha.

É interessante observar que, um pouco distanciado da discussão inicial sobre a polêmica, Grass relata de forma um pouco menos combativa, em entrevista a Xavier Ayén, sobre sua filiação à Waffen SS e a revelação de sua participação:

Desde os 12 anos vivi o nazismo com fascinação e deslumbramento, nós jovens nos deixamos seduzir. Dos crimes da SS só tive conhecimento depois da guerra, foi algo muito doloroso. Mas que ninguém se esforce: não existe nenhum atenuante, não se pode diminuir o que fiz dizendo que foi uma bobagem juvenil. Primeiro, não confessei de repente o assunto da SS. Nunca me vangloriei de antifascista, nunca escondi que fui voluntário de guerra. E, até os anos de 1960,

²⁵ Id. p. 79

²⁶ WICKERT, Ulrich. "Ja, ich hätte es sagen können" *Frankfurter Rundschau*. 19.08.2006. In: KÖLBEL, Martin (Hg.): *Ein Buch, ein Bekenntnis*. Steidl: Göttingen, 2007, p. 83.

²⁷ Id. p. 83

quando me perguntavam, eu sempre admitia que havia estado na SS. Depois era cada vez mais difícil aceitar essa parte do meu passado, eu queria ocultá-lo de mim mesmo por vergonha. Eu sabia que em algum momento voltaria isso... Sim, foi tarde mas, ao mesmo tempo, nunca é tarde para estas coisas. O que eu queria, de maneira alguma, era maquiá-lo. (AYÉN, 2014, p.78)

Percebemos que, com passar dos anos, mesmo por meio das entrevistas com o autor, novos dados e perspectivas a respeito de fatos vem a lume como forma de constatar a complexidade da construção da memória autobiográfica. Não só novas afirmações a respeito do que é considerado o fato principal a ser anotado na autobiografia, mas também o sentimento de culpa e vergonha é ressaltando e pontencializado por Grass.

O que mais me dói, e, curiosamente ninguém me criticou por isso é tudo o que não fiz e poderia ter feito durante aquela época: quando fuzilaram um tio meu, bem no começo da guerra, quando levaram um colega de classe e um professor da minha escola, quando um soldado que era testemunha de Jeová e se negava a tocar em um fuzil também desapareceu... não mexi um dedo por ninguém, sequer fiz perguntas, não queria ver, não queria saber. Matavam pessoas que eu conhecia, ou levavam-nas a campos, e eu olhava para o outro lado. Percebem? Essa é a maior dor que tenho, uma dor que não me abandonará jamais. (AYÉN, 2014, p.78).

Nesta declaração observamos um olhar retrospectivo em relação aos julgamentos seletivos feitos sobre a revelação com principal foco não no que foi feito pelo autor, no caso sua filiação, mas no que não foi feito e que se transforma em culpa e vergonha que não podem ser aplacadas. Este sentimento ao longo das entrevistas, desde a primeira realizada pelo FAZ em agosto de 2006, apresenta mudanças. É perceptível a intensificação desse sentimento que também é trabalhado ao longo da autobiografia em forma de questionamento e reflexões.

Dummer August

Foi publicado um ano depois da autobiografia o volume de poemas *Dummer August*, constituído por 41 poemas sobre as críticas em relação ao livro, de forma mais pessoal, mais emocional e menos condensada de certa mágoa, apresentando-se de forma lírica. Ao mesmo tempo, a representação do eu-lírico, seus sentimentos e a situação pode ser entendida como uma questão de representação ou, como algumas críticas classificam, como encenação do autor.

O título do livro, que também dá nome a um dos poemas, contém mais de uma interpretação. Parte do título é constituído com o primeiro nome *August*, que é muitas vezes atribuído a um tipo de palhaço, mais precisamente a um tipo de maquiagem, um palhaço de rosto embranquiçado e que recebe ataques da platéia durante apresentações de circo e, por outro lado, refere-se explicitamente ao mês em que ocorreu o debate em torno de sua obra.

O conteúdo dos poemas corresponde aos acontecimentos ocorridos no mês de agosto. Em alguns deles é descrito de forma dramática o que o eu-lírico passou diante da polêmica pública. Outros poemas não se limitam apenas à controvérsia, mas tratam também sobre como o eu-lírico foi afetado pelo debate, o impacto pessoal sobre a sua vida cotidiana. A sensação de ter sido ridicularizado publicamente como um palhaço, a não compreensão do eu-lírico em relação ao que foi expressado se reflete em poemas como *Am Pranger*, *Dummer August* e *Nach fünf Jahrzehnten oder elf Runden*.

O fato de se sentir exposto e criticado injustamente publicamente fica claro no poema “Am Pranger”

Es geschah, nachdem mir die Zwiebel
Haut nach Haut
hilfreich geworden war.

Seht, nun steht er gehäutet da,
rufen jetzt viele,
die nicht die Zwiebel zur Hand nehmen wollen,
weil sie befürchten, etwas, nein, schlimmer,
nichts zu finden,
das sie kenntlich werden ließe.
(GRASS, 2007, p.389)

Já nos primeiros versos é possível perceber a relação com a autobiografia. A atividade de lembrar, figurada na imagem da cebola, está presente no poema, mas aqui, em vez de descascar, o verbo “häuten” parece ser utilizado no sentido de esfolar para demonstrar como a matéria do livro foi interpretada e como ele estava sendo criticado publicamente. O eu-lírico se coloca como vítima vulnerável, e se viu exposto publicamente. Ele sugere que muitos não têm o mesmo gesto que ele, de descascar as cebolas, por medo de serem reveladas em suas peles algo que incomodaria aqueles que querem esconder seu passado .

Muitos poemas neste volume se transformam em autodefesa e crítica ou podem ressoar como ironia, como as estrofes do poema “Dummer August”:

Wie während Kinderjahren der Clown
im Zirkus Sarrasani,
so gleichen Namens der Monat

Faxen machen,
Grimassen schneiden,
wie einst mit vierzehn

Schon komme ich mir komisch vor,
gestellt vor das Schnellgericht
der Gerechten.

Und auch der spitze Hut, gedreht
Aus der Zeitung von gestern,
kleidet, weil allzeit gültig.
(GRASS, 2007, p. 390)

O eu lírico se coloca no papel de um palhaço perante o julgamento do público. Um julgamento feito de forma precipitada. Lembramo-nos de declarações de Grass em entrevistas, nas quais ele observa que são interessantes as generalizações e críticas indiscriminadas, que, em sua opinião, sempre o acusaram, sem uma reflexão prévia ou esclarecimentos. Aqui no poema vemos a relação conflituosa entre crítica e contracrítica que não levam a uma argumentação consistente do ponto central da discussão.

O poema “Nach fünf Jahrzehnten oder elf Runden” é escrito a partir da perspectiva dos críticos que avaliaram sua obra de forma ácida e ríspida. Percebe-se essa perspectiva em versos como:

Soll endlich Schweigen, das Großmaul! –
Verletzlich zu sein,
wird ausgezählt nun – Aus! Aus! –
und begleitet von Buhrufen
und vereinzeltem Beifall aus dem Ring getragen

Erledigt,
endgültig erledigt,
sagen übereinstimmend
unsere literaturkundigen Kommentatoren,
die neuerdings das Geschehen im Ring
wortmächtig und für jedermann
zum Erlebnis machen; [...]
(GRASS, 2007, p. 398)

Essa perspectiva dos críticos é acentuada em versos que mostram como eles imaginam que Grass tenha recebido o debate e sua reação. Como um autor entregue e derrotado pelo discurso da crítica:

zeigt er jetzt Wirkung, wankt jetzt
 [...] wirkt endlich – Wurde auch Zeit! –
 ablesbar angeschlagen und ist
 [...] verletzt, jadoch, verletzt.²⁸

No geral, os poemas são caracterizados por uma avaliação pessoal do que aconteceu. Em contraste com comentários públicos de Grass em entrevistas, o eu-lírico não tenta manter uma postura neutra, mas permite a visão subjetiva do autor, mesmo que muitas vezes se transforme em uma postura de autodefesa não menos emocional ou em um contraataque em relação aos críticos.

Outro aspecto que aparece nos poemas é a relação entre culpa, vergonha e as perguntas sem respostas. Isto é mais evidente no poema “Hin und Her Endlos”, no qual podemos entender que esses aspectos não devem ser removidos ou encobertos:

Scham kriecht ins Loch,
 das bewohnt ist bereits.
 Nun reibt sich Scham an Scham
 im Vergleich miteinander.
 Nun, weil überzählig,
 muss Scham ans Licht und ist fortan
 von schamfreier Beute umringt.
 Hingeworfen als Knochen will Scham
 nun wieder ins Loch kriechen,
 ist dort nicht willkommen.
 Hin und her Scham, auf der Suche
 nach gleich kurzem Wort.²⁹

²⁸ Id. 2007, p. 398

²⁹ GRASS, Günter. “Hin Und Her Endlos”. In: *Sämtliche Gedichte*. Göttingen: Steidl Verlag, 2007, p.397.

Nos versos “Nun, weil überzählig,/ muss Scham ans Licht uns ist fortan /von schamfreier Beute umringt.” a vergonha se mostra como aspecto importante. O eu-lírico se mostra inquieto diante dos efeitos que a vergonha causa, sentimento que vai além do debate promovido pelo livro. Também há o sentimento de que houve um esforço para conseguir construir esse processo que podemos chamar de transformação da culpa em vergonha, que segundo o eu-lírico não foi compreendido, mas apenas criticado.

Os poemas têm como tônica a autoafirmação do autor, uma forma de se defender de toda a crítica apresentada. A recepção destes poemas não foi de grande repercussão, levando em consideração a importância do Grass no universo literário, em grande parte por causa da polêmica em relação ao livro de memórias e tudo que se desenvolveu a partir dele. A opinião geral da crítica a respeito do livro pode ser resumida na opinião de Thomas Steinfeld: “Der Ton der gedemütigten Unschuld, der Schmerzensschrei des geschundenen Opfers, die moralische Empörung verwundert.”³⁰

A qualidade literária ou poética dos poemas é considerada por alguns críticos duvidosa.³¹ O livro como um todo é visto como uma réplica, o que é confirmado pelos poemas. Há a presença de um eu-lírico ferido que se expressa em seus poemas como uma vítima, apresentando uma defesa contra um ataque, talvez como forma para superar o ocorrido.

Em seu último livro *Vonne Endlichkeit* (2015), postumamente publicado, o autor retoma a temática de *Dummer August* por meio do poema “August”. O eu-lírico acentua o caráter negativo do mês. Ele lembra que o centésimo aniversário da Segunda Guerra Mundial está próximo e que a velha questão da culpa é sempre reformulada (Die alte Schuldfrage wird neu gestellt). Não há referência direta à autobiografia, mas a referência à culpa e à guerra nos levam a aproximar os textos.

Esta análise tentou apresentar como questões sobre a construção da memória, culpa e vergonha foram retomados e discutidos no debate sobre *Beim Häuten der Zwiebel*. A apresentação de lembranças imprecisas e representação incompleta da guerra reflete as opiniões negativas dos críticos e leitores. O fato de a revelação de Grass ter se tornado um fenômeno midiático mostra quanto o tema do nacional-socialismo, em particular, em relação à dívida e

³⁰ STEINFELD, Thomas. “Makel verpflichtet. „Dummer August“: Günter Grass rechnet in den Gedichten mit seinen Kritikern ab”. *Süddeutsche Zeitung*, 20.03.2007.

³¹ SCHRÖDER, Julia. Günter Grass. “Dummer August”. *Stuttgarter Zeitung*, 27.03.2007

crime continua e, por outro lado, é também forma de analisar a construção e, de certa forma, desconstrução da imagem pública de uma figura importante para a cultura alemã.

Estamos diante de um autor ciente dos artifícios socialmente compartilhados, seja da perspectiva da produção textual, seja da perspectiva de seus efeitos. Além disso, é possível chegarmos à questão de que a confissão de Grass extrapola o problema moral que é apresentado como central para a crítica, mas se coloca também como um problema literário, a partir do momento em que analisamos de perto o processo da construção dessa narrativa autobiográfica atentando para suas nuances da relação entre fato e ficção, à construção da imagem pública do autor ao longo dos anos ou quando colocamos em perspectiva outros gêneros caros ao tema central da autobiografia, como o testemunho. Estas questões que se tornam importantes para a discussão da autobiografia de Grass serão exploradas de forma detida ao longo dos próximos capítulos.

Capítulo 2 – Memórias em diálogo

No início de *Beim Häuten der Zwiebel* as peles da cebola começam a ser removidas a partir de reflexões baseadas em dois aspectos: *Erinnerung* e *Gedächtnis*. Partindo dessa divisão inicial podemos afirmar que o autor, ao estruturar sua narrativa, considera que esses aspectos podem ser entendidos de formas distintas: o primeiro, de forma problematizada; e o outro, de forma rudimentar. Em um primeiro momento, a *Gedächtnis* é apresentada como a memória involuntária e a *Erinnerung*, abordada sob a perspectiva do esforço crítico que a cerca, relacionada à memória voluntária. Ao longo da obra, Grass evoca as razões e necessidades de construção da *Erinnerung* – a ação, o *esforço* ou *trabalho* de lembrar-se –, a dificuldade de lidar com tal processo em face do caráter fragmentário da *Gedächtnis* e a necessidade de impulsos auxiliares para ativá-la, bem como a tendência de recordar mediante o apoio de fontes externas à subjetividade, tais como a literatura e o cinema.

A *Gedächtnis* seria, para Grass, a totalidade das experiências e eventos passados, sem elaboração e esforço de lembrar. Já a *Erinnerung* são constituídas por processos de fixação, por uma reunião e seleção que as coloca sempre em relação umas com as outras.

Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönreden neigt sie und schmückt gerne, oft ohne Not. Sie widerspricht dem Gedächtnis, das sich pedantisch gibt und zänkisch rechthaben will. (GRASS, 2006, p.8)

Neste trecho, podemos notar a *Gedächtnis* descrita como “*zänkisch rechthaben will*”. Assim, o autor inclui não apenas o fundo inconsciente dos acontecimentos passados, mas também a consciência subjetiva/intuitiva, o que pode levar à falta de articulação entre a experiência e a razão. No trecho citado, *Gedächtnis* e *Erinnerung* estão em diálogo, no qual não há uma dominação de uma sobre a outra.

A pesquisa sobre a memória abrange diferentes disciplinas científicas. Enquanto as ciências naturais, particularmente a neurociência, esforçam-se para produzir novas pesquisas acerca do funcionamento do cérebro e contribuir para o estudo da natureza da memória, as ciências humanas, tais como os estudos culturais, históricos e literários, também apresentam suas considerações relacionadas a observações e experiências em diferentes sociedades e culturas. Essas diversas abordagens têm se relacionado de forma mais estreita nos últimos anos.

Neste capítulo serão apresentados alguns tópicos que consideramos importantes para a investigação da memória – como a diferenciação entre os termos, a construção da memória e seus efeitos sobre a lembrança, a memória coletiva, a memória comunicativa e sua condicionalidade social e a inseparabilidade entre lembrar e esquecer. Além de tratar de elementos importantes para a construção da autobiografia de Grass: a cebola, o âmbar e o rolo de filme.

2.1 - Memória coletiva

No campo da ciência social, Maurice Halbwachs trouxe importantes contribuições ao tema, abordando diretamente a memória coletiva em volume de mesmo título, *A Memória coletiva*, de 1950. Segundo o autor, a memória coletiva de um grupo seria formada pelo conjunto das memórias individuais, partilhadas na comunicação entre os membros desse grupo, e por artefatos, textos e afins que garantem a continuidade de uma cultura impedindo que determinados fatos caiam no esquecimento. Assim, a memória coletiva seria responsável pela formação da identidade de um grupo e pela continuidade de determinada cultura. Dimensionam-se, desse modo, dois tipos estreitamente ligados de memória: a individual e a coletiva. Os indivíduos participam dos dois tipos de memória adotando comportamentos diferentes, até mesmo opostos:

Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhes são comuns com outros só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar a manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. (HALBWACHS, 2006, p.71).

A memória individual depende dos grupos aos quais o indivíduo pertence, pois o homem, enquanto ser social, tem suas lembranças e esquecimentos sempre relacionados à sociedade. Assim, sem a moldura social não há pensamento individual.

Halbwachs observa que a memória coletiva ou as inúmeras memórias coletivas das diferentes comunidades, só retém o que está vivo na consciência de um grupo, o que interessa diretamente, em oposição à história. Para o autor, a história é considerada como única e todos os fatos históricos são relevantes e necessários para a formação do todo que ela é, o que, segundo Halbwachs, é apenas uma versão dela. A memória coletiva não tem a mesma duração e

constância da história, ele está continuamente mudando e tem a duração de seu grupo de portadores.

A memória coletiva e a individual estão estreitamente ligadas, pois a memória individual depende dos grupos aos quais o indivíduo pertence, já que o homem enquanto ser social tem suas lembranças e esquecimentos sempre relacionados à sociedade. Assim, a moldura social não constitui nenhum pensamento individual.

Daí que, na esteira de Halbwachs, Jan Assmann sintetize as relações entre memória individual e coletiva dando ênfase à determinação do social sobre o subjetivo: “memórias de tipo pessoal surgem apenas mediante a comunicação e a interação no âmbito dos grupos sociais”.³²

As determinações sociais – isto é, do construto coletivo da memória – sobre a memória individual são desenvolvidas com mais detalhe pelos estudiosos Jan e Aleida Assmann. Ambos propõem, na esfera do conceito de memória coletiva, uma nova subdivisão, a memória comunicativa e a memória cultural. A memória comunicativa é constituída das experiências partilhadas entre indivíduos e relaciona-se a um passado recente. Embora também se fixe em suportes privados, como cartas e diários, trata-se de uma memória que carrega consigo a duração de seus portadores – isto é, supõe-se que, quando estes deixam de existir, sua perspectiva ativa dos fatos se apaga, dando lugar, no tecido da comunicação, a outros indivíduos e suas vivências e memórias. Por causa desse processo, quanto mais o tempo passa, maior a necessidade de fixação e transmissão das lembranças individuais, o que se dá mediante seu recolhimento em arquivos ou fixação em suportes mais duradouros que as integrem à comunicação pública para que sejam, assim, julgadas relevantes ou não pela sociedade na qual circularão. Já a memória cultural é produzida por alguns indivíduos de atuação especializada no espaço público (professores, artistas, intelectuais, cientistas etc.), possui suporte fixo (cerimônias, jogos, roupas, ritos etc.) e duração ilimitada. A materialidade por ela produzida alimenta-se da memória comunicativa compartilhada pelo grupo social e, nesse sentido, assegura sua identidade e coerência no tempo e no espaço. Ao fixar algo que de outro modo poderia ser perdido, a memória cultural ajuda a estabelecer a memória comunicativa de um grupo. Posteriormente, trataremos de forma mais detida destes conceitos

³² “Erinnerungen auch persönlichster Art entstehen nur durch Kommunikation und Interaktion im Rahmen sozialer Gruppen” in: ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck 2002, p. 36.

No que toca à leitura de Günter Grass, esses conceitos tornam-se duplamente importantes: como portador de memórias, o escritor apresenta-se em âmbito individual, recuperando material antes compartilhado ou omitido na esfera de um grupo social sempre em transformação; porém, na condição de escritor, Grass está entre os responsáveis pela produção de documentos que podem integrar a memória cultural. Nesse sentido, vale para o escritor a colocação de Erll e Nünning a respeito do papel da literatura no contexto da memória cultural, “desempenhando um papel ativo na construção da autoimagem nacional e dos valores e modelos coletivos”, bem como “formando nossa imagem da experiência passada e intervindo criativamente na luta social pela soberania sobre a lembrança”.³³

2.2 - Memória comunicativa

Memória comunicativa de acordo com Jan Assmann apresenta as memórias individuais, colocadas num contexto social, de uma geração, e que foram comunicadas e recontadas pelos representantes dessa determinada geração. Essa memória comunicativa é apoiada pelos representantes de uma geração e é limitada a ela. Assim, Jan e Aleida Assmann definem para a memória comunicativa um período de cerca de 80 a 100 anos³⁴. Essa definição apresenta, por conseguinte, não só que as memórias são comunicadas, mas ao mesmo tempo inclui também o pressuposto de que as memórias retidas dentro de um único grupo através de uma comunicação apenas permanecem acessíveis quando são repetidamente ativadas. No geral, para Jan e Aleida Assmann sua definição de memória comunicativa se relaciona a grupos e não à memória dos indivíduos.

Harald Welzer, com base nos estudos neurocientíficos afirma que há relação entre as memórias sociais, coletivas e individuais, e são inseparáveis uma da outra, uma vez que eventos e experiências se alcançam unicamente através da reflexão e transmissão de uma mensagem, ou seja, através da comunicação. Assim, é importante “dar à experiência uma forma”, que pode ser,

³³“Sie spielt eine aktive Rolle bei der Modellierung nationaler Selbstbilder und kollektiver Werte und Normen [...]. Literatur prägt unser Bild von vergangener Erfahrungswirklichkeit und greift aktiv und gestaltend in den gesellschaftlichen Kampf um Erinnerungshoheit ein[...]“. ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar. “Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19 und 20. Jahrhunderts”. In: OESTERLE, Günter (org.). *Erinnerung Gedächtnis Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. P. 185-2010.

³⁴ ASSMANN, Jan *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck 2002. p. 50 e ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck 2006, p. 54

segundo Welzer, apenas intermediada socialmente.³⁵ Assim, podemos supor que a mediação social se refere a estímulos sociais e impulsos para a reflexão sobre os acontecimentos e experiências.

A partir de tais afirmações podemos apresentar características essenciais da memória: subjetividade, seletividade, construtividade e discursividade. As memórias dentro de um discurso estão sempre de acordo com o público ou os participantes do discurso, o que contribui para a seletividade. Além disso, é necessário considerar diferenças de idade, origens culturais, profissional, de gênero, aliadas a uma pluralidade de memórias. A pluralidade de memórias implica que a memória tanto individual quanto coletiva pode ser variada, mas também contraditória. Além disso, as memórias se articulam e mudam ao longo do tempo através de experiências que moldaram o indivíduo. Podemos incluir aqui a análise que se faz de relatos de testemunhas oculares de conflitos e a confiabilidade desses testemunhos, devido à transformação do passado em presente. Mesmo com as dúvidas a respeito de tal testemunho, é preciso levar em consideração as percepções individuais do tempo. No entanto, essas percepções, que são espelhadas em memórias, não são meras experiências subjetivas, mas também fazem parte de contextos maiores. Esses contextos maiores incluem o ambiente de experiência do indivíduo, que por sua vez leva à memória coletiva.

A concepção e o pressuposto de que as memórias são mantidas através da comunicação também podem ser encontradas na política cultural, em particular no nacional-socialismo e na memória das vítimas e perpetradores, principalmente a partir de 1989, que aparecem com diferentes focos e interesses. Uma das razões para o crescente interesse na história da Segunda Guerra Mundial é o desaparecimento da chamada geração de testemunhas oculares e a preocupação relacionada ao fato de que esses aspectos individuais do passado, em particular os crimes ocorridos, poderiam ser esquecidos, uma vez que não ativamente comunicados. Essa tradição de comunicação do passado através da mídia e do apoio cultural é chamado por Jan e Aleida Assmann como a memória cultural.

³⁵Segundo WELZER, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis*, München: C. H. Beck 2008, p.15.

2.3 - Memória cultural

Os portadores da memória cultural são documentos, livros, filmes, documentários e outros meios de comunicação, bem como monumentos e exposições, ritos e tradições.³⁶ A memória cultural, portanto, não é restrita a uma geração e um determinado período, mas consiste em uma base imensa de informações. Toda sociedade e cada nova geração usa esse fundo e recupera a memória de certos eventos históricos. Os eventos que estejam armazenados em uma memória coletiva contribuem para a construção de uma identidade desse grupo e também tem uma importância relevante para o grupo atual.³⁷

Para Günter Grass, o passado se estende até o presente e leva seu impacto para o futuro. O passado pode e deve ser referido sempre, mas sabemos que nem todas as questões foram respondidas, alguns aspectos permanecem obscuros. O conceito de “*Vergegenkunft*” apresentado na obra *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*, mostra a orientação temática de sua obra que está sempre retomando o passado para que seja lembrado e sua permanência no presente seja constante em forma de interrogação e, com isso, provoca o efeito de necessidade de avaliação do futuro.

Deve-se notar que a legitimidade de diferentes concepções de ordem e na criação de uma identidade nacional por derivação de um passado comum se esconde por trás do trabalho da memória, considerando a atualização da história. Esta identidade nacional é moldada pela política do passado e não necessariamente depende apenas da razoabilidade de cada versão anterior ou comparação.

Esse desenvolvimento do trabalho de memória foi retomado na literatura de Günter Grass, em 2002, na novela *Im Krebsgang*. A novela traz a discussão da memória cultural e memória comunicativa e a consequente importância de lembrança para a formação da identidade. A partir da narrativa é possível afirmar que o passado nacional parece ser problemático não só para a geração daqueles alemães que testemunharam a guerra, mas também para a geração de 68, a geração dos filhos, enquanto a geração dos netos das testemunhas parece distante e menos preparada para lidar com a questão. Isso se reflete na mudança de foco sobre o passado ao longo da obra.

³⁶ ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1997, p.52

³⁷ WELZER, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis*, München: C. H. Beck, 2008, p. 14.

O debate que foi gerado em torno de *Beim Häuten der Zwiebel* é um outro exemplo de que ainda há o que ser discutido a respeito da memória do período nele retratado. Tanto o próprio livro como o debate sobre ele mostram como questões muito específicas dentro do trabalho de memória do grupo ao qual Grass pertence, continuam a ser problemáticas. Estamos diante da relação conflituosa entre a responsabilidade pessoal e a culpa, de um lado e, do outro lado, a imagem criada do escritor como uma figura pública através de sua literatura e de suas intervenções pessoais enquanto militante político, em entrevistas e aparições públicas. Essa imagem construída ao longo de sua carreira tem como momento importante meados da década de 1960, quando o autor em seus discursos e aparições públicas atacava pessoas que ocupavam altos cargos durante a era nazista e ainda co-determinavam a política da República Federal, acusando Konrad Adenauer da falta de discussão retrospectiva, atualização do nazismo e falsidade, enfatizando não só em seus ensaios e discursos, mas também em seus textos literários, sempre a importância do passado para o presente e para o futuro.

O passado de uma sociedade é importante para sua autocompreensão, mas é necessário enfrentar as mudanças de geração, pois, segundo Welzer, cada geração tem sua própria demanda a ser enfrentada e tem tarefas a serem resolvidas relacionadas ao passado.

2.4 - Interação entre a memória cultural e comunicativa

A memória cultural é baseada não apenas nos documentos, mas também em filmes, livros, exposições, gravações visuais e sonoras, relatos de testemunhas e experiências individuais. Assim, a memória cultural é influenciada pela memória comunicativa e usa isso em parte como uma fonte, muitas vezes como forma da construção de autenticidade. Por outro lado, a memória cultural tem um impacto sobre memórias individuais. Welzer demonstra que testemunhas que viveram o período do nacional-socialismo introduziram cenas de filmes ou documentários sobre a Segunda Guerra Mundial ou mesmo cenas da literatura sobre a guerra e outras guerras em suas memórias ou opiniões. Outros se referem especificamente a cenas de filmes ou livros para ilustrar seus relatos.³⁸ Segundo o autor, também pode ocorrer a utilização desses suportes para criar memórias, mesmo que elas sejam referentes anteriores aos fatos experienciados e relatados pela pessoa. No caso do exemplo das memórias de guerras, aquele que narra suas memórias pode ter

³⁸ Segundo WELZER, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis*, München: C. H. Beck 2008. p. 185, 189, 198

como elemento constitutivo de sua memória um referente anterior, um conflito anterior ou uma guerra anterior. Essa influência da lembrança do indivíduo por suporte de memória cultural ou a importação de elementos de memória cultural em suas próprias memórias está presente em *Beim Häuten der Zwiebel*. O narrador Grass refere-se, por exemplo, entre diversos outros autores e personagens, a Grimmelshausen e seu *Aventuroso Simplicissimus* como representação de experiência de guerra repetidamente. Também utiliza filmes e sua própria obra como fonte para construção de sua memória. Por um lado, essa ferramenta funciona como associação de memória, como um pulso, e também possibilita o preenchimento de lacunas na memória; por outro também pode proporcionar a própria experiência da guerra no contexto de guerras passadas, partindo de experiências semelhantes.

No geral, no entanto, nota-se aqui que memórias individuais, não só o tipo literário, são sempre permeadas por elementos externos e aspectos de fabricantes da memória cultural. Assim, pode-se dizer que toda a memória não só nunca pode ser puramente factual, mas também está impregnada de ficção e não-ficção, elementos externos, que são incluídas em relação às suas próprias experiências.

2.5 - Lembrar e esquecer

Tendo em vista o que foi afirmado a respeito da memória individual e comunicativa é possível afirmar que as memórias que não são regularmente comunicadas de alguma forma, desaparecem com o tempo e, eventualmente, são esquecidas.

No processo da construção de memórias, as emoções são relevantes em dois níveis. Em primeiro lugar, memórias são frequentemente associadas às emoções relativas ao caso lembrado e outras emoções.³⁹ As emoções afetam o processo de memória em termos de uma criação que podemos chamar de estética, alterando, distorcendo e podendo levar ao esquecimento. Assim, a emoção, no momento em que é lembrada, tem uma influência sobre o que é lembrado.⁴⁰ Situações que envolvem emoções positivas, como alegria, amor, alívio e felicidade estão conectados com lembranças positivas, situações que estão associados a emoções negativas como medo, tristeza, vergonha e culpa; estão conectadas com lembranças negativas. O que não

³⁹ WELZER, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis*, München: C. H. Beck 2008, p. 36

⁴⁰ LE DOUX, Joseph. *Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen*. München: Hanser 1998. p.227

significa que as memórias de emoções positivas e eventos a elas associados representam uma reconstrução mais precisa do passado.

Memórias que estão ligadas de alguma forma com as emoções negativas são menos acessadas e comunicadas e podem, portanto, com base nos estudos de neurociência, serem imprecisas ao longo do tempo ou cair completamente no esquecimento. É também possível que a memória associada com emoções negativas seja compensada pela alteração da apresentação da situação lembrada e pode vir com o tempo a se tornar uma falsa memória.

A correlação entre memória e emoção no contexto de lembrar e esquecer também pode estar no processo de memória presente em *Beim Häuten de Zwiebel*. Podemos perceber que os momentos ligados a situações difíceis vivenciadas no período da guerra, por exemplo, apresentadas pelo narrador, relacionado à culpa e vergonha, são menos detalhadas, fragmentadas ou incompletas, podem ser explicadas por esse mecanismo. Assim, cria-se a impressão para o leitor de que as memórias que representam eventos positivos e reconstruções mais precisas estão relacionadas a uma veracidade maior do que as memórias de eventos de guerra e as situações em que a reminiscência poderia levar ao sentimento de culpa.

2.6 - Memória autobiográfica

A memória autobiográfica contém as memórias dos eventos que o indivíduo vivenciou, ligadas a sentimentos e emoções. Ela contribui para a criação da autoimagem de uma pessoa e, como outras memórias, se não ainda mais significativamente, é influenciada por emoções. Segundo Welzer, “Es sind die Emotionen, die vergangene Ereignisse mit dem Selbst-Konzept verknüpfen und zu einem Teil der Autobiographie machen”⁴¹. Podemos acreditar, então, que as emoções estimulam reflexão sobre eventos relacionados com a própria pessoa e os próprios sentimentos durante a experiência. A memória autobiográfica se desenvolve por volta do segundo ou terceiro ano de vida em um contexto interativo, social, em conversas com os outros sobre a sua própria biografia.⁴²

O descrito em uma autobiografia, de acordo com as experiências do autor e de acordo com esses eventos que acompanham as emoções, o lembrar e o esquecer, estão ligados a elas

⁴¹ WELZER, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis*, München: C. H. Beck 2008.p. 98.

⁴² Id. 2008, p. 95-97.

devido à importância da memória autobiográfica para a identidade. Portanto, são aspectos do passado que compõem a autoimagem do sujeito sendo lembrados e também comunicam os eventos com os quais a lembrança, por alguma razão, não consegue identificar.

Os eventos que são raramente relatados e refletidos tem a probabilidade de serem esquecidos ou, pelo menos, serem menos claros e precisos. Isso também em textos literários autobiográficos, como percebemos em *Beim Häuten der Zwiebel*. Por exemplo, é apresentado pelo autor detalhes de quando auxiliava sua mãe na cobrança dos clientes de sua loja, enquanto a memória relacionada a suas ações ao longo da guerra não apresenta a mesma clareza em detalhe.

No geral, as lembranças são mais numerosas no período entre a adolescência e a idade adulta do que as outras fases da vida. São momentos da vida em que ocorrem as transformações significativas na formação de um indivíduo, moldam o papel dele na sociedade e influenciam fortemente sua vida futura.

A memória e a memória autobiográfica são sociais e são mantidas em comunicação. Elas estão sempre em reconstrução e reflexão sobre um evento, mudam ao longo do tempo e, transformam-se com base na experiência. Assim, também o ângulo de visualização e interpretação sobre eventos passados muda, incluindo lembranças que em momentos diferentes são refletidos e reproduzidos de modo diferente. Logo, ao relatar as lembranças para o ouvinte ou o leitor, o que resulta numa seleção, poderão existir diferentes versões de memórias de um evento em particular, que podem ser contraditórias, mas não precisam necessariamente se contradizer.

Nesse sentido, Welzer denomina a memória autobiográfica da seguinte forma:

in dem Sinne, daß es nicht als Einheit existiert, sondern wiederum als eine synthetisierende Funktionseinheit, die sich in jeder kommunikativen Situation auf jeweils neue Weise realisiert. (WELZER, 2008, p.217)

Nesta situação multifacetada, essas autoimagens são adaptadas e situações apresentadas levando em consideração a expectativa do leitor ou ouvinte. A unidade do *Eu* é construída pela totalidade dessas versões diferentes da memória.

No que diz respeito às diferentes versões das memórias, de acordo com Welzer, não é significativo para a memória autobiográfica se os eventos e situações lembrados são verdadeiros. A importância das memórias autobiográficas se encerra na seguinte afirmação: “in der subjektiven Überzeugung, daß sie wahr seien, also zu mir und meinem Selbst

gehören.”(WELZER, 2008, p. 219) No entanto, isto deve ser considerado como problemático, em particular no que diz respeito a memórias autobiográficas tornadas públicas, uma vez que são frequentemente sujeitas a uma intenção específica por parte do sujeito que lembra e surgem diante de um público específico ou a um público específico. Além disso, um texto autobiográfico, como qualquer outro relato de memória, também é cercado de certas expectativas e, portanto, reações estão em suspenso.

A memória autobiográfica está relacionada diretamente ao gênero autobiográfico. A questão da divisão dos gêneros e dos subgêneros literários por si só causam muita discussão, e a discussão sobre o gênero autobiográfico e seus subgêneros não poderia ser de outra forma. Independentemente de quão sofisticada e detalhada a definição de um gênero literário ou do que um gênero pode ser, há textos que não cumprem os critérios estabelecidos completamente. Isto é particularmente notório na autobiografia. Para Lejeune a definição de autobiografia compreende que se trata de: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”.(LEJEUNE, 2008, p.14)

A forma linguística da narrativa em prosa, a própria história de vida e personalidade como tema do texto, a identidade entre autor e narrador-protagonista são os principais aspectos a serem levados em consideração. Por esta definição, existem critérios essenciais para a atribuição de um texto pertencente ao gênero autobiográfico.

É possível perceber a expectativa criada em leitores pela definição de autobiografia. Há a sugestão de que a vida individual está presente no texto como uma história linear, estática e cronológica. Esta suposição, que se reflete em muitas atitudes de leitores, é contraditória com a complexidade dos processos de memória e a complexidade do foco narrativo, muitas vezes explicitados nos textos autobiográficos, que são dinâmicos e mutáveis, mas não são estáticos.

Em *Beim Häuten der Zwiebel* os dois *eu* presentes na narrativa, o jovem e o velho Grass, são apresentados em descrições e situações ricamente variadas e reflexões sobre o processo de memória. Essa variação, como o debate a respeito da obra mostra, foi por muitos críticos julgada ou criticada negativamente. Era esperada talvez uma perspectiva limitadora na qual o livro de memória apresentasse fatos verificáveis, precisos e completos, o que na opinião de alguns críticos, não ocorre no livro de Grass que seria carente de fatos precisos que explicassem como, onde, por quanto tempo determinados fatos ocorreram, e que a verdade “nada mais que a

verdade” deveria ser apresentada. A atitude desses leitores representa um desacordo com o narrador presente nas memórias de Grass.

2.7 - O Eu e o Ele

A narrativa em primeira pessoa é a forma por excelência para um texto autobiográfico, uma vez que envolve uma visão subjetiva dos acontecimentos, bem como garante a relação entre autor, narrador e protagonista desejada pela definição do gênero. Além disso, segundo WALDMANN (2000), a forma do texto em primeira pessoa, precisamente por causa da identidade entre as três instâncias, garantiria a verossimilhança, especialmente quanto à aparência de autenticidade e credibilidade, mas também auxilia na construção de incertezas, questionamentos, modificações e variações do que é lembrado. Também pode incluir reflexões sobre a memória e o processo de lembrar. Aqui podemos apresentar a divisão deste Eu em dois: o *erinnernden Ich* e o *erinnerten Ich*⁴³. O *erinnernden Ich* tem a possibilidade de refletir sobre vários estágios de sua vida, a olhar para a soma do que foi lembrado retrospectivamente de forma crítica.

A diferença entre *erinnernden* e *erinnerten Ich* é ilustrada, no caso de Grass, pela utilização da forma de terceira pessoa, o que possibilita o distanciamento de certas situações, levando a uma objetivação do lembrado. Em relação à autobiografia, está na escolha desta perspectiva narrativa “eine entschiedene Verfremdung des Ich vor, mit der der Schreibende sich zu einem Anderen objektiviert und sich in Distanz zu sich selbst setzt.” (WALDMAN, 2000, p. 76)

A partir da escolha da perspectiva em primeira pessoa e que se utiliza da terceira como forma de distanciamento daquele que já foi um dia, o autor se permite refletir sobre sua antiga personalidade. Marcando uma distinção entre o *erinnernden Ich* e o *errinnerten Ich*. O uso dessa forma permite que o autobiógrafo possa analisar seu desenvolvimento pessoal ao longo da escrita de forma reflexiva, e possibilita a avaliação distanciada da terceira pessoa, o eu jovem no passado, suas escolhas e experiências. A utilização da terceira pessoa também pode levar a uma alienação não apenas em relação ao passado, mas também em relação às condições de vida do passado a partir da perspectiva do escritor para expressar que poderia ter sido, mesmo na época

⁴³ Id.2000, p. 64 65

da experiência. O distanciamento e o alheamento são, por vezes, apresentados na autobiografia de Grass e faz parte da autoconstrução e apresentação do narrador e que leva a uma constante tensão entre um eu já bastante desgastado e um outro eu extremamente jovem:

Ich bereits angejahrt, er unverschämt jung; er liest sich Zukunft an, mich holt Vergangenheit ein; meine Kümernisse sind nicht seine; was ihm nicht schändlich sein will, ihn also nicht als Schande drückt, muß ich, der ihm mehr als verwandt ist, nun abarbeiten. Zwischen beiden liegt Blatt auf Blatt verbrauchte Zeit. (GRASS, 2006, p.51)

Grass mostra como a reprodução de eventos passados com ele como narrador durante a criação de um processo de autorreflexão é desencadeada e como ele buscou artifícios narrativos técnicos para que pudesse realizar sua narrativa. Apresenta o conflito entre a reflexão e a culpa que deve ser entendido como um autoexame que não consegue ser realizado por seu eu mais jovem. Ele prefere desfrutar de uma tranquilidade à parte, por meio da literatura, se fechando de certa forma em seu universo, o que dificulta a lembrança de alguns acontecimentos: „Der Junge verweigert Auskünfte, will sich nicht als mein frühes Selbstbild ausbeuten lassen“ (GRASS, 2006, p.37).

A variação entre o “eu” e o “ele” funciona como forma de marcar as dificuldades do narrador em acessar acontecimentos passados. Esse jovem parece se recusar a se apresentar apenas como uma autoimagem de Grass. Utilizando palavras como “Schattenriss”, “fleckiges”, “unbeschriebenes” e “ungenau”, ele faz a imagem de um ele que aparece apenas indistintamente na memória e mostra como seria fácil e tentador criar um outro *eu* que não aquele.

As autobiografias não são apenas descrições reflexivas de uma perspectiva atual de uma vida anterior, mas também da identidade e autoconstrução. A autoconstrução está relacionada com o papel de lembrar do indivíduo na sociedade. O ato de fala da confissão da perspectiva de primeira pessoa é caracterizada por um forte perfil do escritor, bem como uma representação de subjetividade. Os resultados apresentados no conteúdo se constituem, por exemplo, de uma parte até então desconhecida e de conteúdo possivelmente censurável, que pode resultar em consequências geralmente negativas. Além disso, pode acontecer que o ato se torne na verdade uma defesa em relação ao que está sendo narrado, o que muitos consideram que ocorreu com a autobiografia de Grass, com a confissão a respeito de sua adesão à *Waffen-SS*. A ênfase se dá mais sobre os processos e desenvolvimentos do ato de lembrar e menos ao detalhe da confissão.

Os três atos de fala citados e, em particular, a confissão estão presentes na autobiografia de Grass. O debate e discussão em torno da confissão foi tomado principalmente quanto a veracidade do narrado e de sua postura defensiva.

2.8 – A cebola, o âmbar e o rolo de filme: elementos constitutivos da memória autobiográfica de Grass

Dentre os muitos estudiosos das relações entre literatura e memória que apresentaram suas opiniões a respeito do que motivou Grass a escrever sua autobiografia, Aleida Assmann, em entrevista, ao analisar a confissão tardia do autor e seu silêncio, quando perguntada sobre sua opinião a respeito do texto de Grass, afirma que o autor não precisava escrever uma autobiografia para ilustrar questões pessoais fundamentais e de responsabilidade. Ao justificar-se, propõe que houve uma transferência do que Grass sempre apresentou em seus textos ficcionais. Naquele momento de sua vida, ao escrever a autobiografia, Grass teria de enfrentar suas memórias, a pedra fundamental de seu trabalho: “Diese Erinnerungen sind der Schlussstein seines Werks, den er sich als Autor schuldig ist. Als Privatperson hatte er gut und gerne weiter schweigen können”. (ASSMANN, 2007, p. 90)

Diante do que já foi apresentado a respeito da discussão criada em torno da autobiografia e das considerações a respeito da memória, o que nos compete neste momento é tratar de alguns elementos centrais para a constituição da memória autobiográfica de Grass: a cebola, o âmbar e o rolo de filme. A partir deles, veremos como são trabalhadas questões como a culpa e a vergonha além de observar de forma inicial o efeito de realidade causado por essas imagens para que possamos tratar de questões como a da ficcionalização em textos autobiográficos posteriormente.

A narrativa de Grass não é iniciada pelo dia de seu nascimento ou com as primeiras memórias de infância, mas com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1º de setembro de 1939, fato que, segundo suas palavras, marca o fim abrupto de sua infância. O desfecho desse primeiro volume autobiográfico⁴⁴ é marcado pela publicação de *Die Blechtrommel*, em 1959.

⁴⁴ O autor considera a obra parte do que ele intitula como “Trilogie der Erinnerung” da qual fazem parte *Die Box* e *Grimms Wörter*.

O que podemos considerar como primeira parte da autobiografia cobre as experiências de Grass como um adolescente durante o nacional-socialismo, incluindo a sua tentativa de inscrever-se para trabalhar em um submarino com 15 anos, a formação de *Flakhelfer* no exército alemão e seu breve serviço como soldado da *Waffen-SS* em 1945. A segunda parte do livro lida com o pós-guerra imediato (1945-1947) e seu desenvolvimento como escultor, artista e escritor.

Os capítulos iniciais são marcados por reflexões sobre a maleabilidade da memória humana e do que, nesta, o autor reconhece como seus “truques” ou “brincadeiras de criança”:

Die Erinnerung liebt das Versteckspiel der Kinder. Sie verkriecht sich. Zum Schönreden und neigt sie schmückt, oft ohne Not. Sie widerspricht dem Gedächtnis, das das pedantisch gibt und zänkisch rechthaben will. (GRASS, 2006, p. 8)

Aqui, Grass configura a oposição entre “Erinnerung” e “Gedächtnis”. No decorrer do relato, a diferença é ainda mais elaborada através de duas imagens complementares que guia o autoinquérito do autobiógrafo: a metáfora do título que se tornou uma imagem constante na obra de Grass, o descascar das cebolas, e a do âmbar. A imagem orgânica do descascar das cebolas enfatiza a dimensão em camadas da memória autobiográfica, que disfarça fatos biográficos por vezes incompatíveis com a autoimagem do autobiógrafo:

Wenn ihr mit Fragen zugesetzt wird, gleicht die Erinnerung einer Zwiebel, die gehäutet sein möchte, Damit freigelegt werden kann, was Buchstab nach Buchstab ablesbar steht: selten eindeutig, oft in Spiegelschrift oder sonstwie verrätselt.

Unter der ersten, noch trockenen Haut findet sich die nächste, die, kaum gelöst, feucht eine dritte freigibt, unter der die vierte, fünfte warten und flüstern. Und jede weitere schwitzt zu lange gemiedene Wörter aus, auch schnörkelige Zeichen, als habe sich ein Geheimniskrämer von jung an, als die Zwiebel noch keimte, verschlüsseln wollen. (GRASS, 2006, p. 9)

É importante notar que a metáfora do título é tão ambígua quanto a atividade da memória. Enquanto, por um lado, isso implica que o autobiógrafo deve descascar muitas camadas em busca do seus eus, por outro também sugere que o método não pode romper os efeitos de distorção da lembrança autobiográfica.

As camadas que vão sendo retiradas ao longo do texto colocam o leitor diante da ambiguidade que essa metáfora anuncia. Os jogos promovidos pela lembrança nos colocam em muitos momentos em dúvida quanto ao teor do que está sendo narrado, possibilitando o início da investigação a respeito da função desta metáfora.

O despelar da cebola revela-se doloroso no prosseguimento da narrativa. Essa ação desencadeia o sentimento de vergonha e culpa quando, nas peles, estão inscritos atos antes não revelados pelo autor. A noção de vergonha é introduzida quando Grass relaciona vários episódios em que seu jovem alter ego não conseguiu fazer perguntas óbvias sobre o desaparecimento preocupante de pessoas em seu ambiente imediato, como seu tio Franz, executado pelos nacional-socialistas por combater do lado polonês. Refletindo sobre as possíveis razões para a sua própria covardia, Grass sugere que a sua consciência, por um defeito moral, impediu tais questionamentos: “Also schreibe ich über die Schande und die ihr nachhinkende Scham. Selten genutzte Wörter, gesetzt im Nachholverfahren” (GRASS, 2006, p.17). No mesmo movimento, inclui-se seu desinteresse por saber a origem das informações, contraditórias em relação à imprensa oficial, trazidas por seu amigo Wolfgang a respeito de acontecimentos da guerra. Na contramão de seu interesse *presente* – isto é, do narrador – sobre o que movia tais posturas, o adolescente Grass agia como os demais membros de sua família, que se deixavam levar pelos acontecimentos tal como descrito pelos veículos de informação oficiais sem qualquer questionamento. Entre o presente da narrativa e o passado rememorado, o autor não pretende manter o segredo de sua vergonha e culpa. Nas palavras de Hubert Spiegel:

Grass hat sich selbst nicht verziehen, und um so sicherer er sich dessen ist, desto größer mag ihm sein Anrecht darauf erscheinen, daß andere dies nun tun und ihm gewähren, was er sich selbst versagt hat.⁴⁵

Outros narradores da obra de Günter Grass, como Oskar Matzerath (*Die Blechtrommel*) e Henri Pilenz (*Katz und Maus*) verbalizam o questionamento sobre a culpa. O objetivo de tais narrativas parece ser o de romper o silêncio para conseguir entender a culpa como parte da própria história de vida e, portanto, de identidade. Muitos críticos acreditam que Grass foi assombrado por sua culpa e, por isso, decidiu escrever sua autobiografia.

No início do segundo capítulo de *Beim Häuten der Zwiebel* intitulado “Was sich verkapselt hat”, o embate entre “Schuld” (culpa) e “Schulden” (dívidas) é descrito ao leitor suscitado por um episódio no qual descreve uma rotina determinada por sua mãe, na qual o jovem Grass servia como um tipo de cobrador de dívidas do comércio da família:

⁴⁵ SPIEGEL, Hubert. “Ist die Schwarze Köchin da?” . *F.A.Z.*, 26.08.2006. Disponível em: <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/die-grass-memoiren-ist-die-schwarze-koechin-da-1354717.html>>. Acessado em: 15.03.2016.

Ein Wort ruft das andere. Schulden und Schuld. Zwei Wörter, so nah beieinander, so fest im Nährboden der deutschen Sprache verwurzelt, doch ist dem erstgenannten mit Abzahlung – und sei es in Raten, wie es die Pumpkundschaft meiner Mutter tat – abmildernd beizukommen; die nachweisbare wie die verdeckte oder nur zu vermutende Schuld jedoch bleibt. Immerfort tickt sie und ist selbst auf Reisen ins Nirgendwo als Platzhalter schon da. Sie sagt ihr Sprüchlein auf, fürchtet keine Wiederholungen, läßt sich gnädig auf Zeit vergessen und überwintert in Träumen. Sie bleicht als Bodensatz, ist als Fleck nicht zu tilgen, als Pfütze nicht aufzulecken. Sie hat von früh auf gelernt, bebeichtet in einer Ohrmuschel Zuflucht zu suchen, sich als verjährt oder längst vergeben kleiner als klein, zu einem Nichts zu machen, und steht dann doch, 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 die knappe Inschrift: Ich schwieg. (GRASS, 2006, p.36)

A partir de um jogo de palavras de sentido próprio à língua alemã – e, portanto, a seu universo cultural e comunicativo –, Grass deriva da feliz coincidência fonética entre as palavras do questionamento presente (*Schuld*-culpa) e do episódio passado (*Schulden*-dívidas) uma distinção entre duas modalidades de dívida, a material e a moral. À medida que a “*Schuld*-culpa” presente refere-se à violação dos valores culturais ou sociais decorrentes do nacional-socialismo, as “*Schulden*-dívidas” do adolescente ganham duplo sentido no tempo, sobrepondo as dívidas materiais à dívida moral, o evento da vida passada à verdade que este trazia em seu íntimo sem o saber. As dívidas cobradas não trazem dividendos, mas o resgate da culpa, movido pela vergonha presente.

Culpa e vergonha são sentimentos problemáticos na obra de Grass. Em *Die Blechtrommel*, ambos estão no cerne dos questionamentos do protagonista, bem como de seu retrato irônico dos tempos: a ausência de culpa e vergonha internalizadas permitem a ascensão do protagonista, que acompanha com sua bateria o ritual da catarse coletiva na Adega das cebolas com seu grupo musical e posteriormente como músico de sucesso, um choro vazio de arrependimento. Em contraposição ao romance, Grass expõe-se prenhe de tais sentimentos. Estes configuram sua perspectiva narrativa – que, se não é diretamente a do passado de seus atos, bem como de seus romances, torna-se a pedra de toque de suas confissões. Passada a experiência da guerra, o seu sentimento de vergonha resultou em negação; no presente, porém, o autobiógrafo encontra condições de mobilizar seus sentimentos morais para uma narrativa confessional, sem

perder de vista a constrangedora opção por um longo silêncio e incluindo uma complexa justificativa – a vergonha – de seu atraso.

Ele expõe e desenvolve sua vergonha, em face do embotamento passado selecionando episódios que passam, no presente da narrativa, a representar a resistência individual ao sistema. Um dos exemplos mais proeminentes a este respeito é a história de um jovem anônimo a quem Grass chama de “Wirtunsowasnicht”: um suposto (assim ele o interpreta no presente) membro das Testemunhas de Jeová que se recusara a tocar em armas durante seu treinamento militar. Apesar das várias estratégias utilizadas pelos seus superiores e companheiros soldados para persuadir, punir, intimidar e vencê-lo em sua convicção, ele resiste em sua recusa, a qual reitera com as mesmas palavras: “Wir tun so was nicht”. A simplicidade e convicção da recusa transtorna os outros jovens em treinamento: “Seine Haltung veränderte uns. Von Tag zu Tag bröckelte ab, was verfestigt zu sein Schien. In unseren Haß mischte sich Staunen, schließlich in Fragen gekleidete Bewunderung.” (GRASS, 2006, p.100)

Como verdadeira ameaça para o comportamento do grupo, o jovem desaparece do serviço militar, e Grass especula que ele provavelmente tenha sido levado para Stutthof, o campo de concentração próximo da cidade de Danzig. Tal narrativa exemplifica a ideia de resistência ao sistema, demonstrando que havia uma alternativa de comportamento não conformista possível. Ao fazê-lo, Grass sugere uma oposição que atravessará toda a obra: o silêncio introjetado pelo adolescente entusiasta da guerra é próprio à ideologia nacional-socialista; contrapõe-se a ele um “nós”, que surge na voz de “Wirtunsowasnicht” e que será, no presente da narrativa, incorporado à voz do autobiógrafo para formar uma comunidade imaginária, “batalhão de obstinados imaginários” (GRASS, 2007, p. 80) supostos na mente do jovem soldado e assimilados à expiação da culpa do narrador.

Nesse sentido, é interessante notar que culpa e vergonha – a princípio, sentimentos problemáticos de fundo moral que deveriam mover uma narrativa voltada aos fatos e sua realidade – acabam por mobilizar, à medida que visam à absolvição do narrador, uma sutil simbologia cristã. A ideia de confissão da culpa em *Beim Häuten der Zwiebel* – assunto de uma opinião pública inconformada com a revelação de uma verdade incômoda e imprevista – abre caminho a uma organização autobiográfica de forte viés literário, em que o conceito se desdobra para atingir a própria origem discursiva do gênero. Confessar a culpa mistura-se à confissão

textual e, no limite, à confissão religiosa – que, se não é a de Grass, será a de muitas das personagens que auxiliarão o narrador em percurso expiatório.

O reconhecimento tardio da resistência baseada em virtudes morais, a confissão de culpa e sua elaboração simbólica surgem, antes do exemplo militar, na figura de um antigo professor de latim, monsenhor Stachnik, “outro presidente do partido de centro do Estado Livre” e, por suas atividades políticas, também preso em Stutthof. Mais uma vez o narrador Grass reprova sua autoimagem jovem por não ter feito as perguntas certas, embora todos a sua volta, de alguma forma, soubessem o que estava ocorrendo.

No episódio narrado na autobiografia, ao lado do professor, idoso e morador de um convento de freiras, o qual visita na década de 1970 durante pesquisa para a composição de um livro, observamos a formalização multifacetada, simbólica e veraz, da culpa: esta se tematiza a partir de um encontro com uma vítima do autoritarismo nazista, porém mediante a exploração de um conteúdo religioso que participa da economia estrutural da narrativa. Daí que o irônico “Ego te absolvo” supostamente ouvido pelo narrador-protagonista (“[...] doch als ich mein Schweigen in Schülerzeiten, die unverjährte Schuld anklingen ließ, winkte Monsignore Stachnik lächelnd ab. Ich glaube ein ‘Ego te absolvo’ zu hören.” (GRASS, 2006, p. 48)) insere-se no duplo propósito de tematizar a culpa sob um viés não apenas moral, como discursivo, em relação ao qual a personagem do professor vale tanto por sua suposta existência empírica – assunto da autobiografia como registro de fatos – como por um propósito de figuração que remonta à genealogia do gênero.

Em face dos dois exemplos, lançam-se as perguntas: como dissociar, no registro dessas personagens, o factual – isto é, relativo à experiência e necessário à exposição do verdadeiro – de necessidades intrínsecas à organização narrativa? Como dissociar a culpa enquanto base do impulso da narrativa memorialística de uma carga conceitual que, cultural e historicamente formada para além dos fatos concernentes à vergonha do protagonista, faz com que o narrador se inclua em um “nós” abstrato, formado de culpados que puderam expiar seus pecados?

Entre necessidades estéticas e a exposição da própria vida giram os limites na obra de Grass. As memórias individual e comunicativa em *Beim Häuten der Zwiebel* de fato não se dissociam de suas contrapartidas coletiva e cultural: formalmente, o texto da autobiografia pretende-se no eixo da dialética mobilizada por tais pares conceituais à medida que só se faz

confissão de uma culpa enquanto recupera o sentido cultural da mesma, com sua carga compartilhada.

Os limites da exposição da memória autobiográfica apresentam-se, por exemplo, no modo de figuração da própria memória. Referimo-nos, aqui e mais especificamente, às figuras da cebola e do âmbar, que se prestam à configuração de um imponderável: os processos fisiológicos da memória. Porém, Grass busca um horizonte para o enfrentamento desses processos silenciosos, reconhecidos como decisivos para sua formação. No caso do que se imprime nas peles da cebola, o autor pretende dar voz a um tipo específico de memória.

Wenn ihr mit Fragen zugesetzt wird, gleich die Erinnerung einer Zwiebel, die gehäutet sein möchte, damit freigelegt werden kann, was Buchstab nach Buchstab ablesbar steht: selten eindeutig, oft in Spiegelschrift oder sonstwie verrätselt. (GRASS, 2006, p.9)

Como metáfora, a cebola sugere, antes, uma experiência do narrador com um “fenômeno” memória, ou ainda com um tipo de memória cuja materialidade parece arisca aos processos da escrita autobiográfica e que deve ser por ele dominada.

A cebola é mais do que uma simples e oportuna metáfora. Trata-se de uma imagem recorrente na obra de Grass. Em *Die Blechtrommel*, ela tem papel central no momento histórico retratado no terceiro livro, em especial no capítulo intitulado “Im Zwiebelkeller”, Oskar Matzerath narra sua experiência como baterista do estabelecimento, cujo público era formado por indivíduos da elite da cidade. Ali, ao som do baterista, os frequentadores tinham a possibilidade de descascar cebolas e, mediante o choro quimicamente provocado pelo legume, afetar a expurgação de uma culpa ou vergonha por seus atos no período de dominação nazista. Não há menção, em *Die Blechtrommel*, à cebola como imagem da memória semelhante ao da autobiografia; por outro lado, em *Beim Häuten der Zwiebel*, Grass vale-se do sentido construído em torno da cebola na narrativa do romance, pois trata-se, aqui, de trazer a culpa e a vergonha à tona. Poderíamos afirmar que Grass “interioriza” a cebola do romance, como se a hipocrisia dos frequentadores do estabelecimento tivesse se tornado a própria forma de sua memória, a ser enfrentada pelo homem público em seus silêncios e desditos.

O conteúdo do que se narra em *Beim Häuten der Zwiebel* dependerá, tanto quanto compete à metáfora da cebola, de processos que diluem tempos históricos, registros discursivos, individualidade e responsabilidade. Ao conhecedor da obra de Grass ou àquele que tenha algum

nível de contato com sua figura pública, a cebola pode oferecer uma chave de leitura à narrativa; no entanto, tal chave de leitura nos convida a adentrar processos discursivos propriamente literários, isto é, consolidados no campo da cultura e desprovidos da objetividade que deveria se impor ao exame da consciência individual. Grass mistura-se a suas personagens, assim como a um coletivo que é, por meio de si e das memórias que toma às peles difusas da cebola, novamente avaliado por sua escrita.

De *Die Blechtrommel*, Grass extrai ainda uma segunda imagem para figurar sua relação com a memória. Os “olhos de âmbar engastados na madeira” em que se esculpira a imagem de Níobe, escultura de proa de uma célebre embarcação florentina capturada por piratas da cidade independente, transformam-se em “ouro de minha poça báltica”, “peças amarelo-mel que me oferecem visão além”, oferecendo modelo para um tipo específico de memória, a de “coisas achadas que, quando invocadas de modo bastante intensivo, principiam a sussurrar.” A imagem do âmbar sugere que algumas memórias autobiográficas são mais acessíveis que outras: em contraposição à experiência difusa das peles da cebola, em que nada se dá direta e claramente, o âmbar é a própria imagem da retenção do passado, de uma objetividade viva que não ofereceria dificuldades ao memorialista. Porém, assim como o âmbar dos olhos de Níobe “engana” e demonstra-se “cheio de perfídia” (GRASS, 1959, p.235) àqueles que por ela se deixam seduzir – caso de Herbert Truczinski, que busca chegar às vias de fato com a estátua –, as memórias pela resina retidas são impenetráveis.

O âmbar

[...] gibt vor, mehr zu erinnern, als uns lieb sein kann. Er konserviert, was längst verdaut, ausgeschieden sein sollte. In ihm hält sich alles, was er im weichen, noch flüssigen Zustand zu fassen bekam. Er widerlegt Ausflüchte. (GRASS, 2006, p.70)

Material do “encapsulamento” de experiências, o âmbar suscita o encantamento daquele o observa, porém não reserva consulta a sentimentos – mesmo quando o que nele há de ser encontrado é a crença no Führer e no nacional-socialismo em um momento em que já eram visíveis as “rachaduras na fachada do regime”, elemento de estranhamento ou ruptura que teria marcado a memória do narrador.

Há, portanto, dois modelos de memória dominantes na exposição de Grass. Cebola e âmbar podem sugerir complementaridade em termos de retenção e porosidade: o que na cebola se

esfumaça, no âmbar ganha formas; já o que neste não permite elaboração do narrador, na primeira sempre convida ao exame presente e à construção da lembrança. No entanto, o que nos chama a atenção agora é o problema que comportam em relação ao caráter da escrita autobiográfica e, em particular, ao horizonte da confissão que se torna modelo para Grass. Ao explicitar processos da memória, cebola e âmbar sugerem que a ideia de veracidade depende de gestos demonstrativos de autoconsciência. O ato da confissão autobiográfica não visa alcançar a total transparência da individualidade do autobiógrafo, reivindicação que tinha sustentado a concepção confessional de Rousseau no século XVIII. Em lugar da autoproclamação confiante de Rousseau, que pretendia fazer da escrita autobiográfica um espelho da vida vivida, da experiência consumada e, assim, da realização do sujeito (ao qual a cegueira parcial diante dos próprios feitos surge como elemento de autenticidade), Grass propõe uma racionalização da escrita autobiográfica em face da natureza da materialidade de que é feita. Racionalizam-se os meios de figuração em virtude de uma dissociação constitutiva entre o narrar que organiza as confissões e o par Erinnerung/Gedächtnis, cujos processos são outros e incorporados à construção do texto, cuja natureza não pode ser outra, senão a literária.

Modificadas em relação a seu texto de origem, cebola e âmbar pertencem a um só modelo de construção, ao qual a literatura do próprio escritor – parte constitutiva de uma memória coletiva e cultural – é convocada para dar sentido à experiência individual. Há, no entanto, uma terceira imagem, sem paralelo em sua literatura, porém de domínio comum, da qual o autor se utiliza para dar conta da construção da memória: o filme. É interessante que, ao tratar da mais escura parte de sua autobiografia – sua participação na Segunda Guerra Mundial e seu contato imediato com os horrores do conflito –, Grass introduz uma nova metáfora visual que, reformulando a dialética entre lembrar e esquecer, expõe de maneira total as relações que o narrador já construiu, sem enunciá-las diretamente, entre memória, narrativa e suporte narrativo.

Ab dann reißt der Film. Sooft ich ihn flicke und wieder anlaufen lasse, bietet er Bildsalat. Irgendwo kann ich meine vergammelten Fußlappen wegwerfen und durch wollene Strümpfe ersetzen, die wir in einer geräumten Heereskammer finden, auch und Unterhemden Zeltplanen gegen Regen liegen in Stapeln dort. Bei einem Halt in der Flußniederung berühre ich blühende Weidenkätzchen.

Rief ein Kuckuck verfrüht? Zählte ich seine Rufe?
Und dann sehe ich die ersten Toten. Junge und alte Soldaten in Uniformen der Wehrmacht. An noch kahlen Chauseebäumen und Linden auf Marktplätzen hängen sie. Mit Pappschildern vor der Brust sind die Erhängten als

„wehrkraftzersetzende Feiglinge“ ausgewiesen. Ein Junge meines Alters, der zudem wie ich links gescheitelt ist, hängt neben einem betagten Offizier unbestimmten Ranges, den das Feldgericht vor dem Erhängen degradiert hat. Ein Leichenspalier, an dem wir mit alles übertönendem Panzerkettengeräusch vorbeirattern. Keine Gedanken, nur Bilder bleiben. (GRASS, p. 138-39)

O rolo de filme, a exemplo das duas outras metáforas literárias, traz dupla interpretação, cultural e estrutural. Enquanto cebola e âmbar recuperam a literatura de Grass, o filme remonta aos hábitos de entretenimento do jovem Grass, frequentador assíduo de cinemas nos quais as cenas e notícias da guerra eram exibidas sob o controle rígido da propaganda nazista. A passagem, porém, indica-nos referências de uma filmografia estranha à veiculada pelo nacional-socialismo: ela é remanescente dos filmes antiguerra, como a adaptação do livro de Remarque *Nada de novo no front* (1930), que dramatiza a experiência da assim chamada "geração perdida" da Primeira Guerra Mundial. Como se acompanhasse a adaptação fílmica, Grass apresenta *zooms* em destroços de equipamento militar e concentra-se nas imagens fortes de desertores da Wehrmacht enforcados. O choque imagético entre os camponeses pacíficos que aravam a terra e os soldados pendurados autentica essa memória à medida que procura construir um efeito de real similar ao da imagem visual. A cena substitui, assim, as representações de propaganda da guerra no Wochenschau e de filmes como *Kolberg*, que, como Grass enfatiza, haviam moldado perspectivas do jovem sobre a guerra.

O efeito de real, que se pretende imitação da imagem visual, assim como o valor cultural da produção fílmica são apenas um aspecto do que a passagem propõe. O filme-metáfora também chama a atenção para uma série de dispositivos editoriais – bordas borradas e técnicas de corte e iluminação –, reconhecendo, assim, a materialidade do suporte e suas condições como parte consciente da construção simbólica e narrativa. Novamente, estamos às voltas com um narrador que devolve a abstração estrutural do texto – e as possibilidades de verdade – às condições de seu suporte. A realidade fílmica – à luz da indústria cultural convencionalmente mais viva, em face dos tipos de estímulo que produz – tem função menos dramática (a do “filme passando pela cabeça”, índice da intensidade do rememorado) do que cultural, como se demonstrasse o encapsulamento da memória de guerra em um dos meios de construção ideológica da experiência (o cinema) sob o nacional-socialismo. Não por menos, Grass adverte seus leitores quanto ao questionamento da veracidade dos episódios expostos à maneira de um filme, incluindo aqueles que parecem basear-se no detalhe mais icônico:

Doch alles, was sich als im Krieg überlebte Gefahr konserviert hat, ist zu bezweifeln, selbst wenn es mit handfesten Einzelheiten in Geschichten prahlt, die als wahre Geschichten gelten wollen und so tun, als seien sie nachweislich wie die Mücke im Bernstein.(GRASS, 2006, p. 145).

A imagem fílmica não se equipara à fixação do âmbar, tampouco sugere maior veracidade. Culpa e vergonha tornam-se plataforma não para a interiorização da narrativa ou para o fechamento dela em torno da vida e da consciência do escritor. Elas configuram, sim, um ponto de vista, a partir do qual as estratégias narrativas se qualificam, fazendo-se verdade e dando autenticidade ao narrado apenas enquanto lhe conferem vida.

Capítulo 3 – Factualidade, ficcionalidade e autenticidade: conceitos em relação

A partir das leituras de textos sobre o gênero autobiográfico publicados nos últimos anos, podemos inferir uma ideia que é central para as análises que aqui pretendem ser desenvolvidas: em textos autobiográficos, a factualidade e a ficcionalidade não são polos opostos, mas sim entrelaçadas de maneira altamente complexa.

As recentes pesquisas questionam cada vez mais a alegada distinção entre textos ficcionais e autobiográficos, como poderemos observar. Desta forma, estes trabalhos estão tentando desfazer as limitações que separam de forma distinta esses textos, e procuram cruzar as fronteiras, em particular a fronteira entre a realidade extra-literária e a ficção.

O conceito de “ficção” na área de estudos literários tem dimensão de significado amplo. Podemos perceber que a utilização do termo, de forma geral e bastante relacionada ao senso comum, se dá com o significado de “inventado”. Ao consultarmos a etimologia da palavra chegamos a significados menos utilizados como “moldar”, “trabalhar”, “processar” entre outros que talvez nos sejam mais adequados para o propósito da análise. O conceito se relaciona diretamente com processos e formas que podem estar ligados, por exemplo, a materiais não necessariamente inventados, como os eventos históricos, que são processados e organizados para que se torne um todo legível. O processo de seleção, arranjo e apresentação seria um processo de ficção, por exemplo.

Na literatura pesquisada para este trabalho percebemos que um limite fixo entre ficção e realidade não é mais pressuposto, mas é diagnosticado como maior conscientização sobre a construção do *eu* autobiográfico. O conceito de ficção parece estar mais próximo de termos como “moldar” e “processar”, pois, para apresentar o processo de uma história de vida, é preciso recorrer a meios artificiais no processamento de um material que podemos considerar como infinito e, muitas vezes, com elementos desconectados. Para torná-los legíveis, precisam ser selecionados e organizados para dar forma a uma narrativa. Assim, cada registro de evento que consiste no que podemos chamar de fatos, seguindo também a nomenclatura da literatura, significa apenas um aspecto do todo que seria registrado. A mediação desses fatos parece ser impossível sem o processamento a partir de técnicas, muitas vezes utilizadas em textos ficcionais.

Verifica-se que quando observamos o julgamento de textos autobiográficos como “ficcionais” a utilização de tal adjetivação é pejorativa. O juízo de valor se dá da perspectiva da

verificação de desvio de uma verdade histórica preestabelecida ou a partir de uma alegação da perda de memória ou uma possível incorreção de uma verdade histórica aceita. O que muitas vezes pode não ser levado em consideração é o fato de que a imagem construída do *eu* no texto autobiográfico pode ser apenas um aspecto dentre tantos a respeito do passado, sob certa perspectiva, e estaria sujeita a alterações, dependendo do momento do registro ou de outros fatores.

Como resultado das reflexões a respeito da relação entre o texto autobiográfico e a ficção surgiram novas posições de pesquisa nas quais está presente um certo desconforto quanto ao conceito tradicional de autobiografia que nos remete a um texto estritamente factual.

Como forma de organização na teoria da literatura sobre a relação da ficção em textos de base autobiográfica foram apresentados novos conceitos que dessem conta de uma possível classificação de obras consideradas híbridas. Dentre esses conceitos, o de maior impacto é o de autoficção. Este termo foi introduzido no debate literário por Serge Doubrovsky em sua obra *Fils* como “fiction, d’événements et faits strictement réels, si l’on veut, *autofiction* [...]” (apud ZIPFEL, 2009, p. 285). Segundo Zipfel (2009, p. 286) “Fiktion von absolut wirklichen Ereignissen.” Estamos diante de um conceito no qual a autobiografia, enquanto gênero relacionado à factualidade, e a ficção estão entrelaçados de forma complexa. Para Philippe Vilain, a relação entre a factualidade e a ficção na autoficção se dá da seguinte maneira:

A factualidade da lembrança se revela insuficiente para a autoficção, (...) não se trata mais simplesmente de procurar essa lembrança atrás de si, no entanto, mas também diante de si, no texto e na própria escrita, tanto na retrospecção quanto na prospecção que acompanha a busca inventiva da escrita, pois a lembrança é aqui fonte autoestimulada de recriação. (VILAIN, apud NORONHA, 2014, p.16)

O termo tenta atender à tendência de desenvolvimento dos textos tendo como horizonte a ficcionalização do gênero autobiográfico e atualmente está sendo cada vez mais valorizado, o que podemos perceber por meio da publicação de Martina Wagner-Egelhaaf de 2013, intitulada *Auto(r)fiction. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, cujas contribuições em suas análises atualizam vários aspectos do “autoficcional”. O termo “autoficção”, partindo da literatura consultada, parece-nos ainda aberto, uma conceituação definitiva ainda não foi apresentada e seu uso é bastante heterogêneo. Aqueles que o utilizam nem sempre estão de acordo sobre o que é precisamente entendido como autoficção. Como base comum para o conceito, no entanto, pode-se dizer que estes são textos autobiográficos, em sua fundação, com a

consciência do status de ficção, enfatizando, assim, o caráter literário das situações narrativas autobiográficas.

Voltando à autobiografia, podemos observar na pesquisa feita sobre o gênero nos compêndios a respeito de sua definição que a percepção sobre ele se refere a uma compreensão tradicional ligada à realidade, verdade, autenticidade e que muitas vezes não é refletida em seus exemplos. Quando pesquisamos nos léxicos de literatura como *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, a autobiografia é entendida como um gênero de narrativa não-ficcional de fatos históricos da vida do autor, relacionado ao conceito de autenticidade ligado à realidade externa ao texto e, por princípio, ao nível da literatura não ficcional. Indo além dessas posições, observando os estudos mais recentes que se colocam como comprometidos com o princípio do mapeamento da realidade autobiográfica, encontramos a premissa de que relação da escrita autobiográfica com a ficção é complexa e intrínseca ao gênero.

Percebemos que, em maior ou menor grau, os textos que investigam a autobiografia e sua relação com a ficção partem da análise de *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* de Goethe e o caracteriza como um texto que procura alcançar uma aparente totalidade da vida do *eu* ali apresentado e que a noção que prevaleceria neste texto é a de que é o poder da imaginação, isto é, a poesia, que realmente pode compreender a verdade fundamental. Assim, Goethe não se preocuparia com a natureza factual de sua história de vida, mas sim com a suposta factualidade, uma espécie de verdade superior; uma verdade que se eleva acima dos fatos e resulta de um tratamento posterior e significativo.

Ao longo da obra de Goethe há frequência de afirmações sobre a influência do poder da poesia sobre a verdade. A elevação da verdade, bem como seu resultado, são produtos do posterior, do que foi elaborado e, a este respeito, a “verdade” de Goethe seria apenas aparente. Para ele o conceito de poesia, segundo Wagner-Egelhaaf (2000), contribui para enfatizar a verdade. Assim, ficção, “poesia”, torna-se um meio conscientemente usado de representar a base real.

Como afirmado, podemos entender a obra de Goethe como um modelo de autobiografia que tinha como objetivo a totalidade de uma vida, de uma identidade. A noção de que a realidade, embora não garantida, pelo menos oferecesse a possibilidade de cada indivíduo chegar a uma formação universal de personalidade, hoje, levando em consideração a produção autobiográfica, foi superada. A tentativa de apagar o desarticulado e heterogêneo na construção da identidade não

é mais o objetivo. Na autobiografia dita moderna, a auto percepção e a percepção da realidade em relação aos autobiógrafos do século XIX é outra. A autobiografia da época era considerada como um idealismo. A crença fiel em uma possibilidade de desenvolvimento universal da personalidade no mundo real já não é mais possível.

A libertação das forças de uma estética idealista tem como consequência o fato de que a autobiografia não é um espaço apenas para a exploração individual. A liberdade de uma posição autoconsciente e distante, que permitiu ao narrador autobiográfico tradicional compilar a totalidade de sua vida, parece não ser mais o objetivo final. Este é o resultado de uma incerteza promovida pelo avanço do processo histórico no qual o indivíduo está inserido. A autobiografia permanece como um autoexame ou autoafirmação que quebra a relação do indivíduo com sua própria história e com as condições do universo no qual está inserido. O desenvolvimento das formas autobiográficas modernas resultou em novos padrões do que se costuma chamar de verdade literária, que são capazes de satisfazer uma ruptura com a estética idealista. Assim, o modelo Goethe da “verdade fundamental” parece-nos possível apenas em seu modelo. Vários outros modelos de verdade têm sido associados à narrativa autobiográfica, especialmente desde a década de 1960 e 1970.

O estudo da autobiografia tem avançado na questão de como as estratégias literárias são usadas para construir diferentes conceitos de verdade em narrativas autobiográficas modernas e como descrevê-las mais precisamente, ou para distingui-las de uma verdade empiricamente ancorada. Há alguns estudos, como os que veremos a seguir, que mostram que a ficção é um componente importante da autobiografia e da verdade literária. Neles observamos critérios de análise nos quais os textos apresentam uma representação suposta da realidade passada, mas que também investiga a verdade peculiar na literatura autobiográfica moderna e as estratégias narrativas com as quais é construída.

Nas últimas décadas, com discussões sobre autorreflexividade e as crises pós-modernas do sujeito, do autor e da identidade, as concepções da verdade autobiográfica, relacionadas às autobiografias de escritores, como a de Günter Grass, foram cada vez mais desenvolvidas, sendo deixado de lado o ideal de uma referência extraliterária e do critério o mais preciso possível, da realidade objetivamente idealizada e fora do alcance. Os padrões de construção da verdade literária são, portanto, extremamente complexos e não podem ser reduzidos a formações de uma veracidade supostamente subjetiva de um mero valor de sentimento subjetivo ou uma descrição

subjetiva da história. O caráter estético literário das narrativas autobiográficas, portanto, seria marginalizado dessa maneira.

Pode-se perceber que a relação com a verdade em textos autobiográficos está muito relacionada à recepção dos textos. Uma discussão menos filosófica e mais sobre a representatividade dos fatos. Em contraste com o que seria a “Dichtung” pura, a autobiografia, então, deveria apresentar apenas “declarações verdadeiras” que carregariam em si o ônus da prova. Ponto este para qual sempre se voltam as análises

Por meio da literatura a respeito dos princípios da construção da consistência postulada da verdade literária estética para a apresentação autobiográfica podemos perceber um padrão de análise de textos que podemos chamar de recorrentes para esta discussão. Os estudos, como os que serão apresentados posteriormente e que tem como objetivo a análise de textos autobiográficos que se constroem na relação entre factualidade e ficcionalidade, apresentam a interpretação do objeto de análise, usando abordagens de estudo sobre a memória, bem como abordagens narrativas como instrumento de análise. Percebemos com essas leituras que há uma recorrência de textos analisados pelos estudiosos no assunto. Podemos atribuir estas escolhas à tentativa de fornecer uma visão da diversidade e da coexistência de diferentes modelos e conceitos. A seleção de textos se ocupa principalmente em considerar um amplo espectro de possíveis modelos de autobiografias. Estão entre eles *Kindheitsmuster* de Christa Wolf (1976), os volumes memorialistas de Thomas Bernhard, *Montauk* de Max Frisch (1975), *Lenz* de Peter Schneider (1973) e a trilogia autobiográfica de Elias Canetti, *Die gerettete Zunge* (1977) *Die Fackel im Ohr* (1980) e *Das Augenspiel* (1985).

Ao analisarmos de forma geral esses textos percebemos que a natureza heterogênea da escolha é representativa das questões relativas ao texto autobiográfico. Também devemos salientar que dentro dos estudos está inserida a literatura autobiográfica do Holocausto que ocupa uma posição proeminente. As discussões levantadas por tais textos têm como ponto central a relação entre autobiografia e ficção, além de um outro termo caro à discussão autobiográfica: autenticidade. Esse conceito deve ser levado também em consideração na análise, pois, atualmente, é amplamente discutido e tem crescido seu espaço de alcance nas pesquisas sobre autobiografia.

3.1 – A relação entre autobiografia e ficção em debate

Uma das questões centrais nos estudos sobre autobiografia é a relação entre o gênero e a ficção, mas, como já afirmado, ainda não há uma teoria que defina de forma consistente e homogênea o conceito de ficção. Apresentaremos a seguir as ideias de alguns autores que apresentam estudos sobre a diferenciação entre textos factuais e ficcionais e, principalmente, autores que se dispuseram a tratar da relação entre autobiografia e ficção.

Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* (2008) procura precisar o que definiria uma autobiografia como tal em oposição à literatura ficcional. Assim, apresenta a definição do gênero: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua realidade”. (LEJEUNE, 2008, p. 14).

O crítico chega à conclusão de que o central para a caracterização do gênero estaria no “pacto” estabelecido no texto entre autor e leitor, o chamado “pacto autobiográfico” cujo elemento essencial seria o nome próprio: o nome do autor na capa do livro somado a elementos paratextuais, referentes aos códigos de publicação. Eles assegurariam a identidade entre autor e narrador. Assim a equação Autor=Narrador=Protagonista, que, junto do pacto, seriam a condição central da autobiografia. Ao focalizar o problema para o contrato estabelecido entre as partes e que está explícita ou implicitamente nos códigos de publicação mais que no próprio texto, Lejeune dá importância para elementos paratextuais, como o título, subtítulo, nome da coleção à qual pertence o livro, etc.

A relação estabelecida a partir da equação citada anteriormente é um dos pressupostos de leitura, em consonância com códigos de publicação, para o estabelecimento do pacto autobiográfico, fenômeno de recepção que indicaria ao leitor uma forma possível de leitura. Embora a fórmula seja importante para a caracterização do gênero, não é suficiente para o leitor intérprete, ela é o ponto de partida. Em 1986, Lejeune, retorna ao tema no artigo “O pacto autobiográfico (bis)”, e percebe que supervalorizou o pacto ao esquecer de outros elementos importantes como o conteúdo do texto e técnicas narrativas como a dinâmica de vozes, focalização e estilo. O crítico admite que a autobiografia tende a absorver técnicas experimentadas da ficção (LEJEUNE, 2008, p. 80).

Em contrapartida, o autor apresenta o “pacto romanesco”, que teria como caracterização a “prática patente da não identidade” (LEJEUNE, 2008, p. 27), na qual autor e personagem não teriam o mesmo nome, e “atestado de ficcionalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 27), que é, em geral, o subtítulo *romance* na capa ou na folha de rosto do livro.

Assim, ficcional seria um texto no qual o nome do autor e do personagem não coincidem e cujo pacto proposto seja romanesco. O autor admite a existência de alguns casos indeterminados, quando, por exemplo, o nome do autor e do personagem coincidem, mas o pacto proposto é o romanesco – caso da autoficção, termo cunhado por Doubrovsky, que talvez pudesse preencher a lacuna deixada em branco no quadro apresentado por Lejeune (2008, p.58), se pensarmos apenas no paratexto, desconsiderando o fato de tratar-se de um texto, como afirmado pelo autor, que é fiel aos fatos –, ou quando é oferecido o pacto autobiográfico, mas o nome do personagem é diferente do nome do autor.

Gérard Genette apresenta análise da distinção entre narrativas ficcionais e factuais em seu trabalho *Fiction et Diction*. Analisa a ficcionalidade procurando observar as particularidades de tipo de texto que trabalha com enunciados da realidade, mas cujo trabalho de estilo produz um resultado estético. O autor procura não apenas traçar uma distinção entre os tipos de texto, mas também apresenta uma diferenciação do texto literário e do não literário. Para isso, ele desenvolve a análise em dois eixos, a saber, o da forma e o do conteúdo. Ou seja, toda ficção é literatura (*fiction* como critério constitutivo do literário) e toda literatura precisa ser trabalhada esteticamente, a *diction*, a poeticidade do texto (GENETTE 1991, p.31-32).

Assim, para um conteúdo factual passar a ter tal valor, ele precisa da poeticidade. Isso significa que a poeticidade não está ligada à forma, pois o conteúdo, segundo Genette, também pode provocar uma reação estética. Os textos que preencham tais quesitos, ficcionalidade ou esteticidade ou ambos, podem ser considerados obras literárias (GENETTE, 1991, p.38). Logo, textos factuais podem ganhar o status de literatura, mas não o de ficcionalidade, já que poeticidade não implica para o autor em ficcionalização.

Para Genette, as narrativas ficcionais e factuais não se distinguem, por exemplo, quanto à ordem em que os fatos são apresentados, o que mostra que a ordem cronológica ou não é utilizada em ambos os textos, e também não se distinguiriam pelo que o autor denomina como *vitesse* (velocidade sincrônica à da história ou dos fatos). Isso seria fruto da importância dada pelo narrador a determinado episódio. Genette entende como índices de ficcionalidade a presença

de diálogos relatados por extenso, de forma literal, e de cenas detalhadas. Para o autor, tais procedimentos excederiam a verossimilhança e dariam ao leitor a impressão de um texto ficcional.

O autor apresenta também uma característica que parece ser típica ao gênero autobiográfico, assim sendo, de um tipo de relato factual, a alternância entre cena e sumário, entre o que chama de “*récit itératif*” (narração na qual é contado uma vez, de forma condensada, o que se produziu inúmeras vezes) e “*récit singulatif*” (narração que conta uma vez o que se produziu também uma única vez) (cf. GENETTE, 1991, p. 73).

A principal característica que diferenciaria textos factuais e ficcionais estaria na categoria denominada por Genette de *mode*. Ela se caracteriza pelo acesso direto à subjetividade do outro, o uso, sem justificativa, de verbos de pensamento e sentimento atribuídos a terceiros, o uso do discurso indireto-livre. Seria a focalização interna de outros personagens num texto homodiegético, possível apenas na ficção. Se esse fenômeno ocorresse em um texto factual deveriam ser apresentadas explicações, ou justificativas com indicação da fonte ou por marcas de incerteza e suposição.

Genette trata também em seu estudo sobre o fato de que poderia ser suposto que haveria uma barreira estanque que separaria os textos factuais dos ficcionais, quando, na verdade, não é esse o caso. O autor cita o exemplo das narrativas fictícias heterodiegéticas, que seria uma mimese de formas factuais, como a história, na qual os marcadores ficcionais seriam opcionais. Além de afirmar que técnicas de ficcionalização enumeradas, por exemplo, por Käte Hamburger em seu livro *A lógica da criação literária* – referentes aos “verbos dos processos internos” (HAMBURGER, 1986, p. 57), por exemplo, ou ao uso de tais verbos aparecerem sob a forma do pretérito épico que dariam ao narrado um teor de impossibilidade que só a ficção poderia produzir –, foram estendidas para a narrativa factual, como as novelas de não ficção ou a matérias de investigação jornalística. Dessa forma, o que o autor quer provar é que os gêneros podem perfeitamente mudar as normas: “norms that after all (if I maybe allowed to use such anthropomorphic terms) were imposed eminently variable and typically historical verissimilitude or “legitimacy.” (GENETTE, 1993, p.83)

Frank Zipfel em seu estudo *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (2001) apresenta possibilidade para a definição de ficção:

Spricht man von Fiktion in bezug auf die Geschichte eines Erzähl-Textes, meint man damit in der Regel daß die dargestellte Geschichte nicht auf tatsächlichen

Ereignissen beruht, daß ihr kein Geschehen in der Realität entspricht, daß sie nicht wirklich stattgefunden hat. Man kann diesen Sachverhalt auch aus einer sprachbezogenen Perspektive betrachten. Gemeint ist damit, daß die Präsupposition, daß referierende Ausdrücke wie Eigennamen und Kennzeichnungen auf tatsächlich existierende Objekte Bezug nehmen, nicht erfüllt ist. Es werden zwar in fiktionalen Texten Namen und kennzeichnende Beschreibungen gebraucht, allerdings ist die Voraussetzung ihres Gebrauchs die raumzeitliche Existenz des Bezeichneten nicht (immer) gegeben. Diese sprachbezogenen Formulierungen sind jedoch letztlich nur Umformulierungen des Sachverhalts, daß der dargestellten Geschichte kein reales Geschehen zugrunde liegt. (ZIPFEL, 2001, p.68)

Assim, ao nos depararmos com um texto ficcional, estaríamos diante de uma narrativa na qual é possível tratar de acontecimentos que não ocorreram, com personagens claramente não reais, sem referência no mundo real.

Nesta discussão, talvez seja produtivo colocar o que seria para o autor um texto factual:

Faktuale Erzählungen bestehen in den das Erzählen bestimmenden Teilen aus assertiven Sprachhandlungen. Die illokutionären Teilakte, die beim Erzählen vollzogen werden, sind Behauptungen, und diese Tatsache manifestiert sich darin, daß erzählende Texte in der Regel überwiegend aus Behauptungssätzen bestehen. Als Sprachhandlungen sind diese Behauptungssätze Äußerungen eines Textproduzenten, eines Autors oder Erzählers, über ein dem Erzählen vorausliegendes Geschehen. (ZIPFEL, 2001, p115)

Nesta passagem são apresentados alguns critérios importantes que permitem uma descrição da narrativa factual em contraposição à ficcional como a identificação de atos de fala individuais assertivos. No caso dos textos factuais são atos de falas assertivos que têm como base referencial o mundo real. Podemos inferir, então, que essa assertividade estaria baseada na verdade expressa nessas afirmações e sua referencialidade. Logo, a afirmação de que o ato é realizado por um indivíduo que atua como produtor do texto e a explicação de que a narração de uma história é uma atividade que ocorreu apenas após a ação narrativa regido pelas regras linguísticas da afirmação, leva-nos a pensar que o fato desses atos de fala apresentarem a dúvida e não a assertividade poderia levar a compreensão de que determinado texto seria ficcional. Logo, as narrativas ficcionais também são produzidas com asserções, mas elas se referem a um mundo fictício, de acordo com a convenção literária. A diferença entre o factual e o ficcional, portanto, tem como centro a referencialidade.

Dorrit Cohn em *The Distinction of Fiction*, procura apresentar características formais distintivas de textos ficcionais, os quais seriam caracterizados pelos critérios, “*uniqueness*” e

“*differentiation*”. No prefácio do estudo, a autora explica que a singularidade dos textos depende de diferenças que possam ser identificadas e examinadas sistematicamente. A autora sustenta seu argumento no fato de que haveria mais elementos além do pacto autobiográfico de Lejeune a ajudarem o leitor a identificar se um texto deve ser lido como fato ou ficção. Ao tratar sobre a diferenciação entre história e romance, a autora afirma que não seria possível distinguir os gêneros só no nível do enredo, do conteúdo, ou numa análise da estrutura e da forma de um texto não aprofundada, pois seria necessário ir além:

He never looks to the level of discourse, where [...] narratology can come into play to define highly differentiated formal features that do, in our daily reading practice, prevent histories from passing for novels and vice versa. (COHN, 1999, p. 114)

Alguns índices típicos de ficcionalidade, além daqueles que seriam características mais evidentes e de fácil verificação, referem-se à construção da narrativa e seriam o uso do tempo presente histórico sem motivo real, o emprego constante da focalização interna dos personagens, a transcrição de monólogos interiores e de fluxo de consciência, além das alterações de focalização em textos ficcionais. Assim, segundo a autora, os textos factuais que comportam personagens que apresentam uma focalização interna são marcados por uma sintaxe de “*conjectural and inferential syntax*” (COHN, 1999, p. 27), não sendo permitido ao narrador apresentar uma focalização interna que não de si mesmo, podendo apenas inferir o que se passa no íntimo dos outros personagens.

Até aqui apresentamos brevemente algumas considerações a respeito da discussão sobre textos ficcionais e factuais. Com base nas considerações anteriores serão apresentados alguns estudos que discutem a relação entre autobiografia e ficção. Dentre eles, temos os que analisam o gênero como necessariamente apartado da ficção e outros que veem essa relação como necessária. O objetivo com esse elenco é observar como são feitas tais análises e, posteriormente, como elas contribuem para a reflexão sobre a autobiografia que serve de objeto para este trabalho.

Roy Pascal em seu estudo *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt* (1965) avalia a autobiografia de Goethe sob a perspectiva da verdade, como fica evidente no capítulo, “Die Struktur der Wahrheit in der Autobiographie”, apresentando a afirmação de que a realidade histórica não pode ser reproduzida de uma maneira verdadeira, pois a memória e a lembrança podem testemunhar os acontecimentos, mas as “falsas representações” dos fatos podem surgir por diversas razões inconscientes ou conscientes, aspectos que estão presentes tanto na autobiografia

clássica quanto na moderna. O estudioso vê o desenvolvimento da autobiografia moderna, sobretudo, com o empréstimo das concepções artísticas da ficção. Assim, esse empréstimo poderia oferecer novos significados para complexidade da vida ao expressar os fatos narrados. Podemos aproximar esta perspectiva do que encontraremos em *Beim Häuten der Zwiebel*, tanto do que se refere à representação da memória quanto do empréstimo das concepções da ficção como forma de apresentar significado para a complexidade da vida.

Klaus-Detlef Müller, em seu estudo *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit* (1976), analisa o período clássico da autobiografia alemã do final do século XVIII até o início do século XIX. Nele foi examinada a hipótese de que a autobiografia estava centrada no modo factual como a forma subjetiva de historiografia, modo de representação como a afirmação da realidade. Müller considera a ficção e a realidade como partes separadas. Para ele, a poética da autobiografia só pode ser uma “poética do propósito”. Müller registra a literarização da autobiografia no período entre 1770 e 1830. Essa literarização se deu por dois motivos segundo o autor:

1. an die Vorstellung daß epische Totalität aus dem Horizont individuellen Daseins und individueller Erfahrung zu gewinnen sei,
 2. an die Form des (realistischen) Lebenslaufs als Grundlage epischer Konsistenzbildung.
- Solange diese beiden Prämissen galten, waren die Erzählprobleme der literarischen Autobiographie und des Romans so sehr aufeinander bezogen, daß die formalen Lösungen korrespondierten. Damit konnte sich die Autobiographie – wie in analoger Weise auch der Roman – von der begrenzten Geltung der Zweckform lösen und zum Teil der "hohen" Literatur werden, indem sie zugleich ihren Gegenstandsbereich erweiterte und sich von den Beschränkungen der bloß referierenden Berichtform befreite. (MÜLLER, 1976, p. 353)

Müller considera a história da autobiografia, no período pesquisado por ele, como um processo relativamente estático e vê a reciprocidade entre o romance e a autobiografia como vinculada às circunstâncias, ignorando a afinidade poética entre os dois gêneros. Analisando o período estudado por Müller, as considerações a respeito da valorização da factualidade faz sentido, pois estamos diante da análise de um texto modelar do gênero autobiográfico e que se apresenta sob a égide da verdade e da descrição de forma totalizante da vida de uma personalidade.

Em estágios anteriores ao analisado por Müller na obra, ele vê uma predominância do que seria o gênero “puro” ou, de acordo com a autobiografia clássica, uma transição para o propósito literarizado. Apesar de sua análise, Müller é ciente do fato de que a autobiografia concebida

como uma forma de propósito não é gerenciada sem elementos de ficção. Ele descreve a verdade da autobiografia como uma síntese da verdade histórica e autoprodução do *eu*. Em uma espécie de extensão de sua pesquisa, Müller tentou sete anos depois (1983) afirmar o status de um propósito literário, opondo gêneros ficcionais e não-ficcionais para uma descrição estrutural da autobiografia. Sobre essa empreitada, Michaela Holdenried afirma em seu estudo *Autobiographie*:

In einer Art Balanceakt versuchten zwar Theoretiker wie Müller (1983) den Status einer literarischer Zweckform geltend zu machen, oder doch den Gegensatz zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen Gattungen für eine Strukturbeschreibung aufrechtzuerhalten. Mit dieser Zwischenstufe sollte eine rückhaltlose Anerkennung der Literarizität (und auch der zunehmenden Fiktionalisierung) der Autobiographie vermieden werden. (Holdenried, 2000, p. 25)

Podemos perceber a partir da afirmação da autora que a tentativa de Müller não se trata de elevar a relação entre a ficção e autobiografia, pois reconhece que há relação entre elas, mas sim como forma de garantir estruturalmente uma diferenciação entre textos ficcionais e factuais.

Louis A. Renza em *The veto of Imagination: theory of Autobiography* procura entender o papel da ficção na autobiografia. Investiga as possibilidades e os limites da escrita autobiográfica e observa o que é proporcionado pelo gênero, chegando à conclusão de que escrever sobre o próprio passado não é mais do que um ato de aperfeiçoar o presente.

We might say, that autobiography is neither fictive nor nonfictive, not even a mixture of the two. We might view it instead as a unique, self-defining mode of self-referential expression, one that then inhabits, its ostensible project of self-representation, of converting oneself into the present promised by language. (RENZA, 1980 p.295)

O autor não consegue chegar a uma conclusão sistemática a respeito do caráter do texto autobiográfico, mas podemos pressupor que, para ele, há uma indissolubilidade da relação entre o gênero e a ficção.

Sylvia Schwab se compromete em seu estudo *Autobiographie und Lebenserfahrung. Versuch einer Typologie deutschsprachiger autobiographischer Schriften zwischen 1965 und 1975* (1981) a analisar várias obras que transitam entre “dokumentarisch-autobiographischen Romanen” (Walter Kempowski, Franz Innerhofer), memórias (*Zwettl* de Peter Härtling e obras de Thomas Bernhard), romance autobiográfico (*Montauk* de Max Frisch, *Lenz* de Peter Schneider) Bewusstseinsprotokollen (*Malina* de Ingeborg Bachmann, *Die Mutter* de Katrin Struck) e

Tagebuch (*Aus den Tagebuch einer Schnecke* de Günter Grass, e *Tagebuch 1966-1971* de Max Frisch). A autora pretende, a partir desse corpus, discutir a problemática de uma fronteira entre os gêneros. Por exemplo, apresenta a discussão sobre saber se as obras autobiográficas de Hörtling e Bernhard estão caracterizadas adequadamente na tipologia genérica da memória ou se não estaríamos lidando com textos autobiográficos nos quais factualidade e ficcionalidade estão entrelaçadas de forma complexa. A autora tem como base o seguinte princípio: “Jede Übertragung von Character uns Geschehen in ein Medium setzt ja schon deren (dichterisch) Veränderung voraus, und die historische Realität ist nicht einfach reproduzierbar.” (SCHWAB, 1981, p.17)

Em *Patterns of Experience in Autobiography*, Suzanne Egan determina o lugar da ficção na autobiografia da seguinte forma:

Despite its disparaging connotation of fabrication or lies, fiction making is an inevitable human process connected as much with the way the mind works as with the need to entertain an audience. In order to discuss the specific and elaborate fictions commonly used in autobiographies, we need to look at fiction making both in relation to human perception and it serves to translate into literary events. (EGAN, 1984, p.5-6)

A autora coloca como ferramenta importante o entretenimento do público leitor a partir desses elementos ficcionais e a necessidade de olhar para a ficção dentro dos textos autobiográficos e observar como a percepção do leitor se relaciona com tais eventos.

Egan se diferencia dos outros pesquisadores ao tratar de quatro padrões básicos de apresentação da autobiografia: a infância, retratada como um paraíso; a juventude como um período de experiências, os anos de maturidade como um período de conversão e a velhice como um momento de confissão.

Em seu estudo de 1984, *Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie*, Joachim Kronsbein entende a autobiografia como um gênero cuja localização em relação a outras produções épicas literárias é fixada pela dependência de fatores e a relação entre autobiografia e romance. O autor parte de elemento importante da autobiografia, seu narrador, e tem como base a terminologia de Frank K. Stanzel de “Mittelbarkeit des Erzählens”.

A verdade de uma autobiografia, para o autor, aparece como um equilíbrio entre fatos e sua mediação, e o modo de ficcionalização é influenciado pelos filtros psicológicos do sujeito que narra. A tese do autor é a de que o universo da autobiografia, embora possua características específicas, não poderia ser criado de forma diferente do universo da novela. Assim, ele procura,

por meio da análise do narrador, construir sua tese, comparando os dois universos. Podemos perceber uma tentativa de apresentar a autobiografia como um gênero híbrido da perspectiva do narrador.

Para Kronsbein, a autobiografia tem como característica “[ihre] Position zwischen den vermittelten und verifizierbaren Fakten und deren Abhängigkeit von den sie konkretisierenden Mitteln, die auch Mitte der Fiktionalisierung” (KRONSBEGIN, 1984, p.80)

A medida que o texto progride, o autor levanta a questão da compreensão da veracidade no gênero e da relação entre fato e ficção, que está baseada no papel da memória, ancorando-se principalmente na teoria psicanalítica. O resultado dessa análise pode ser resumido da seguinte forma:

Auf der Grundlage der Vergleichung erzähllogischer Strukturen des Romans mit denen der Autobiographie war zu erkennen gewesen, daß diese sich in Abhängigkeit von den sie strukturierenden Vorstellungen, die ein Autobiograph über den Anspruch seiner Arbeit auf Authentizität hat, befinden. Dabei ist die Rolle der Vermittlung von Wahrheit als Balance zwischen Fakten und deren Vermittlung mit Hilfe fiktionalisierender Mittel gedacht – und die Abhängigkeit der Wahrheitsfindung durch die Filter des erinnernden psychischen Subjekts für relevant befunden worden. (KRONSBEGIN, 1984, p.102)

Em seu estudo há a tentativa de estabelecer uma comparação entre as técnicas narrativas que diferenciariam o romance e a autobiografia. No que tange a questão das estratégias literárias concretas utilizadas para construir uma verdade específica para a autobiografia é pouco esclarecedor.

Linhua Chen, em estudo de 1991 intitulado *Autobiographie als Lebenserfahrung und als Fiktion*, também aborda a questão da ficção na autobiografia. O autor, já no início, afirma que há falta de estudos que comprovem a conexão fundamental entre ficção e autobiografia. Mesmo partindo desse princípio, o estudo de Chen não parece cruzar a fronteira dessa necessidade bibliográfica ao se limitar a três obras sem dar explicações mais detalhadas a respeito de tais escolhas, limitando seu trabalho a uma faixa temporal relativamente estreita, os anos de 1976 a 1984, analisando as obras *Kindheitsmuster* de Christa Wolf, *Jugend in Berlin 1933-1943* de Nicolaus Sombart e *Solange ich denken kann. Roman einer Jugend* de Eva Zellers.

Chen apresenta, na parte teórica de seu trabalho, o que seriam os elementos de ficção ancorados na microestrutura autobiográfica (a falta de confiabilidade da memória, a insuficiência

da memória e a representação linguística, o que leva a desvios da realidade histórica), e o que seria a macroestrutura da autobiografia como narrativa: o *eu* autobiográfico como um *eu* ficcional. O título do trabalho sugere, inicialmente, embora certamente não seja a intenção central do autor, que se possa distinguir entre “experiência de vida” e “ficção”, que estabeleceriam uma relação de oposição. A análise se torna problemática especialmente quando o autor aborda a biografia do autor como uma espécie de comparação para estabelecer uma distinção entre fato e ficção.

A conclusão do estudo afirma que dois tipos de ficção podem ser distinguidos na autobiografia: a não intencional e a pretendida. O primeiro tipo, que emerge da própria estrutura da autobiografia, consiste em um complexo de problemas de memória e a tendência teleológica da memória, bem como a representação linguística-literária. O outro tipo surge do texto autobiográfico utilizar-se conscientemente de técnicas de ficção para a apresentação da própria história de vida, uma compreensão pré-estruturada do gênero funciona como se houvesse uma autobiografia verdadeira usando os elementos de expressão desejados e, por outro lado, uma "ficção da autobiografia".

As investigações sobre a ficção em textos autobiográficos no estudo de Oliver Sill, de 1991, *Zerbrochene Spiegel, Studien zur Theorie und Praxis modernen autobiographischen Erzählens* revelam-se relevantes. Sill afirma que é inevitável reconhecer o caráter fictício da literatura autobiográfica. A insistência em uma distinção justificada entre autobiografia e romance para o autor seria impossível. Ele afirma sua tese baseado na existência de uma ficcionalização implícita ou explícita da realidade por meio de quatro análises de obras bastante heterogêneas: *Die gerettete Zunge* de Elias Canetti, *... und kein bißchen weise* de Curd Jürgens, *Lenz* de Peter Schneider, *Brandeis* de Urs Jaeggi, *Zwettl* Peter Härtling e *Die Eisheiligen* de Helga M. Novak. Seu estudo trata principalmente da questão das estratégias literárias que são usadas para construir uma verdade específica própria de cada autobiografia. Para o autor, tanto nas obras escolhidas como corpus como em outras obras autobiográficas, a realidade está representada, mas em cada uma, em particular, há uma construção específica da verdade. Em Härtling, por exemplo, o conceito de autobiografia basear-se-ia na memória e na imaginação e a "invenção" é uma parte inevitável da objetivação autobiográfica.

Em relação à autobiografia de Elias Canetti, expõe o caráter poético do trabalho da reconstrução autobiográfica. A preocupação do autobiógrafo Canetti, segundo Sill, não é a

mediação de uma visão subjetiva da história experienciada, a forma poética de sua própria lembrança é a proximidade do processo de lembrança de Canetti com a memória involuntária, que tem como modelos mais ilustres as obras de Proust e Benjamin (SILL, 1991, p.81). Ao contrário das autobiografias mais modernas, Canetti não se preocuparia em descrever a realidade lembrada.

Almut Finck, em sua dissertação *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*, publicada em 1999, mostrou o papel da ficcionalidade na autobiografia tratando de questões importantes para o debate do gênero do ponto de vista, principalmente, feminista. Para a autora, a autobiografia não pode mais ser considerada como um texto baseado em um status privilegiado a priori do acesso do autobiógrafo a si mesmo, mas “muß als fiktiver Entwurf betrachtet werden” (FINCK, 1999, p.11). Admite que reconhecer o caráter fictício dos escritos autobiográficos tem consequências de longo alcance, já que isso poderia não mais garantir a distinção entre textos autobiográficos e fictícios. Finck tem como base de sua análise Jacques Lacan, para o qual, segundo a pesquisadora, o sujeito é constituído apenas pela linguagem; portanto, nunca é possível para ele obter um próprio *eu* supostamente autopreditivo dentro de seu próprio discurso. Finck, em seu trabalho, argumenta que a textualidade e a referencialidade são compatíveis entre si. Apela para o reconhecimento da representatividade e da textualidade como fenômeno que não são apenas contraditórios um ao outro, mas estão necessariamente e indissolivelmente ligados um ao outro. A preocupação é refutar a tese na qual tal concepção de linguagem como significativa e não representativa poderia reduzir o mundo a um texto vazio que só pode ser relegado a si mesmo, isto é, referencialidade, o que finalmente seria impossibilitado.

Finck não quer perder de vista o contexto dos textos, mas está sempre ciente de que “kein Bezug auf ein Moment der sogenannten Lebenswelt möglich, der nicht immer auch an deren Formierung beteiligt wäre” (FINCK, 1999, p.13). Para isso a autora analisa dois textos: *Kindheitsmuster* (1976) de Christa Wolf e *The Woman Warrior* (1975) de Maxine Hong Kingston, limitando seu escopo à autobiografia dos anos 70. A escolha por esse corpus com obras de duas escritoras não é aleatória. A autora procura marcar a particularidade do gênero do ponto de vista feminino, já que o cânone literário do gênero se mostra basicamente masculino, bastante profícuo nos anos 70. Ela procura não só tratar de uma identidade feminina, mas também tratar de estereótipos mais comuns a respeito das percepções de padrões genéricos.

Michaela Holdenried em *Autobiographie* (2000) afirma que as restrições normativas do gênero autobiográfico, baseadas nos princípios tradicionais, não podem ser mantidas diante do avanço do gênero. A autobiografia como forma literária, para a autora, poderia utilizar as possibilidades de outros gêneros, sem perder seu caráter independente (HOLDENRIED, 2000, p. 39). A aplicação da noção de ficção à autobiografia apenas agregaria ao gênero, reafirmando, segundo a autora, o que PASCAL (1965, p.90) acreditava ser importante para a constituição do gênero autobiográfico como as estilizações, lacunas da memória, ocultação inconsciente de informações, fatores comumente considerados elementos que caracterizam de forma pejorativa textos autobiográficos. A autora salienta a importância da ficção em textos autobiográficos, principalmente no estabelecimento da relação entre o sujeito e o mundo exterior. Para a autora:

[...] die Tendenzen zur Fiktionalisierung nicht nur unvermeidliche Kennzeichen einer weitgehenden Annäherung der Autobiographie an die fiktionalen Gattungen, sondern auch Antrieb und Bedingung einer Neu-Dimensionierung von Identität und Subjektivität, wie sie bereits Heißenbüttel ins Auge gefasst hatte. Die Autobiographie ist auf den Zweckformstatus nicht zurückzuschrauben, sie gewinnt durch ihre “hybriden” Eigenschaften der literarischen Erfassung von Wirklichkeit sogar neue Bereiche hinzu. (HOLDENRIED, 2000, p. 41)

A partir das reflexões de Holdenried, podemos concluir que a relação entre a ficcionalidade e a factualidade não é uma relação de neutralização e menos ainda de anulação, mas sim da criação de uma nova estrutura dentro de textos autobiográficos.

Gabriele Schabacher apresenta, em 2007, o estudo *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion Gattung und Roland Barthes Über mich selbst*. É um trabalho que discute a dicotomia de fato e ficção como uma relação de tensão genérica e constitutiva que está inscrito em cada autobiografia. A autobiografia, segundo a autora, é o único lugar onde os paradoxos da distinção entre factualidade e ficção são visíveis. Enfatiza que precisamente a indeterminação da autobiografia entre fatos e ficção não leva à dissolução deste gênero, “sondern dass vielmehr die unentscheidbare Figur “fact/ fiction” als konstitutives Element des Autobiographischen bestehen bleibe” (SCHABACHER, 2007, p.11).

Já na introdução do trabalho, Schabacher apresenta a tese de que não pode ser dito ser “um fim” da autobiografia nos séculos XX e XXI. A autora baseia-se na ideia da década de 1920 de que a autobiografia é um documento de ciências sociais e humanidades, e introduz o interesse teórico da década de 1950 em direção à conceitualização estética da autobiografia como obra de arte literária.

Para a autora, na década de 1970, foram feitas mais definições e limites formais sobre o gênero, e que, desde a década de 1980, essas definições tornaram-se cada vez mais dependentes da textualidade e das performances culturais da literatura autobiográfica, no contexto dos debates pós-estruturalistas e desconstrutivistas e na abertura dos estudos literários à teoria da mídia e dos estudos culturais. Além das reflexões teóricas sobre factualidade, ficcionalidade e a função do gênero no sistema literário, Schabacher demonstra como Roland Barthes trabalha as categorias de sinceridade, verdade, identidade, completude, autoreflexão, origem, infância e desenvolvimento. Para uma questão sobre as estratégias narrativas pelas quais a autenticidade literária é construída em textos narrativos autobiográficos, os resultados são, no entanto, apenas relevantes em uma extensão limitada.

Jerker Spits em seu estudo *Fakt und Fiktion*. (2008), mostra que a relação não é uma oposição, mas sim tem caráter híbrido. Em seu estudo, ele examina a tensão entre teoria e recepção em textos autobiográficos e pretende mostrar que neste gênero a realidade literária é descrita como uma imagem espelhada da realidade. Ele ilustra seus argumentos com referência aos exemplos de Thomas Bernhard, Christa Wolf, Florian Illies, Jana Hensel e Claudia Rusch, e tenta reconhecer que uma importante explicação para as tensões na recepção da autobiografia contemporânea está em uma compreensão mais antiga e tradicional do gênero. A autobiografia foi concebida, segundo o autor, como um gênero com um acesso particularmente privilegiado à realidade, embora precisamente as obras de Thomas Bernhard e Christa Wolf acentuem o contrário, como um componente elementar da escrita autobiográfica.

Luiz Costa Lima em seu livro *História. Ficção. Literatura* faz ampla pesquisa sobre o conceito de ficção partindo da leitura dos clássicos gregos e, inicialmente, apresenta-nos que, em origem, o termo ficção já apresentava a ambiguidade de significado que o acompanha até o presente:

É bem conhecido que o termo ficção, correspondente ao grego *plasma*, não aparece na *Poética*. De origem latina, onde *fictio* tinha tanto a acepção negativa de embuste, fraude, quanto a positiva de ato de criação, embora o grego *mimesis* recebesse, comparando-se Platão e Aristóteles, o mesmo grau de ambiguidade, esta não seria razão para aproximá-los. Pois, mesmo em suas acepções positivas, *mimesis* e *fictio* não se equivaliam. (COSTA LIMA, 2006, p.208)

Ao longo de seu estudo, há ampla discussão sobre o conceito, mas sua relação com o gênero autobiográfico é reservada uma pequena reflexão. Segundo o autor

À pura autobiografia ,i.e., sem por isso se converter em ficção, cabe a restrição que Renza lhe fez: é um “projeto ostensivo de autorrepresentação, de se converter a si mesmo no presente prometido pela linguagem” (Renza, L. A.: 1977, 295). Assim entendida, em vez de dupla inscrição, a pura autobiografia concretizará o “presente prometido pela linguagem” i. e., a maneira como o autor, contrariando a ordem verificável dos eventos, se vê (se fantasia) a si mesmo. No melhor dos casos, constituirá aquele tipo de literatura que corresponde ao que Gusdorf chamava de “vingança contra a história” (COSTA LIMA, 2006, p. 353-354).

Segundo Costa Lima, a prática da relação entre autobiografia e ficção é comum entre romancistas contemporâneos. Essa característica é vista como uma dificuldade para o crítico de orientação teórica, pois são colocados muitos questionamentos, tais como: “como será possível combinar duas modalidades discursivas de formatos tão diversos? Em que medida a ficção pode se meter na biografia de uma pessoa cuja vida não é segredo?” (COSTA LIMA, 2006, p.365). Para tais questionamentos o autor chega a seguinte conclusão: “Em termos abstratos, só uma resposta parece cabível [para esclarecer as obras que têm dupla inscrição (autobiografia/ficção)]: [elas podem existir] desde que a ficção, sem se diluir a si mesma, respeite o percurso biográfico.”(LIMA, 2006, p. 365) Na sequência da pesquisa, o autor não trata de um texto autobiográfico como estudo de caso, mas sim de romances como *The Master*, de Colm Tóibín e *D'un château l' autre* (1957), de Louis-Ferdinand Céline. Nenhum deles pode ser considerado um texto autobiográfico segundo a caracterização do gênero conforme Lejeune.

Com base neste pequeno recorte de pesquisas a respeito da relação entre autobiografia e ficção percebemos que há uma regularidade entre os textos críticos analisados como fonte para as reflexões e variadas formas de tentativa de delimitação dessa relação. A maior parte deles, como percebemos, entende a relação como necessária e intrínseca, mesmo que não seja possível delimitar uma sistematização precisa de análise. Muitas dessas reflexões nos servirão como base para a análise do texto central desse estudo. O que nos cabe neste momento é perceber que estas discussões, em maior ou menor medida, nos apontam para um horizonte fértil de pesquisa e que, principalmente, cada obra autobiográfica carrega em si uma relação singular com esses conceitos tão caros aos debates. Junto a estas questões cabe, na sequência, apresentar outro conceito que se mostrará relevante na análise que se pretende: autenticidade.

3.2 – Autenticidade em debate

O conceito de autenticidade, ao pesquisarmos a literatura a respeito, não apresenta uma definição clara devido às dificuldades envolvidas em seu tratamento, tanto de uma perspectiva histórica como contemporânea. No decorrer da sua consolidação, o termo foi utilizado em várias áreas e foi alimentado por diferentes fontes. A partir dos textos lidos, é possível perceber que o autêntico no sentido de justo, natural, verdadeiro é usado apenas a partir do século XX no que se refere à arte e à literatura.

Inicialmente, ao associarmos o uso do conceito ao senso comum, ele está relacionado ao espontâneo e ao pessoal. Uma versão de fatos, por exemplo, seria autêntica se não intermediada pela forma literária, se fosse uma correspondência a uma realidade externa. Se intermediada, seria um sinal de comprometimento da autenticidade, por ser um produto de construção, reconstrução e reflexão que poderia interferir e alterar o produto.

Por outro lado, na prática literária, podemos verificar o uso do conceito de outra forma. Para Christa Wolf, por exemplo, como afirma Patrícia Miranda Dávalos em sua tese sobre o conceito de autenticidade na obra da autora, o uso da forma literária é intrínseco à autenticidade do relato que a autora construiu, pois, para Wolf a autenticidade resulta da intervenção literária:

(...) justamente a forma literária seria capaz de dar ao relato uma maior autenticidade, uma vez que nela cada palavra é ponderada, há uma busca consciente em achar a forma que melhor se adeque ao conteúdo expresso, que o reforce e o complete para, assim, obter um tipo de verdade que falta ao relato oral, cuja espontaneidade, desenvolvimento linear no tempo e espaço, não admite correções, reformulações, trabalho minucioso na expressão. (DÁVALOS, 2015, p.27)

As concepções de autenticidade são flutuantes porque são consideradas como construções sociais contingentes, que são comunicadas e negociadas no âmbito das relações. O conceito, que foi configurado no horizonte de diferentes conexões discursivas, tornou-se um conceito-chave marcante do século XXI. Nos últimos tempos, a autenticidade se tornou um assunto constante de investigação na pesquisa científica de uma ampla gama de disciplinas.

Dentro da pesquisa científica literária sobre o fenômeno da autenticidade, o estudo *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970* (2010) de Christoph Zeller, apresenta a história e a teoria do autêntico de Nietzsche a Adorno e o efeito estético em uma variedade de

formas artísticas (literatura documental, performance, autobiografia, narrativa e colagem). No período recortado pelo autor, a autenticidade foi considerada como estética. Para Zeller a autenticidade deve ser considerada como um termo literário e histórico da arte que se refere a um período limitado de 1900 a 1980. Antes da virada do século XX, a noção era incomum e acessível apenas através de sinônimos (o natural, o sentimental, o transparente) e vinculada a uma ideia de autonomia subjetiva que se encontra na estética os séculos XVIII e XIX. Zeller analisa para chegar a seus resultados textos de Alexander Kluge, Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke, Bernward Vesper e Rolf Dieter Brinkmann. Em resumo, ele descreve que o autêntico é, na melhor das hipóteses, concebível em forma estética e não pode ser separado da reflexão sobre seus processos artísticos. Apresenta como problema central de sua discussão a mediação da realidade como um dos pontos centrais, e oferece reflexão sobre as vanguardas artísticas no início do século XX e, posteriormente, dos movimentos artísticos nas décadas de 60 e 70. A mediação é uma questão importante para Zeller, pois ela é vista como oposta à autenticidade e sem ela há a impossibilidade da arte e da literatura.

Segundo Zeller, a experiência e a percepção individual são responsáveis pela construção da realidade, e o sujeito dá-se conta de que o acesso a ela só lhe é possível de forma mediada, pois ela é construída, logo, não seria uma forma autêntica (ZELLER, 2010, p. 10). Continuando em sua reflexão, as mudanças na percepção da realidade, resultantes do aparecimento de novas mídias e técnicas de reprodução, podem ter criado um anseio por autenticidade, pelo original. Além disso, há a suspeita de que as mídias, ao intermediarem a experiência do indivíduo com a realidade, por conseguinte, afastariam o indivíduo dela (ZELLER, 2010, p. 10).

Assim como as pesquisas a respeito de autobiografia constataram que as décadas de 60 e 70 foram significativas para o avanço do gênero autobiográfico, Zeller vê nesse período, por causa da profusão de textos de gêneros não ficcionais, uma vertente politizada da busca pela autenticidade. Vertente esta que procurava interferir diretamente na sociedade, levando a arte ao patamar de ferramenta política. Seria uma literatura que renegaria o ficcional, que documentasse uma realidade subjetiva ou empírica.

Stephanie Kreuzers em seu artigo “Künstlerische Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst” apresenta uma abordagem heurística e tenta estabelecer uma sistematização tipológica das diferentes constelações de autenticidade.

Basicamente, diferencia entre “cinco ocorrências de autenticidade”. Kreuzer apresenta as seguintes categorias:

1. die Nähe zum Authentischen als einem idealisierten Echtheitskriterium
2. fingierte Authentizität auf der rezeptionsästhetischen Ebene
3. fingierte Authentizität auf der Handlungs- resp. Inhaltsebene
4. antimimetische Darstellungen
5. reduktionistische Authentizitätsdarstellungen

Das cinco categorias, a autora explora apenas a primeira delas. Para ela, a autenticidade artística pode ser entendida como além de um ideal de mimesis relacionado ao mundo externo da aparência, no sentido de um valor emocional. Essa qualidade de autenticidade artística ultrapassaria o critério da descrição mais precisa da realidade objetivamente idealizada e não ficcional. A referencialidade basear-se-ia na experiência interna, subjetiva.

Quando Kreuzer trata de representações de autenticidade antimimética sugere que pode haver algo como uma imitação de autenticidade. Todos os padrões de construção da autenticidade, no entanto, para a autora, acabam por revelar-se “antimiméticos”; o que se torna simplesmente uma questão de distinguir se esta é ou não criticamente refletida e problematizada em um meta-nível.

A partir desses textos podemos refletir sobre algumas questões. Para poder lidar adequadamente com o conceito de autenticidade literária em relação aos textos narrativos autobiográficos, são dadas as seguintes premissas básicas: a autenticidade literária é construída no texto de forma linguística, sempre diferente e, portanto, deve permanecer um conceito plástico. É preciso refletir se seria uma autocracia de referência tradicional no sentido de uma descrição pura da realidade, ou se é uma concepção de autenticidade que reconhece os problemas do gênero autobiográfico de uma verdade muito peculiar ao que a autobiografia emana. Se, portanto, a autenticidade literária é o assunto, o objetivo é revelar o trabalho de um autor ou autora em sua forma mais primitiva. Assim, a autenticidade não é mais compreendida no sentido estrito de uma realidade mimética, uma realidade fora da prática, mas como artisticamente consciente, uma estratégia, como uma técnica artificialmente calculada. Assim, a autenticidade nos parece mais com um conceito ligado à percepção da realidade, não mais com a representação fiel desta.

Percebemos, com o objetivo de examinar a multiplicidade dos princípios de construção da autenticidade literária em textos narrativos autobiográficos, que os textos críticos procuram se restringir às obras autobiográficas publicadas desde a década de 1970, pois, desde então, segundo a literatura sobre o gênero, como já comentado, a escrita autobiográfica apresentou mudanças significativas. O ciclo da narrativa autobiográfica na década de 1970 é frequentemente visto em contraste com o chamado “documentarismo” das décadas anteriores.

Na autobiografia moderna, e para estudos sobre a questão da autenticidade literária em textos narrativos autobiográficos, a retrospectiva de uma vida como um todo é rejeitada, porque o conceito de um sentido coerente da vida não é mais viável. O afastamento da produção autobiográfica da forma ideal tradicional que tem como marco as produções dos anos 60 e 70, como reflexo da gênese do desenvolvimento da personalidade, é decisivo aqui. É uma crítica moderna do conceito de sujeito homogêneo, coerente, autônomo e autoconsciente.

Na literatura autobiográfica do presente, a descrição literária de uma autorrealização e um desenvolvimento identitário bem-sucedido de uma individualidade reconciliada consigo mesmo e com o mundo não são mais o foco, mas sim uma pesquisa de um *eu*, que já não se caracteriza por contornos fixos, mas continua sendo uma identidade processual, em última instância, fragmentada e que busca um projeto autobiográfico e não acaba com a história de um desenvolvimento linear do *eu*. Não se trata mais de uma identidade fechada, mas o próprio discurso identitário, com suas posições em mudança e, portanto, a constante atualização.

Abschied von den Eltern (1961) de Peter Weiss, segundo a crítica, é uma contribuição significativa para a modernização do gênero e um potencial histórico de inovação. Michela Holdenried afirma que o romance autobiográfico moderno foi estabelecido como o tipo dominante na autobiografia alemã a partir de Peter Weiss. Em obstrução absoluta das certezas da autobiografia clássica, esta obra mostraria, segundo a autora, as relações mais problemáticas entre o eu e o mundo e o crescente questionamento da individualização. Os escritos autobiográficos de Thomas Bernhard, por exemplo, dentro desta análise do que seria a nova escrita autobiográfica, nos mostra um horizonte no qual a autobiografia não representa mais a história de uma vida, mas aponta para o problema de se referir ao próprio passado para alcançar uma identidade própria que pode não existir.

Outra característica das obras autobiográficas que surgiram nas últimas décadas é o alto grau de reflexividade. Ele se baseia no pressuposto de que a autorreflexividade é um comentário

metanarrativo sobre as convenções das autobiografias tradicionais, as possibilidades de uma escrita biográfica e os limites da memória, para a reconstrução do passado desde o ponto de vista do aqui e agora, do fundamento de significado retrospectivo, bem como as possibilidades e os limites da representação linguística do passado, todos comentados de forma autorreflexiva.

As autobiografias autorreflexivas não se concentram apenas na percepção pós-moderna da textualidade da tradição autobiográfica, mas também desenvolvem a sua própria forma de retratos autobiográficos da vida que duvidam, alteram ou até substituem as percepções tradicionais da autobiografia. Isso torna particularmente interessantes esses trabalhos para uma análise mais detalhada da questão literária da autenticidade.

As discussões sobre autenticidade literária em textos autobiográficos, segundo os textos consultados, nos mostram que existem possíveis modelos de autenticidade. A descrição de diferentes modelos de autenticidade literária não é compreendida como uma tentativa tipológica abrangente pela literatura autobiográfica. Percebemos que a literatura a respeito dos estudos de autenticidade literária também gira em torno de um corpus bastante reconhecido de obras que são significativas para a exploração do conceito. A questão já apresentada anteriormente sobre a relação entre a factualidade e a ficção também é intrínseca a esses textos. Percebemos que dentre as obras comentadas pela literatura sobre autenticidade estão as de Christa Wolf, Benjamin Wilkomirski, pseudônimo de Bruno Dösseker, e Thomas Bernhard.

Estes textos são relatos que se concentram nos eventos centrais da história alemã no século XX: o período do nacional-socialismo, da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto, tanto da construção da perspectiva das vítimas quanto da construção da perspectiva dos perpetradores. Tratam-se de autores que eram de uma geração específica, a qual experimentou a Segunda Guerra Mundial em sua infância e juventude. Isto é particularmente relevante para a discussão sobre a autenticidade literária dos textos narrativos, uma vez que os textos são escritos a partir de uma memória retrospectiva. Cada um apresenta uma particularidade relativa ao conceito. Trataremos de forma breve dois dos exemplos apresentados nessa listagem.

Um dos casos discutidos de forma regular quando se trata da autenticidade é o caso de Benjamin Wilkomirski. O escândalo gira em torno de seu livro *Bruchstücke*. O texto foi publicado como uma autobiografia, com grande repercussão e prestígio no meio literário que, pouco depois, acabou sendo atestada como falsa. Segundo Ruth Klüger (2009) em seu texto “Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos”, a autora, também

escritora de texto autobiográfico, afirma que durante o processo de edição do livro houve suspeita a respeito do conteúdo do relato e foi feita investigação sobre ele e solicitado posfácio do autor para que fosse atestada a autenticidade da narrativa.

O caso de Wilkomirski, a partir dos textos a seu respeito, suscita questões importantes, como o fato de que os leitores e críticos, inicialmente, acreditarem no texto como um relato autobiográfico e a autenticidade do texto, até certo ponto, ter sido atestada. O caso de Wilkomirski destina-se a ser uma questão de resolução de problemas sobre o quão complexos os conceitos de autenticidade e verdade na autobiografia tornaram-se e até onde estamos preocupados com um modo de falsificação autobiográfica. Além da reflexão sobre até que ponto as memórias verdadeiras e falsas podem ser distinguidas umas das outras. O escândalo de falsificação ilustra que a autenticidade literária não pode ser equiparada à história factível e, de fato, ambos os polos podem alternar-se.

Ainda segundo Klüger:

Muitos leitores que ficaram impressionados com o *Bruchstücke* de Wilkomirski, hoje se perguntam o que tomou conta deles, pois ao relerem o livro, não ficaram impressionados. A razão é que nós, muito corretamente, encaramos um texto de forma diferente quando achamos que se trata de história e quando o texto é apresentado como ficção. Nosso juízo estético depende das circunstâncias que envolvem o texto. E isso ocorre por que juízos de valor não são absolutos. Relatos falsos não viram literatura quando se descobre que foram inventados. Mentiras não são ficção. Mas, é plausível que seja *kitsch*, é uma de suas características mais conhecidas – até, é claro, que passem a vê-lo sobre a ótica da plausibilidade. (KLÜGER, 2009, p.25)

Klüger nos coloca a reflexão sobre como nos portamos diante das categorizações, ou de forma mais direta, diante dos rótulos que são atribuídos aos textos. É evidente que estamos diante de um caso específico, mas a reflexão proposta pela autora nos faz pensar sobre a narrativa autobiográfica de forma geral, tanto no que se refere à questão da autenticidade quanto da relação entre textos autobiográficos e ficção.

O texto de Christa Wolf, *Kindheitsmuster*, é uma das obras mais respeitadas da década de 1970. A autora apresenta na narrativa os anos da narradora, nascida em 1929, em um período dominado pelo doutrinação ideológico do nacional-socialismo. Como representante da geração, cresceu com os valores do fascismo sem culpa direta, e cabe a ela tarefa de investigar os padrões de pensamento e comportamento pelos quais este período foi caracterizado. Observamos que esta narradora é particularmente interessante para os estudos sobre autobiografia e

autenticidade diante do alto grau de autorreflexão. O conceito de “autenticidade subjetiva”, projetado por Wolf teoricamente, promete ser ainda mais do que oferece a medida em que as condições estruturais sociopolíticas e culturais influenciam a concepção poetológica da autora. Assim, a questão da autenticidade dos textos literários é particularmente interessante dentro de um sistema sociopolítico, que foi completamente permeado por um mecanismo de controle repressivo e totalitário que dificilmente permitiu uma liberdade artística individual e um desenvolvimento artístico dos autores daquele momento histórico.

Isso pode ser apontado para a reflexão sobre como o conceito poético de “autenticidade subjetiva” de Wolf pode ser implementado literalmente em um sistema estatal que sistematicamente circunscreveu e canalizou as possibilidades de produção literária, nas quais valores de conteúdo e normas estéticas foram dadas e o autor social e politicamente, completamente integrado em um socialismo global da RDA. O trabalho da autora foi apresentado como um paradigma para as dificuldades da narrativa autobiográfica na literatura da RDA.

Desde a década de 1990, *Kindheitsmuster* foi frequentemente incluído na bibliografia de estudos literários sobre autobiografia. Os estudos sobre essa obra, portanto, são dedicados principalmente a uma visão inovadora do trabalho em questão, que deliberadamente delineia-se de uma série de contribuições de pesquisa sobre o gênero.

Linhua Chen, Almut Finck e Jerker Spits, abordam de forma superficial a questão central das estratégias narrativas de autenticidade-subjetiva, ou não se preocupam com a tese da abordagem atual, a saber, que o conceito de autenticidade subjetiva chega à sua realização literária e ajuda na forma como uma estética é construída no texto.

Patrícia Miranda Dávalos em estudo detalhado sobre o conceito de autenticidade e autoficção na obra de Christa Wolf, *A cidade da infância e a cidade dos anjos: a busca de si em duas narrativas de Christa Wolf*, nos apresenta, inicialmente, como o conceito de autenticidade é fundamental na produção da autora que

abandona esquemas rígidos e prontos, num gesto adorniano de ver a forma como depositária do conteúdo, de modo que ao libertar-se das formas tradicionais de representação, pode ser bem sucedida não apenas na identificação dos processos e modelos psicológicos e sociais que nos levaram a ser quem somos, como também na superação desses e na criação de uma nova forma que traga consigo uma nova atitude diante de si e da sociedade. (DÁVALOS, 2015, p.21)

No que se refere a *Beim Häuten der Zwiebel*, o tema central desse trabalho, e como a obra se relaciona com toda essa discussão veremos de forma mais detida nos próximos capítulos. É preciso salientar de imediato que a análise se foca na relação recíproca entre a experiência da realidade e o processamento imaginativo que se manifesta na autobiografia de Grass, com uma construção particular de autenticidade. O caso de Grass se tornou amplamente conhecido por causa das revelações feitas pelo autor no texto e é provavelmente uma das mais discutidas entre as autobiografias recentes, não só pelo escândalo envolvido, mas por ser um terreno fértil para as questões atuais, pois apresenta uma autobiografia que discute a relação entre fato e ficção de forma particular e utiliza sua obra literária como um horizonte em sua construção.

Capítulo 4 – Entre o factual e o ficcional: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke e Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*

Günter Grass, ao longo de sua carreira, salientou em diversos momentos distintos o quanto a utilização de sua biografia como elemento na composição de sua obra era parte fundamental. Em declaração datada de 2003, quando questionado sobre a possibilidade da escrita de uma autobiografia, o autor pontua sua preferência pela utilização de material biográfico de modo criptografado à escritura de uma autobiografia.

Es ist immer die Frage, in welcher Form man am besten lügen kann. Ich habe ein ziemliches Misstrauen gegenüber Autobiografien. Wenn ich eine Möglichkeit sähe, mich gewissermaßen in Variationen zu erzählen – das wäre vielleicht reizvoll. Aber eigentlich mag ich Autobiografisches in der verschlüsselten Form der Fiktion, des Romans, lieber. Auch “Letzte Tänze” enthält ein Stück meiner Biografie.⁴⁶

Tendo com base a extensa fortuna crítica a respeito da obra de Grass, seus relatos e entrevistas, é possível afirmar que a intitulada “Trilogia de Danzig” é certamente o maior exemplo, na obra do autor, da utilização de material biográfico, principalmente *Die Blechtrommel* (1959). As semelhanças entre a biografia do protagonista Oskar Matzerath e a do escritor são sempre salientadas. Esta aproximação tomou proporções outras após a publicação do primeiro volume autobiográfico *Beim Häuten der Zwiebel* (2006) e se concretizou, em *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung* (2010), a partir do qual a crítica aponta que *Die Blechtrommel* seria, por assim dizer, a “biografia desejada” de Grass. Possivelmente, nenhum outro texto ficcional do autor apresenta tanto material biográfico quanto a “Trilogia de Danzig”, que terá suas relações com o texto autobiográfico analisadas em momento oportuno.

Constatamos, então, que três anos depois da declaração feita em 2003, resistência foi quebrada com a publicação de *Beim Häuten der Zwiebel*. Assumindo como a realização definitiva do gênero na obra de Grass, neste capítulo nos deteremos a observar como o autor trabalhou antes de sua realização autobiográfica em textos que poderemos chamar de híbridos, pois apresentam um narrador em primeira pessoa que é identificado como Günter Grass e se coloca como personagem dessas narrativas. Para isso, analisaremos duas obras que nos parecem

⁴⁶ DOERRY, Martin, HAGE, Volker. “Siegen macht dumm”. In: *Der Spiegel*. Hamburg, n. 35, p. 140-143, 2003. Disponível em: www.spiegel.de/spiegel/print/d-28415189.html. Acessado em: 20.01.2015

servir de base para a construção desse eu autobiográfico: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972) e *Kopfgebirten oder die Deutsche sterben aus* (1980).

Nestas obras observaremos como o autor constrói a estrutura narrativa que apresenta um narrador em primeira pessoa, que se coloca como narrador e personagem ao longo dos textos e como essa característica, que se aproxima do que é apresentado por Lejeune no *Pacto autobiográfico*, torna-se peça importante para a análise da relação entre o relato autobiográfico e a ficção criada por Grass dentro das obras. Assim, levantamos a hipótese de que essas narrativas se tornam fundamentais para o entendimento da autobiografia do autor como um processo ao longo de sua carreira.

O que nos atrai de forma central a estas obras, além da apresentação do autor como narrador em primeira pessoa, é o tratamento dado a episódios importantes de sua vida, principalmente relacionados à polêmica central da autobiografia, a confissão, episódio que está presente nas duas obras de forma distintas, e a forma como o autor as estrutura, o que nos leva a questionamentos, aproximações e afastamentos da relação entre autobiografia e ficção.

4.1 – *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*

Em texto de 1979 intitulado “Wie sagen wir es den Kindern?” (“What shall we tell our children?”⁴⁷), escrito para o catálogo da exposição “Danzig 1939: Treasures of a Destroyed Community” realizada no museu Judaico de Nova York, Grass discute o significado dessa pergunta e o valor que ela tem para as gerações presente e futura no momento de sua escrita. Grass inicia o texto com uma citação de sua obra *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* na qual é descrita a cena em que Zweifel, personagem importante da narrativa, e seus alunos, ou o que restara deles, ajudavam a empacotar objetos de culto que seriam enviados a Nova Iorque onde encontrariam lugar no museu judaico daquela cidade.

Als Ende März (laut Verkaufsvertrag) die Große Synagoge an der Reitbahn geräumt werden mußte, halfen Zweifel und seine restlichen Schüler beim Verpacken der Kultgeräte, die wenig später nach New York geschickt wurden, wo sie als Geldzinski-Sammlung im Jüdischen Museum Platz fanden. (1966

⁴⁷ O texto em inglês consultado encontra-se no catálogo da exposição “Danzig 1939: Treasures of a destroyed community”. The Jewish Museum – New York. Wayne State University Press, Detroit, 1980. A tradução do texto para o português consultada encontra-se em: HEINE, Heinrich. *O Rabi de Bacherach*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Hucitec 1992.

verbrannten die Thorarollen, als in der Bibliothek Feuer ausbrach.) (GRASS, 1972, p.103)

O autor trata como um dos principais focos do livro o relato da dissolução da comunidade sinagoga de Danzig na primavera de 1939, quando a saída de seus membros precisou ser financiada mediante a venda dos prédios sacros e dos cemitérios judeus.

A pergunta que conduz o texto é a que dá título a ele, “Wie sagen wir es den Kindern?”, e leva a uma reflexão do autor a respeito desse questionamento e refere-se ao fato de como pais que nasceram depois da guerra e que em sua infância não tiveram respostas sobre o ocorrido na Segunda Guerra Mundial, poderiam explicar, já no final da década de setenta, a seus filhos o que aconteceu em Auschwitz ou em outros campos de concentração, além de tentar explicar a eles o que significa, afinal, a “culpa alemã”. A reflexão leva à afirmação de que a culpa herdada diante de tais crimes é indelével e se transfere às gerações seguintes.

Para chegar a essa conclusão, o autor relata suas experiências relacionadas e esses questionamentos propostos, que ocorreram inicialmente no final dos anos 60, quando passou a ser interrogado por seus filhos a respeito do que ocorreu na Segunda Guerra Mundial. Segundo o autor, perguntas bastante objetivas e que exigiam riqueza de detalhes, como o número de mortos, se havia crianças entre os exterminados, a forma como foram mortos, entre outros questionamentos. O autor se viu diante de questões complexas que necessitavam ser respondidas, a partir de relações fundamentadas na história, que se mostrava como a melhor forma de explicar o processo. Ele relata que tentava explicar os acontecimentos a partir de narrações com fundo histórico sobre, por exemplo, a fuga de uma família da possível condenação à morte, mas se preocupava se as crianças entenderiam a complexidade e os desdobramentos que aquelas ações tinham para a catástrofe ou se elas estavam apenas seduzidas pela ação da narrativa. Esse processo se deu em meados dos anos 60. Neste período, Grass estava envolvido com a campanha eleitoral de Willy Brandt. Em meio à excursão de divulgação da campanha, Grass iniciou o projeto de construção de *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Junto ao desejo de esclarecer de forma didática a seus filhos alguns processos e fatos ocorridos na Segunda Guerra, Grass coloca como objetivo do livro:

In my book the story of the persecution, expulsion and destruction of the Danzig Jews runs parallel to a record of present-day political events. It seemed to me that my perception of my native city of Danzig was still clear and vivid enough

to provide me with a credible setting for an account of the onset and slow development of the German crime. (GRASS, 1980c, p. 14)⁴⁸

A pesquisa feita por Grass para cumprir com seu objetivo inclui a viagem a Israel, na oportunidade de sua primeira visita aquele país em meados da década de sessenta. Nesta visita conheceu sobreviventes, testemunhas da perseguição dos judeus em Danzig, inclusive professores que trabalharam na escola judaica, que serve como espaço da narrativa ficcional de Grass, onde lecionava Hermann Ott, ou como é chamado ao longo do texto, Zweifel, personagem principal de sua narrativa ficcional sobre este período. Estas testemunhas serviram como fontes importantes e, algumas delas, como Ruth Rosenbaum, diretora da escola, fazem parte da narrativa como personagem. Além dos testemunhos, houve muita pesquisa a respeito do processo de extermínio dos judeus na cidade a partir de documentos encontrados em Israel e em Danzig.

O autor justifica, ainda nesse ensaio, que para narrar esses acontecimentos não era suficiente que sua narrativa se construísse como uma narrativa linear, mas que dialogasse com seu tempo, que tivesse uma “constelação contemporânea” para que, a partir dessa relação entre passado e presente, pudesse

To expose the many layers of the German trauma I required a present constellation as a counter-theme, for the generations of those who had participated and of those who knew and kept silent, was not only inconspicuously present, but was reaching out for new political responsibility as though nothing had happened. (GRASS, 1980a, p.18)⁴⁹

I wanted to teach the children that the history which is now taking place in Germany began hundreds of years ago, that these German histories, with the rubble they leave behind them, with their ever new debits of guilt, cannot become obsolete, cannot die away. (GRASS, 1980a, p.21)⁵⁰

Tendo em vista a noção de processo que Grass quer atribuir a sua narrativa, tomou como ponto de partida para a criação da história sobre os judeus de Danzig outro autor com objetivo similar: Heinrich Heine. A atitude de iniciar o projeto se deu a partir de uma tentativa fracassada, e um tanto quanto pretenciosa, marcada por sua obsessão pelo *O Rabi de Bacherach* e

⁴⁸ (...) contar a história da perseguição, da expulsão e do extermínio dos judeus de Danzig; partindo do pressuposto de que Danzig, minha cidade natal, me seria suficientemente concreta para ilustrar o início do crime alemão e seus desdobramentos. (GRASS, 1992, p.118-119).

⁴⁹ (...) desvendar as múltiplas camadas do trauma alemão, pois a geração dos que se acumpliciaram no conhecimento dos fatos, na ação e no silêncio não só estava imperceptivelmente presente como também acorria a assumir responsabilidades políticas como se não tivesse ocorrido nada. (GRASS, 1992, p. 132)

⁵⁰ Queria ensinar às crianças que toda a história que se passa hoje na Alemanha começou há séculos, que essas histórias alemãs com suas sempre novas atribuições de culpa não envelhecem, não podem cessar. (GRASS, 1992, p.136)

sua ideia de concluir o fragmento e assumir uma condição de contraponto em relação à obra do mestre. O autor considera que sem essa obsessão pela narrativa de Heine não teria encontrado o acesso às histórias dos judeus de Danzig. Grass retoma todos os esforços de Heine em torno da questão da origem da perseguição dos judeus em sua época, que resultaram em artigos jornalísticos publicados por Heine, dos quais extraiu a problemática do tema e concepções mais exatas do que sua narrativa poderia se tornar.

A constelação contemporânea à qual Grass se refere está relacionada à situação política da Alemanha no presente da narrativa que é um dos assuntos centrais da trama. E essa situação, que tem como pano de fundo a eleição de Gustav Heinemann, dialoga de forma direta com o passado que Grass quer contar como forma de elucidar aos filhos que o resultado do presente não passa de consequência do processo histórico iniciado na Segunda Guerra Mundial. A relação entre o presente e o passado não se encerra na experiência vivida pelo autor nas eleições e na narrativa criada por ele para tratar do destino dos judeus de Danzig. Grass também apresenta relato sobre sua vivência na guerra. Este elemento será analisado de forma mais detida a seguir, mas o que podemos sinalizar a este respeito como elemento importante é a relação entre o jovem Grass e o escritor Grass que se estabelece de maneira similar ao que é apresentado na autobiografia, mas sem a riqueza de detalhamento dos acontecimentos, talvez como estratégia de aproximação por meio do diálogo fictício entre o autor e seus filhos.

Grass, na narrativa sobre Hermann Ott e a extinção da comunidade judaica de Danzig, apresenta a cidade como um microcosmo do que ocorreu na Alemanha naquele período, mostrando como o ódio contra os judeus era escancarado, proclamado em cartazes e manchetes de jornais e corroborado pelo silêncio covarde das igrejas cristãs ou a acomodação dos cidadãos diante dos acontecimentos.

Narra a vida de Zweifel como professor em seu ambiente de trabalho e doméstico, mostrando suas pesquisas e seu fascínio pelos caracóis. Inicialmente, ele não acredita nas perspectivas sombrias disseminadas sobre o destino dos judeus da comunidade. Com o decorrer dos acontecimentos, ele vê amigos migrando, estudantes sendo excluídos e retirados das escolas, colegas de trabalho se revoltarem contra judeus e sua perspectiva começa a mudar lentamente.

A tensão real para ele inicia-se em 1930, quando em Danzig, sob governo nacionalista, que anteriormente se alternava com os sociais democratas, é espalhada a notícia de que os judeus eram a “desgraça da cidade”.

O narrador procura apresentar a história daqueles judeus a partir de acontecimentos bastante particulares, como a luta dos professores, tanto os que trabalhavam em escolas comuns como os que trabalhavam na escola judaica. Ou o boicote aos judeus comerciantes, apresentando como exemplo os comerciantes de carnes que foram proibidos de abater os animais segundo sua religião por meio de um decreto do governo.

Esses fatos servem como pano de fundo para mostrar como a vida do personagem principal vai sendo desconstruída a partir das migrações e do aumento da violência na cidade. Seus alunos, amigos e colegas diminuindo a cada oportunidade de fuga. A perda de seu emprego, inicialmente na escola regular e posteriormente na escola judaica, que foi fechada pela falta de alunos. A onda de violência que, inicialmente, para ele era só um rumor, depois torna-se ameaça real quando sofre espancamento feito por alunos pertencentes à juventude hitlerista e as duas intimações para depoimentos.

Grass adota uma estrutura narrativa que pontua os primeiros anos abordados a partir da relação entre os números de judeus presentes na cidade e as missões de imigração até sua extinção quase completa. Em 1937 havia, segundo os dados apresentados pelo autor, 7479 judeus na cidade de Danzig; já em novembro de 1938 apenas 4 mil. Em 1937 a comunidade começa a se desfazer de seus bens materiais, como imóveis e objetos valiosos para conseguir fugir da cidade.

A narrativa é pontuada pelas partidas sempre em grande número. A última migração ocorreu em 26 de agosto de 1940 com a saída de 527 pessoas, chegando a contabilizar a chegada de 3595 pessoas na Palestina, fato que culminou na explosão de uma bomba em Haifa, em 24 de novembro daquele ano para que fosse evitada a chegada de mais judeus. A comunidade é considerada extinta em 1942, quando todos os anciãos que ainda habitavam a cidade foram levados para Theresienstadt. Na medida do possível, a trajetória das viagens é narrada até o ponto de chegada, nem sempre um porto seguro, como exemplificado pelas histórias das viagens para Haifa, rodeadas de saques, violência e humilhação. Apenas 20 membros da comunidade sobreviveram ao final da guerra.

A partir de 1 de setembro de 39, o quadro se agrava por completo na cidade e começam os suicídios e os fuzilamentos em grande número. Neste momento, a personagem Zweifel, que

anteriormente não via como opção a migração, se vê encurralado e sem poder imigrar e decide fugir para a Caxúbia, após uma segunda convocatória da polícia para prestar esclarecimentos sobre sua origem e atividades exercidas. Ele decide se esconder na casa de um comerciante de bicicletas, Stoma, inicialmente pagando por sua estadia e, posteriormente, com o prolongamento da guerra e impossibilidade de conseguir dinheiro, ensinando o homem a ler e escrever, além de entreter sua família, composta pelo dono do comércio e sua filha, com peças de teatro que iam das tragédias gregas a encenações das fábulas de Esopo.

Esse espaço da narrativa se refere de forma direta à história vivida pelo crítico literário Marcel Reich-Ranick, que passou pela mesma situação com sua esposa ao fugir de um campo de Varsóvia e ser abrigado na casa de uma família polonesa.

Ao todo Zweifel ficou hospedado na casa por 224 semanas, 1568 dias. Neste período são narrados os dias em que Zweifel fica trancado no sótão, recebendo as notícias, ensinando e entreterendo a família. Conhece melhor Lisbeth, a filha de seu senhorio que sofre de uma profunda melancolia que a impede de falar e se relacionar com pessoas. O estado de saúde da jovem foi causado pela morte de seu marido em combate na guerra e a morte de seu filho em um acidente. Conforme a guerra se desenrola e a força alemã é colocada à prova, a relação entre os dois se desenvolve a ponto de Zweifel se apaixonar por Lisbeth e tentar curá-la de sua melancolia a partir da terapia com os caracóis que ele cultivava e pesquisava desde muito tempo.

Ao final da guerra, com a derrota alemã, Zweifel consegue curar Lisbeth e ir além: conquista a filha de Stoma e tem um filho com ela. Toda a trajetória que culmina com a liberdade após o final da guerra, não o liberta da situação de melancolia e tristeza que o acomete, levando à internação em um manicômio em 1947.

A melancolia, que aqui toma conta deste núcleo e com o que Zweifel convive por muito tempo, é estado que percorre toda a narrativa, não apenas se referindo às personagens que sofrem com as mazelas da guerra, como os judeus que sobrevivem e carregam o sentimento de terem sobrevivido a seus pares, ou àqueles que perderam os seus em combate, mas também como esse sentimento se estende até o presente da narrativa, que contamina a população que convive com o peso da culpa e que, segundo Grass, “nasce do conhecimento e se compreende a si mesma, conhecimento que engendra a repugnância.”

No interior do caracol

Podemos entender *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (1972) e *Kopfgeburten oder Die Deutsche sterben aus* (1980), como duas obras que recorrem a uma grande quantidade de material autobiográfico de Grass. Assim como já constatado na “Trilogia de Danzig”, e por meio de entrevistas concedidas pelo próprio autor, e posteriormente como foi afirmado em sua autobiografia, Grass afirma ter necessidade recorrente de utilizar sua biografia como forma de um autoexame, o que explica os romances com alta carga de material biográfico.

Aus dem Tagebuch einer Schnecke apresenta-se como um livro que coloca em perspectiva presente e passado, num processo autorreflexivo sobre a política, a história e a literatura. Além disso, formalmente, se apresenta como uma obra híbrida. Além da narrativa que trata do presente político da Alemanha e da narrativa sobre o extermínio dos judeus de Danzig, são apresentados poemas que entremeiam o texto e que se relacionam diretamente com o conteúdo narrado. Posteriormente, eles foram reunidos na obra poética do autor.

Mesmo que o título aponte para um texto de gênero definido, um diário, não se trata efetivamente de um diário. Podemos interpretar esse título a partir da escolha de fatos narrados, em um determinado espaço de tempo, que no todo narrativo se mostra como uma “coleção”, conceito importante e trabalhado ao longo do texto, principalmente como forma de combate à melancolia e de entendimento de determinados acontecimentos.

Trata-se de uma narrativa que se estrutura de forma central a partir do diálogo entre o narrador Grass e seus filhos para discutir alguns temas importantes. O que é narrado é reiteradamente motivado por perguntas feitas pelos filhos ou sugestões de assuntos feitas pelo pai, qua algumas vezes podem ser preteridas. Os temas discutidos podem ser divididos em duas narrativas: 1 – o processo da campanha que Grass realizou com Willy Brandt para o Bundestag, que é o que podemos chamar de presente da narrativa, a narrativa moldura; 2 – a narrativa sobre o extermínio dos judeus de Danzig que tem como personagem central Hermann Ott, que é conhecido pelo apelido Zweifel. Dentro dessa narrativa que, em um primeiro momento, nos parece ficcional, o narrador e seus filhos, em muitos momentos, questionam essa ficcionalidade, principalmente no que se refere a Zweifel que, como afirmado, tem como referência a história real do crítico literário Marcel Reich-Ranicki, e os acontecimentos autobiográficos que se relacionam à participação do autor na guerra e à narrativa de Agust, que poderíamos chamar de

atagonista de Zweifel, e que se trata de uma pessoa real que também está relacionada diretamente aos acontecimentos relativos à Segunda Guerra e a Grass, mas de uma perspectiva particular.

Grass, já na primeira frase do texto, se coloca como personagem e narrador se dirigindo a seus filhos e anunciando o resultado da eleição em um ambiente cercado de melancolia diante da notícia do candidato eleito. Imediatamente, o narrador coloca aos filhos e ao leitor, qual seria sua intenção real, a de iniciar a narrativa a partir da narrativa de Zweifel, mas naquele instante a eleição se colocou como prioridade para o narrador. Colocar os dois personagens, Zweifel e Heinemann, e suas perspectivas temporais, passado e presente, lado a lado já no início da narrativa indica para o leitor o esquema do texto pretendido pelo autor/narrador. Ele procura desde o início da narrativa estabelecer uma logicidade entre o passado e o presente como uma relação de causa e consequência. Alarma a respeito da possibilidade de retomada de forças totalitárias, mostrando o que aconteceu na história recente da Alemanha poderia voltar a ocorrer.

Essa dinâmica da relação entre o passado e presente é apresentada ao leitor a partir de situações cotidianas realizadas entre pai e filhos e seus diálogos que são ponto de propulsão para o desenvolvimento de alguns temas, principalmente os relacionados à Segunda Guerra Mundial que, do ponto de vista do narrador, é mais interessante para as crianças. Eles, os filhos, são elemento narrativo central para a construção da estrutura narrativa, pois os diálogos construídos se dão a partir da necessidade que o pai tem de esclarecer aos filhos os acontecimentos históricos de forma “pedagógica”, adjetivo utilizado para caracterizar a forma como a crítica descreve o teor do livro. Segundo o que relata o próprio Grass em entrevistas e no ensaio “Wie sagen wir es den Kindern?”, essa demanda era real na época do projeto inicial do livro, mas, ao lançá-lo, os filhos já estavam crescidos demais e já conseguiam interpretar o mundo de forma independente.

Para a crítica da época do lançamento, o *Tagebuch* é uma “ficção autobiográfica” que se torna uma jornada de autodescoberta do autor. Tal interpretação pode ter sido incentivada pela própria declaração de Grass sobre a estrutura narrativa do livro. Temos uma moldura ficcional do presente da narrativa, o diálogo do pai com seus filhos, permeada por ações factuais que se referem à campanha eleitoral. Dentro dela temos narrativa ficcional de Hermann Ott, personagem criado para atender a curiosidade das crianças sobre o que aconteceu aos judeus na guerra, narrativa que é permeada também por elementos factuais como os dados, acontecimentos e pessoas reais; além dela há a narrativa que segue paralela à de Ott, com um personagem real, Agust, que se relaciona com as experiências factuais de Grass

Este é o primeiro trabalho em que Grass emprega um narrador em primeira pessoa que se identifica com o autor e com a personagem. Esta identificação entre os três elementos nos lembra do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune e implica fortemente que o livro poderia ser lido no gênero da autobiografia.

Hanspeter Brode⁵¹, por exemplo, analisa que esse tipo de escrita na obra de Grass, com a identificação entre autor, narrador e personagem, como uma obra que rompe as barreiras entre a literatura e a política. Propõe que o diário compartilha com os discursos políticos de Grass um discreto assunto autobiográfico que pode ser claramente localizado no coração de seu texto. Esse tipo de leitura, da presença de Grass em sua própria literatura, é representativa da maioria das abordagens críticas literárias sobre o *Tagebuch*, que julgam o trabalho como uma espécie de afirmação autoral que explora a metáfora do caracol, que se refere tanto à política quanto à melancolia e ao conto de Zweifel, a fim de tornar o ponto de vista geral de Grass ainda mais compreensível.

Outro ponto presente nas análises sobre o livro é como o sujeito público é trabalhado na forma literária. Grass certamente, por meio das entrevistas da época, não acreditava que tivesse realmente escrito uma autobiografia. O foco do livro não é a vida do autor, pelo menos não exclusivamente. Ela está presente e em alguns momentos cruciais, como o relato sobre sua participação na Segunda Guerra Mundial, ou em momentos críticos sobre a narrativa de Augst. Nesses momentos o narrador se esquia da narrativa que poderíamos caracterizar como autobiográfica.

Temos desde o início uma identificação direta entre o narrador e o escritor, o que leva o leitor, mesmo que minimamente, a interpretar tais afirmações feitas como um canal direto ao que Grass pensaria intimamente, o que pode se revelar apenas como uma estratégia narrativa. A aproximação estabelecida entre o autor e o leitor por meio da identificação, podem ser entendidas em termos de um desempenho cuidadosamente encenado inerente ao texto.

Podemos investigar a gênese da estratégia criada por Grass a partir dos planos criados para sua obra ⁵². Nele (Figura 1 – Anexo p. 211) Grass estruturou sua narrativa inicialmente em um plano denominado por ele como “Roman-Entwurf”. Neste plano, que pode ser dividido em

⁵¹ BRODE, Hanspeter. *Günter Grass*. Munich, Beck, 1979, p. 165.

⁵² O acesso aos planos se deu a partir da compilação *Fundsachen für Grass-Leser*. Herausgegeben von Karin Kiwus und Wolfgang Trautwein. Göttingen, Steidl, 2002. Serão reproduzidas as imagens de tais planos para ilustrar a análise.

duas partes, na parte superior da folha há um gráfico em forma de pizza que apresenta as vertentes da narrativa e, no centro, em um círculo minúsculo, está inscrito o centro da narrativa: Ich. As vertentes apresentadas no gráfico também deixam clara a relação entre o autor e o narrador em primeira pessoa e a trama histórica. Na parte inferior da folha é apresentado o desenho de um caracol que podemos interpretar como um espelhamento do gráfico de pizza presente na parte superior. O Ich no gráfico corresponderia ao ponto central desenhado na concha do caracol enquanto as linhas foram trocadas pelo verticilo da concha do caracol. Além disso, há comentários apresentados em torno do desenho que nos levam a acreditar que o Ich se tornaria sinônimo do caracol. Seu eu estaria enterrado no fundo da concha do caracol, no centro das várias linhas de enredos diferentes e que compõem os assuntos de seu texto.

Ao escrever seu eu visual literalmente no caracol, Grass parece estar considerando sua própria voz autoral como estrutura central de seu trabalho. Esse conceito de si como centro do romance sugere uma posição narrativa clara para sua personalidade autoral: ele é a posição central da qual partem todas as narrativas.

Notamos que o gráfico apresenta alguns dos temas que serão trabalhados ao longo do romance como “SS-Mann” (baseado no acontecimento do suicídio de Manfred Agut em uma leitura pública de Grass) e o conto de Zweifel. O gráfico não é apenas uma apresentação das principais linhas narrativas que compõem o livro, também ilustra ativamente a relação entre o autor e o narrador em primeira pessoa com esses temas.

Em outro momento do plano do livro, Grass apresenta reflexão sobre si mesmo em que o eu não é só sujeito, mas também objeto. Observando as várias vertentes do plano de seu trabalho, acredita-se que ele está simultaneamente tecendo sua própria história. Seu *Ich* é concebido como o minúsculo ponto a partir do qual essas considerações se desenvolvem. É um veículo por meio do qual são ancorados os fios da narrativa tornando-os compreensíveis para a próxima geração.

Grass se mostra como um narrador autorreflexivo, ao questionar a si e ao ato de escrever ao longo do texto, além de ser ponto de referência histórico constante dentro dele para as crianças com as quais dialoga. Seu narrador é definido pelo período pós-eleitoral imediato e seu senso de resignação e melancolia o levará repetidamente a se questionar.

O autor nos coloca vários cenários narrativos diferentes que são comunicados a partir das palestras dadas a seus filhos, que se pretendem consistentes e unificadoras. Não são narradas de forma linear essas palestras. Trata-se de um texto em que passado e presente se entrecruzam,

assim, não há uma regra para a apresentação dos fatos ocorridos no presente ou a apresentação dos acontecimentos relacionados a Zweifel. O texto flui de forma a criar o efeito de relação intrínseca entre o passado e presente já apresentado pelo narrador desde o início da trama. Mesmo que esta estruturação pareça *frames* desses acontecimentos, o resultado final desses pedaços, ou fragmentos, aponta para um contexto histórico maior. No que podemos considerar como o plano final do livro, denominado pelo autor como “Die Gleitspur” (Figura 2- Anexo p. 212), escrito em 22 de agosto de 1971, ele divide o livro em capítulos (1 a 26), com uma moldura desenhada em torno do tema principal de cada um (a versão final editada é composta por 29 capítulos com variações de conteúdo).

A partir desse material de arquivo podemos afirmar que Grass inicialmente concebe o projeto como um texto no qual seu *Ich* tem destaque no plano de execução do livro em primeiro lugar, sua própria pessoa e sua posição narrativa tornam-se uma trama. Ele aparece entre as figuras que devem ser descritas em seu livro. É interessante notar que essa construção segue um plano bastante rígido, o que impediria uma confissão ou relatos espontâneos no processo de redação que seriam características do gênero autobiográfico ou do diário. Seu assunto, narrar, torna-se um objeto na narrativa cada vez mais claramente construído. A relação entre os dois, narrador e autor, torna-se um dos principais focos do trabalho em determinado momento. O autor cria uma reconstrução de si mesmo em meio a tramas ficcionais e factuais.

Um momento importante da narrativa e que nos interessa de forma central é o que trata sobre como foi sua vida ao longo da guerra. A isso, o narrador responde que nasceu suficientemente tarde e, portanto, estava livre de encargos⁵³. A partir dessa afirmação, descreve o que ocorria na cidade onde cresceu e conviveu com crimes a céu aberto, sem apresentar crítica ou comentário pessoal acerca do ocorrido. Não há apresentação detalhada a respeito de sua participação ou de sua família, que será mais explorada em *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus* e finalmente esclarecida em sua autobiografia. Limita-se a narrar a progressão do crime apenas como parte da narrativa de Zweifel. É interessante notar que, como já afirmado, a dinâmica entre passado e presente no texto é bastante intensa. No momento em que há essa referência do passado pessoal do narrador, em seguida, é mostrado como no presente da narrativa o autor é tratado por jovens que, por causa do ano de seu nascimento, o chamam de fascista.

⁵³ “Es stimmt: Ihr seid unschuldig. Auch ich, halbwegs spät genug geboren, gelte als unbelastet.” (GRASS, 1972, p. 17)

Posteriormente no texto, o narrador apresenta outra reflexão sobre sua experiência no exército que se aproxima muito do que é narrado em sua autobiografia no capítulo “Wie ich das Fürchten lernte”. No capítulo 8, o narrador apresenta uma retrospectiva sobre sua vida a partir dos 15 até os 32 anos, motivado pela pergunta dos filhos sobre como era sua vida antes de ser famoso, uma retrospectiva condensada em duas páginas. Ao se referir à juventude, quando tinha 17 anos, o narrador explica:

Als ich siebzehn Jahre alt war, lernte ich unter meinem Stahlhelm-und nur noch vom Koppel zusammengehalten die Angst kennen, später (zum Ausgleich) den Hunger und wenig später das unübersichtliche Raubtiergehege Freiheit. (GRASS, 1972, p. 81)

Identificamos de forma bastante condensada as etapas pelas quais o jovem Grass passou ao longo do que é narrado nos primeiros capítulos de sua autobiografia.

Em vários momentos da narrativa podemos perceber a partir dos diálogos entre o narrador Grass e seus filhos reflexões do próprio autor a respeito da criação ficcional. Por exemplo, afirma que a vida criada na ficção é considerada mais prestigiada do que o seu homólogo da vida real aos olhos de seus filhos e, em perspectiva, aos olhos do leitor. Um exemplo seria a narrativa da história de Hermann Ott, Zweifel, que trata da narrativa da fuga da comunidade judaica de Danzig. O narrador percebe que uma abordagem apenas factual e técnica dada às perguntas de seus filhos sobre o destino dos judeus é rejeitada desde o início, como fica claro já nas primeiras conversas entre o pai e os filhos. Em vez disso, o narrador opta por uma aproximação mais pessoalizada que é transmitida através da história de Zweifel, professor da escola judaica.

Como já afirmado, a história de Zweifel é baseada na história real de Marcel Reich-Ranicki e outros modelos pesquisados por Grass e, ao longo da narrativa, o narrador deixa clara a apropriação do conteúdo.

Auch wenn ich ihn erfinden muß, es hat ihn gegeben. (Eine Geschichte, die mir Ranicki als seine Geschichte vor Jahren erzählt hat, blieb bei mir liegen und lebte behutsam für sich; geduldig besteht sie auf einem gesuchten Namen, auf gesichertem Herkommen, auf einem Keller für spätere Zuflucht.) (GRASS, 1972, p.22)

Ele mescla a narrativa ficcionalizada da vida de Reich-Ranicki com os dados e fatos históricos ocorridos no processo de saída da população judaica de Danzig, dados obtidos por meio das entrevistas feitas na oportunidade da viagem à Israel, também apresentadas ao longo da narrativa.

Zweifel funciona como o personagem que sustenta a “alegação pedagógica” do livro. A criação dessa personagem objetifica a dificuldade encontrada por Grass de conseguir explicar a seus filhos o que ocorreu ao longo daquele momento histórico, inclusive no que se refere à sua experiência pessoal. Essa informação pode ser constatada por meio dos ensaios publicados por Grass posteriormente, como o já citado “Wie sagen wir es den Kindern?” e “Schreiben nach Auschwitz”.

A partir desse personagem, Grass demonstra as dificuldades de dentro da comunidade judaica no que se refere a perceber o entorno catastrófico que o rodeava a ponto de não fugir como todos os outros de sua comunidade. São apresentadas as dificuldades de sobrevivência de diferentes formas, principalmente por meio de dados bastante concretos e da descrição das situações posteriores à saída da comunidade de Danzig.

Trata Zweifel como uma pessoa real, inicialmente, na narrativa para seus filhos. Cita fotos a partir das quais descreve a personagem (fotos do grupo escolar no qual trabalhava com Ruth Rosenbaum – Figura 3 e 4 – Anexo p. 213-214) e sua amizade com ele no jardim de infância:

Kennste den denn?
Is dassen Freund von dir?
[...]
Blickt also noch immer und zwinkert womöglich doch Zweifel nicht auszuräumen.
Ich kenne ihn länger als mich: wir haben den gleichen Kindergarten vermieden.
Als Zweifel sich aufzuheben versuchte, nahm ich ihn unter Vertrag: abhängig schreibt er mir vor.
Manchmal besucht er meine Veranstaltungen: neulich der Zwischenrufer in Bocholt; der lärmige Schweiger in Marl. Jetzt wird es still in meinem Hotelzimmer: Zweifel kommt auf... (GRASS, 1972, p.27-28)

Ao mesmo tempo, é o personagem que guia sua narrativa, como em momentos em que há o diálogo entre o autor e Zweifel sobre os destinos da narrativa ou sobre o papel do escritor, momentos nos quais fica evidente que se tratam de diálogos fictícios entre criador e criatura. Diálogos interessantes, principalmente em trechos nos quais conversam sobre os acontecimentos contemporâneos ao narrador no presente da narrativa, assuntos que interessam muito a Zweifel, mas, ao mesmo tempo, o assombram.

Da er auf Neuigkeiten (aus meiner Zeit) wie versessen ist – “Wer wie ich im Keller sitzen muß, hört Klatsch mit Anteilnahme” – erzähle ich ihm, in

welcher Kneipe die revolutionäre Basisgruppe Friedenau ihren Stammtisch hat, auch daß ein gemeinsamer Bekannter enttäuscht aus Kuba zurück ist. Zweifel lächelt dünnfädig: Ideologischen Tourismus hat es auch schon zu meiner Zeit gegeben. (Meine Nachträge der elegische weil gekränkte Schiller; Skat mit wechselnden Partnern interessieren ihn kaum, allenfalls Enzensbergers neue Erkenntnisse: “Und was nun? Schreibt er wieder Gedichte” ?) (GRASS, 1972, p. 137)

Tudo isso como forma de tornar a narrativa mais “atrativa” para as crianças para comunicar os fatos do passado. Essa ênfase em uma narrativa pessoalizada faz com que o narrador transpareça nos diálogos com seus filhos a sensação de dúvida criada nas crianças sobre se aquela narrativa é real ou fictícia.

Ihr zweifelt, Kinder, und sagt, den gibt es, gab es nicht, Zweifel. Alles ausgedacht und erfunden, und nur der Wahlkampf ist wahr.[...]

“Und Zweifel, den du erfunden hast?”

“Und die Schnecke, die du nur en erfunden hast?”

“Und Augst, den es wirklich gab und nich bloß erfunden?”

“Und was willst jetzt noch erfinden?” (GRASS, 1972, p. 288-289)

“Und Zweifel, was ist mit dem?”

“Is der wirklich inner Irrenanstalt und anner Fischgräte?”

“Sag mal ehrlich: isser echt tot?”

“Oder haste ihn, weil jetzt gleich Schluß ist, schnell tot erfunden?”

Zugegeben: er lebt. (Nur Stomma ist mittlerweile gestorben.) Ende der fünfziger Jahre verließ Hermann Ott (geheilt) mit seiner Frau Elisabeth und seinem Sohn Arthur die Volksrepublik Polen. Auch der Kritiker Ranicki, der Zweifels Geschichte woanders erlebt hat, kam um diese Zeit in den Westen. Zweifel hat es nicht leicht gehabt, sich in der Bundesrepublik einzuleben; und auch Ranicki hat mehrmals die Zeitung wechseln müssen. (GRASS, 1972, p.293-294)

No ultimo trecho observamos a aproximação entre a personagem ficcional e sua inspiração real, Ranicki, como forma de esclarecer a relação entre os dois polos, o da “verdade” e o da ficção.

O narrador tenta transferir essa sensação de colocar diante da dúvida de se a narrativa é real ou somente aparentemente real para o leitor, que, no caso de Zweifel, compreende as ferramentas utilizadas para a construção de tal enredo, mas fica em dúvida em outros momentos da narrativa.

Um desses momentos pode ser o da narrativa de Manfred Augst. Em meio a narrativa de Zweifel e da campanha eleitoral, o narrador se põe a narrar sobre um episódio ocorrido com ele em Stuttgart, em 1969, uma tarde quente de 19 de julho, enquanto participava de um ciclo de palestras pelas igrejas. Em uma delas, um homem, chamado Manfred Augst, se manifestou no momento dos comentários, discursando sobre a guerra perdida, lamentando que não havia sido

educado (nem ele e nenhum de sua geração) para falar bem em público. Muito de sua fala não foi entendida, por conta de sua verborragia. Mas ao final do que seria sua fala, Augst pronuncia a frase: “Ich werde jetzt provokativ und grüße meine Kameraden von der SS!” (GRASS, 1972, p. 171). Em seguida, o homem toma uma dose de veneno e morre. A partir desse momento é iniciada a busca pelo entendimento do ato cometido pelo homem e de sua história de vida.

Poderíamos chamar Augst de antagonista de Zweifel. Ele funciona como testemunha da guerra que sofre de uma profunda melancolia por ter sobrevivido ao desastre, não como vítima, mas por não ter conseguido alcançar seu objetivo que era servir à *Waffen-SS*. A narrativa sobre Augst percorre a segunda metade do livro paralelamente à narrativa de Zweifel. Há a investigação do autor que tenta entender quem era aquele homem que foi a testemunha do horror da guerra. Em visitas à família para entender e reconstruir a história de vida que culminou no suicídio, descobre que ele era farmacêutico e havia se envenenado com cianureto de potássio (HCN), seu passado de frustrações ligadas ao fato de não ter conseguido servir à *Waffen-SS* e que carregava a melancolia e a depressão dentro de si. Consegue construir essa personagem a partir de conversas com a família que o percebia como um estranho. Sua obsessão por palestras e por se engajar em associações, tanto religiosas como políticas com vertente nacional socialista, era a principal característica. A esposa narra sua vontade de integrar a *Waffen-SS*, contando as inúmeras vezes que tentou fazer parte, mesmo que voluntariamente, mas chegou apenas a servir à *Luftwaffe*.

O peso carregado por essa personagem e suas angústias contaminam a narrativa e a reflexão do autor a respeito da melancolia e da culpa. Atualmente, a frase proferida por Manfred Augst no momento de seu suicídio é interpretada, baseada na revelação feita por Grass em sua autobiografia, como uma forma de constatar a partir desta narrativa a possível “culpabilidade” de Grass. Também pode ser entendida como um índice de que talvez Augst soubesse do passado de Grass. Suposições impossíveis de serem solucionadas⁵⁴.

⁵⁴ Em 2007, Ute Scheub publica o livro *Das falsche Leben. Eine Vatersuche* na qual narra a história de seu pai, Manfred Augst, e também de sua busca pela imagem dessa pessoa. Na introdução do livro, a autora narra de forma bastante resumida o suicídio do pai na ocasião da leitura pública e apresenta de forma bastante assertiva o papel do pai no livro de Grass: “Der Mann schleicht als Nebenfigur durch Grass' Tagebuch-Roman, taucht immer wieder benimmt sich daneben, macht unpassende Bemerkungen, stört und irritiert den Autor. Sein Name Manfred Augst. Augst wie Angst. Er war mein Vater.” (SCHEUB, 2007, p. 8)

O resultado de seu empreendimento com sua narrativa, segundo o narrador, se mostra como bem-sucedido com as crianças, que constantemente interpelam o narrador com pedidos para mais detalhes sobre a vida do narrador ou destino de Zweifel, ou até mesmo de Augst.

A analogia que as crianças conseguem fazer a respeito de narrativas sobre a guerra parte do maior modelo, provavelmente o mais conhecido por elas, Anne Frank. Eles acreditam que histórias pessoais relacionadas com a guerra devem ser similares à da menina e expressam de forma direta seu desejo.

Em contraste com a narrativa de Zweifel e seu teor fictício o aspecto real da campanha eleitoral e a história do SPD suscitam pouco mais do que bocejos nas crianças. O objetivo da narrativa de Zweifel é claro: tecer uma história claramente construída é um ardil necessário para comunicar importantes fatos transmitidos com intenção pedagógica. No entanto, se o autor estava tentando tirar todos os benefícios de seu ardil, seria improvável chamar a atenção dos leitores para tais truques. O narrador deixa evidente, neste caso, a forma como ele mescla fato e ficção, não apenas na forma como ele estrutura sua narrativa – a verdadeira campanha eleitoral da qual Grass participou, a história de Zweifel, os dados a respeito da fuga dos judeus de Danzig, a história de Augst e as várias cenas domésticas que constantemente interrompem a narrativa são fórmulas usadas – mas também na forma como ele chama a atenção, de forma programática, para este direito no início do texto:

Ich will auf Umwegen (Abwegen) zu euch sprechen: manchmal außer mir und verletzt, oft zurückgenommen und nicht zu belangen, zwischendrein reich an Lügen, bis alles wahrscheinlich wird. Manches möchte ich umständlich verschweigen. Einen Teil vom Teil nehme ich vorweg, während ein anderer Teil erst später und auch nur teilweise vorkommen wird. (GRASS, 1972, p.13)

O narrador chama a atenção para a maneira particular como ele cria uma ligação entre ele mesmo e a história recente que não é necessariamente factual, mas que vai ganhar uma audiência para o assunto que ele deseja comunicar. Seus filhos mordem a isca pedagógica com seu interesse contínuo ao longo da narrativa.

No entanto, o próprio fato de que o narrador comenta sua própria atividade literária também o transforma em objeto de sua narrativa: ele está construindo sua história e sendo trabalhado como personagem.

Esta tensão é mais clara em momentos nos quais há diálogos entre o pai e seus filhos. O próprio fato de que essas cenas estão dentro do *Tagebuch* aponta para um autor extra-textual no trabalho deliberadamente da criação de um cenário professor-aluno em que ambos os lados

representam certas posições. Embora esta relação entre pedagogo e aluno seja em si mesma um dispositivo bem conhecido, e se repetirá de forma um pouco distinta em *Die Box* (2008), livro que faz parte da intitulada “Trilogie der Erinnerung”, no qual o autor novamente apresenta diálogo com seus filhos, agora já adultos, sobre o passado, mas talvez com papéis invertidos. O que nos atrai aqui é a maneira pela qual Grass a coloca visivelmente em seu próprio texto e de uma maneira que mostra a construção da posição ocupada por seu narrador.

Os diálogos abertamente pedagógicos são desempenhados pelo narrador e pelas crianças que funcionam como autores e leitores de um texto. Vendo o narrador construir sua narrativa com a intenção expressa de cativar o interesse das crianças para um fim pedagógico, não se concentra tanto na mensagem didática quanto no modo como é transmitido, mas sim em como o narrador se propõe a transformar a história em sua história. Efetivamente, torna visível a questão da narração e da construção textual.

Não só joga com sua própria imagem para estimular as crianças, mas também ativamente comenta sobre este jogo. O narrador é, assim, transformado em um maestro da narrativa pelo autor. Ele mostra esse narrador como quem tem total controle sobre o narrado, de um modo que pode levar a maior ou menor iluminação dos fatos narrados ou a uma simples apresentação dos fatos históricos. Esta é a segunda mensagem pedagógica da obra, e não se dirige às crianças construídas dentro dele, mas ao leitor adulto que chega ao texto com suas expectativas relacionadas às afirmações de Grass sobre a história sob sua perspectiva, a uma ilusão de acesso a informações que em um texto ficcional não encontraria, condicionadas a um tipo textual. Enquanto o narrador reproduz sua própria pessoa em uma narração para provocar seus filhos a aprenderem as lições da história, Grass, o autor, destaca este processo de autorrepresentação, a fim de transmitir a seus leitores as lições igualmente válidas sobre literatura.

O quadro apresentado na obra tem até agora tomado duas formas. Ao planejar o trabalho, Grass primeiro traçou um quadro textual no qual ele ocuparia a posição de narrador em primeira pessoa, explicando os recentes eventos históricos a seus filhos. Contudo, à medida que o trabalho se desenvolveu, este quadro textual deu origem a uma segunda “casca”. O efeito cumulativo das cenas que documentam o narrador no trabalho com o texto e sua matéria forma uma espécie de comentário meta-textual ao texto inicial. O processo de escrita mostra o narrador, pelo menos em parte, como o produto e não a fonte do processo criativo. Além disso, ao meditar constantemente sobre sua própria atividade, ele trava uma conversa consigo mesmo que joga sombra sobre

sua intenção inicial que é falar com as crianças, o que leva o leitor a uma meditação sobre a identidade do narrador como autor de seu próprio texto.

Essa reflexão a qual é submetido o leitor é suscitada a partir das reflexões que o narrador apresenta ao longo do texto a respeito de sua condição de escritor. Muitas dessas reflexões trazem o que podemos chamar de conceito de *Mief*. Os capítulos 23 e 25 fazem uso extensivo do conceito e no capítulo 23 ele está diretamente ligado à própria existência do autor:

Was man menschlich nennt, was Atmosphäre gibt, was anheimelt. Drautzburg hat die Nase dafür. Sobald unser VW-Bus irgendwo einrollt, kurbelt er die Scheibe runter und riecht schneller als ich: "Mannomann! Hier liegen aber paar ausgewachsene Leichen im Keller".

Die Leiche im eigenen Keller suchen, benennen. Ein Schriftsteller, Kinder, ist jemand, der den Mief liebt, um ihn benennen zu können, der von Mief lebt, indem er ihn benennt; eine Existenzbedingung, die der Nase Schwielen einträgt. (GRASS, 1980, p. 236)

Embora esta afirmação deixe de lado a definição inicial e principal do autor nesta obra de que o papel do escritor é "escrever contra a passagem do tempo", aqui o papel faz com que a escrita proteja a passagem do fêdor da história. O uso do *Mief* ao longo do texto para significar não apenas história, tão presente na política atual da época e seu conservadorismo, faz com que a resposta do escritor, pelo menos em parte, seja uma resposta ao discurso factual do presente. A escrita se torna a atividade tomada como uma resposta ao confronto constante com esse fêdor cotidiano.

Perceberemos que essa condição existencial que se torna a escrita é apresentada como uma condição da escrita em si, como o narrador afirma a certa altura do texto: "escrevo para provocar a mim quem eu sou". (GRASS, 1972, p.240) Posteriormente, essa garantia da existência do autor através da escrita se transformou na própria produção de sua existência, como se chegasse ao ponto de o ato ser igualado com a produção da linha de fábrica do "Eu":

Was nicht geschrieben steht.

Sätze, die liegenbleiben, mir nachlaufen, lästig sind und auf Bleiguß bestehen.

Vor dem war noch das, blieb in Iserlohn stecken.

Ein Kaltwalzwerk ins Tal gezwängt: immer dünnere Bleche.

Ich schreibe auf regennasse Schieferdächer, in Bierpfützen, auf ein Förderband: Ich Ich Ich.

Auch wenn ich jetzt wieder nach Tübingen und auf dem Weg zu Augst durch Zweifels Keller muß, meine ich mich, wie ich überall, auch während ich dieses oder über die Sparegelgend bei Bruchsal schreibe, immerzu nur über den Mief schreibe. (GRASS, 1972, p. 241)

Estas são declarações contundentes sobre o poder criativo da escrita. A máxima de Descartes "penso, logo existo" tornou-se, "escrevo, logo existo" e é apresentada em termos de uma autorreprodução e parece uma espécie de mania obsessiva, como uma garantia existencial. Assim, o texto produzido parece ser uma necessidade: através desta atividade o escritor pode reproduzir imagens, que podem ser ficcionais de si mesmo e constantemente lembrá-lo de sua própria existência. A ficção torna-se, assim, nada menos do que o que garante da existência do autor, e a ficção como o modo em que este processo pode ser conscientemente promulgado, parece ser a forma mais adequada para ele.

O leitor é inicialmente atraído para o texto com a aparente promessa de uma visão privilegiada de pensamentos e sentimentos particulares de Grass e tem certamente mais do que esperava. O que Grass apresenta no texto é o produto de suas diversas atividades literárias e políticas.

Este tipo de reflexão sobre o processo de escrita, é responsável por uma sensação distinta da ironia sobre como o autor se envolve e distancia-se da imagem pública bem conhecida de sua pessoa.

Uma imagem constante ao longo do texto relacionada a quase todos os personagens é a da coleção.

Das Sammeln ist eine Antwort auf den Zustand der Zerstreuung, gleich ob Uniformknöpfe, Jugendstilgläser, winzige Automodelle (Raouls Oldtimer), meine Muscheln, Augsts Mitgliedschaften oder Zweifels Schnecken gesammelt werden. Fast jeder sammelt irgendwas und nennt andere Sammler tickhaft. Gleichzeitig zerstreut das Sammeln die in Sekunden versammelte Zeit: als Zweifel seiner Lisbeth und seinem Gastgeber Stomma durch erfundene Geschichten die kompakt lastende Zeit zerstreute; wenn ich Geschichten, wo sie zerstreut liegen, auflese und euch erzähle. (GRASS, 1972, p.226)

Podemos aproximar o ato de colecionar à escrita autobiográfica que reúne nada mais que a coleção de acontecimentos de uma vida de modo a reconfigurá-la. Escrever, tanto quanto colecionar, é uma resposta aos acontecimentos presentes e às limitações da realidade. O resultado é que a realidade e a ficção encontram-se entrelaçadas, e o sujeito da escrita, no caso Grass, reproduz e encontra a sua identidade na escrita. Em vez de fusão narrador e autor para permitir acesso direto ao homem privado por trás do processo criativo, Grass impulsiona uma relação entre os dois, narrador e personagem, para mostrar um como produto do outro.

4.2 – *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*

A fortuna crítica a respeito de *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus* se concentra principalmente na análise de seus intertextos e no que eles representariam para a interpretação da obra do que na obra em si. Estamos nos referindo aos textos de George Orwell, *1984*, e *O mito de Sísifo* de Albert Camus. O peso dos intertextos utilizados na narrativa mostra uma forma de tratamento retórico a respeito do autor e da forma como ele se coloca como personagem, principalmente quanto às referências ao mito de Sísifo, interpretado por Albert Camus, utilizados como forma de discutir principalmente a situação política do momento retratado por Grass na narrativa, o final da década de 70 e início da década de 80. É evidente que ambos os intertextos são importantes para o entendimento da narrativa, mas o que nos cabe neste momento é tratar, em primeiro plano, da forma como Grass estrutura seu texto ao se colocar como narrador e personagem em primeira pessoa e como essa estrutura contribui para o entendimento da construção do eu autobiográfico do escritor.

Em *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*, o autor chama atenção para a forma como ele escreve um texto ficcional que tem origem na narração de suas recentes atividades não ficcionais. A questão que nos é colocada é por que Grass propositalmente reconstrói a si mesmo em uma ficção de uma maneira autorreflexiva e como isso causa impacto na discussão política que ele apresenta no livro.

Grass apresenta, por meio da narrativa em primeira pessoa, um momento político importante, as eleições alemãs no início dos anos 80. O texto apresenta como mote material autobiográfico: uma viagem feita por Grass à China, patrocinada pelo Goethe Institut, durante a qual ele vê surgir uma ideia que levaria a um roteiro de um filme ou a um livro protagonizado por dois personagens ficcionais, Dörte e Harm Peters, um casal de professores, mostrando a experiência deles durante uma viagem pela Ásia.

Acompanhamos o autor por meio do relato de sua viagem e no processo de escrita do livro/filme intitulado *Kopfgeburten*, que seria filmado por Volker Schlöndorff, seu amigo cineasta, com quem já havia trabalhado na adaptação de *Die Blechtrommel*. O cineasta e sua esposa aparecem ao longo da narrativa como personagens que acompanham o escritor e sua esposa em algumas partes da viagem.

Assim como em *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*, em *Kopfgeburten* parte da narrativa trata das experiências recentes do autor e utiliza-se de um narrador protagonista que é o próprio Grass. A outra parte da narrativa é o processo de criação de *Kopfgeburten*, o livro/filme. Os personagens que integram a parte ficcional da narrativa, Harm e Dörte, são colocados em situações que incitam discussões sobre temas de interesse do autor, como a condição dos países do terceiro mundo, questões ecológicas, as eleições e o crescimento populacional, que se torna um dos principais temas que cerca a narrativa do casal ao tratar da dúvida entre ter um filho ou não que traz como pano de fundo as questões demográficas da China e da Alemanha em contraste. Na narrativa ficcional do casal, eles não se localizam no passado, como ocorreu com Zweifel no *Tagebuch*, mas sim em um futuro próximo, 1980, durante a campanha das eleições para o parlamento federal (Bundestag). A forma como o texto interpõe as experiências pessoais e as análises feitas sobre a condição sócio-política da Alemanha em contraponto com os países denominados como países de terceiro mundo, que está infiltrada nos personagens e nas locações, indicam mais que a simples forma de Grass estruturar sua narrativa.

O narrador apresenta suas próprias experiências em um passado recente, em seu tempo de narração presente, fim de 1979, e o futuro de seus personagens. A dinâmica proposta pelo autor a respeito do tempo procura envolver o leitor na sensação de que os tempos na narrativa estão entrelaçados e esta forma, se assim podemos denominar, é definida pelo narrador por meio de um neologismo nomeado como “Vergegenkunft”:

Das ist alles richtig. Wir haben das so in der Schule gelernt: nach der Vergangenheit kommt die Gegenwart, der die Zukunft folgt. Mir aber ist eine vierte Zeit, die Vergegenkunft, geläufig. Deshalb halte ich auch die Form nicht mehr reinlich. Auf meinem Papier ist mehr möglich. Hier stiftet einzig das Chaos Ordnung. Sogar Löcher sind Inhalt hier. Und nicht verzurte Fäden sind Fäden, die gründlich nicht verzurrt werden. Hier muß nicht alles auf den Punkt gebracht werden. (GRASS, 1980, p.127)

Esse tempo familiar para o narrador está ligado diretamente à forma particular do texto que funde o presente, que poderíamos chamar de autobiográfico e o futuro ficcional na consciência presente do autor. Podemos afirmar que a vantagem dessa forma particular é que não limita a forma da escrita, não se trata de um mundo ficcional fechado convencional, é construído de uma forma diferente: “Hier stiftet einzig das Chaos Ordnung”, como afirma o narrador. Assim, a mistura entre o material autobiográfico, político e ficcional apresenta-se de forma complexa.

Podemos dizer que há uma ponte entre o ficcional e o autobiográfico. Os fios narrativos são deixados soltos em um esforço para espelhar a complexidade da vida real e sua incompletude. O narrador em primeira pessoa, que dá à luz a personagens fictícios que, por sua vez, projetam suas experiências recentes e visões políticas para o futuro; tudo localizado precisamente neste ponto de cruzamento entre vida e arte.

Ao enfatizar a produção desses personagens e nunca elidir seu presente contínuo de escrita com a projeção na qual esses personagens vivem, o narrador Grass chama atenção para o processo criativo de seu texto.

Forma e tempo são cruciais para a interpretação do texto, pois eles são trabalhados de forma conjunta na atividade textual do narrador. Efetivamente, ele, o autor/narrador, está em primeiro plano e projeta uma imagem do passado de si mesmo (falando sobre a política e literatura alemã na China) refratado através de suas futuras reproduções de Harm e Dörte:

Eine Illusion mehr? Literatenträume? Ist meine Behauptung, die ich in Peking und Shangai, danach anderenorts wie ein närrischer Wanderprediger vortrug – es hätten sich die deutschen Schriftsteller im Gegenstz zu ihren separatistischen Landesherren, als die besseren Patrioten bewiesen – nur eine Trotzgebärde? Mit Beweisen von Logau e Lessing bis zu Biermann und Böll zur Hand, setzte ich einfaltig (womöglich rührend in meiner Einfalt) Kenntnis der deutschen Kultur und ihrer Entwicklung voraus. (Selbst meine beiden Lehrer, die nun Harm und Dörte Peters heißen, winken ab und sind überfordert. ‘Mann’ sagt Harm, ‘so was läuft nur in Dritten Programm’) (GRASS, 1980, p.20)

Podemos perceber que ao longo do texto estamos diante da construção também da imagem do autor/narrador. Por exemplo, no segundo capítulo, o narrador apresenta relato autobiográfico referente ao seu envolvimento na Segunda Guerra Mundial. No texto ele afirma que “está a salvo” e “nada o compromete” quanto à culpa relacionada aos acontecimentos ocorridos na Segunda Guerra.

Ich will nicht urteilen. Ein fragwürdiger Glücksfall, mein Jahrgang, 1927, verbietet mir den Stab brechende Worte. Ich war zu jung, um ernsthaft geprüft werden zu können. Und doch hängt es mir an: Als Dreizehnjähriger habe ich mich an einem Erzählwettbewerb der Hitlerjugend-Zeitschrift “Hilf mit!” beteiligt. Ich schrieb schon früh und war auf Anerkennung versessen. Doch weil ich, offenbar die Adresse fehleinschätzend, etwas Melodramatisches über die Kaschuben geschrieben und als Fragment eingeschickt hatte, war mir das Glück sicher, keinen Hitlerjugend-, keinen “Hilf mit!”-Preis zu bekommen.

Also bin ich fein raus. Also belastet mich nichts. (GRASS, 1980, p.24-25)

Refere-se principalmente ao ano de seu nascimento, 1927, o que, segundo a afirmação presente na narrativa, foi um “golpe de sorte”. O fato que o relaciona ao regime era o de, aos 13 anos, ter participado de um concurso de narrações para a revista da juventude hitlerista “Hilf mit”, pela qual não recebeu prêmio. A partir dessa afirmação, o autor apresenta na narrativa um exercício ficcional a respeito de sua autobiografia ao estabelecer sua data de nascimento dez anos antes da data real, logo, nascendo em 1917. Assim, é apresentado ao leitor uma série de acontecimentos que o envolveria no regime, como o fato de seu talento como escritor ter sido utilizado para a escritura de textos em datas festivas, ou ter se tornado, logo depois de Stalingrado, aos 26 anos, tenente, o que levaria a estar envolvido diretamente nos crimes. Essa característica teria tornado sua escrita “diferente” com uma “tristeza imprecisa, obscura e ambígua”. Assim, comparando sua obra desta época imaginada com a da época das vitórias, teria chegado a versos “de realidade temporal.”

Cotinuando a projeção, em 1944, diante de tal estilo, seus escritos seriam salvos e até teria sido considerado participante do movimento “Stunde Null”. Teria passado dois anos em um campo de prisioneiros soviético, tornado-se pacifista, como havia acontecido com centenas de pessoas, citando como exemplo Wolfgang Weyrauch. Essa construção de uma biografia fictícia apresenta a crítica direta à geração nascida dez anos antes dele, escritores e outras personalidades da época, o que deixa claro a participação dessas pessoas nos crimes cometidos. Podemos relacionar, a partir desse exercício que confronta o passado com o que ocorreu logo depois da guerra, de alguma forma, guardada as devidas proporções, com relato feito por Grass posteriormente em sua autobiografia.

Podemos entender as personagens Harm e Dörte, como construções que tem como principal função estabelecerem diálogo com o narrador e em alguns momentos oferecerem reflexões críticas sobre ele. Por exemplo, eles rejeitam diretamente a tentativa do narrador de pregar a política através da literatura. Dado que na narrativa os personagens são apresentados como claramente construídos pelo narrador, este tipo de rejeição pode ser entendido como um exemplo concreto de confronto entre criador e criatura dentro da narrativa. Em outra instância, eles demonstram, a partir da construção do narrador, um certo modo de comportamento deliberadamente exagerado até o ponto de se tornar um clichê provocativo, oposto ao pensamento do que se conhece do autor, tornando, assim, mais fácil entender a crítica ali expressa. Por

exemplo, no trecho em que Harm está na Índia e, a partir de seu comportamento, com o tipo de ingenuidade caricata freqüentemente associada à política, é revelada a crítica:

Harm hingegen machte sich mit der Absicht auf die Reise, “den bundesdeutschen Politstreß” zu Hause zu lassen. Doch ob bei seinen Strandgängen oder beim Einkauf der letzten Reiseandenken – „Und hier ein elfenbeinernes Schlangenarmband für die liebe Dörte“ – es pfuscht ihm immer die Politik dazwischen: “Mir ist hier ne Menge aufgegangen. Schon in Bombay fing das an. Wenn wir zurück sind, bring ich das alles auf paar Thesen. Anmerkungen zum Nord-Süd-Gefälle. Das muß man klar aussprechen. Und zwar im Wahlkampf.”(Grass, 1980, p. 103-104)

O uso de “dazwischenpfuschen” é uma forma depreciativa de expressar a ligação entre o engajamento político e a experiência da vida real, enquanto a descrição de Harm mostra a política como “bundesdeutscher Politstreß”. A postura política, por vezes alienada, superficial e ingênua da personagem, reflete, segundo podemos perceber ao longo do texto, a impressão que o autor tem da população em geral a respeito da política. Esta postura política de Harm está presente ao longo de todo o texto, de forma mais explícita no capítulo 5.

Nele, o narrador inicia a relação com os anos 80, referindo-se diretamente à década como sendo a de Orwell e sua obra *1984*, aproximando e afastando a narrativa do escritor inglês da realidade observada por ele, mas chegando à conclusão de que nem Orwell conseguiu imaginar coisas tão horríveis quanto às que acontecem no presente da narrativa. Logo depois, o narrador Grass se imagina como um ditador e apresenta ao leitor suas fantasias políticas, caso essa fantasia se concretizasse. A descrição deste período se aproxima, de certa forma, da ficção de Orwell, guardadas as devidas proporções. Ele seria ditador pelo período de um ano apenas e, depois desse prazo, a democracia receberia as “benesses” desse mandato, tais como reforma do exército, do qual fariam parte homens e mulheres, velhos, jovens e crianças, além de seus animais domésticos. Também ordenaria a mudança sobre direitos de propriedade privada que seriam semelhantes às da propriedade intelectual (após setenta anos da morte do “autor” a propriedade se tornaria pública) e grandes transformações na educação suspendendo sua obrigatoriedade.

Essa fantasia do narrador é projetada sobre sua personagem Harm. Em um momento da viagem do casal, Harm constrange sua esposa em um passeio a uma ilha perto do vulcão Gunung Agung, que em 1963 havia dizimado quinze mil pessoas. Harm faz afirmações um tanto constrangedoras em público:

“Ich, Harm”, ruft er, “bin gekommen, euch Geistern, Dämonen, den Kampf anzusagen! Jeglichen Aberglauben will ich ausrotten. Kommt raus! Zeigt eure Fratzen! Mir meine Jungfrau klauen wollen! Ich will euch teutsche Art lehren. Sieben auf einen Streich, Einer gegen alle. Ritter, Tod und Teufel.” (GRASS, 1980, p. 89)

A esposa sugere que, em vez de continuar suas afirmações, por que não praticava o exercício de imaginar ser um ditador por um período específico. Aceitando algumas das sugestões apresentadas pelo autor/narrador anteriormente, vai ainda mais longe que as propostas polêmicas, imaginando a extinção dos alemães para salvar o meio ambiente e o completo fracasso da democracia alemã. Apoia as propostas do narrador relacionadas ao exército, mas não seria a favor de acabar com o tratado da OTAN e muito menos aceitaria mudanças na educação, já que era professor.

Essas propostas do ditador Harm são discutidas entre sua esposa, Harm e o narrador. Enquanto passagem, pode ser interpretada como principalmente humorística, mas também serve a um importante propósito. Harm, deliberadamente descrito como um “der Musterdemokrat” de antemão, transforma-se em uma espécie de figura política exagerada para o narrador. A paródia torna-se, assim, um tipo deliberado de sensação de distância entre o narrador e as personagens. Isso se torna particularmente evidente na introdução e desenvolvimento do intertexto da mítica figura de Sísifo. O paralelo entre as ações dessa figura e o compromisso político de Harm é introduzido pela primeira vez pela personagem, atuando como o exagerado político, quando ele se equipara diretamente a Sísifo:

„So seh ich mich, Dörte. Genau so. Raufgewuchtet den Stein, plumps liegt er wieder unten. Wieder rauf, nochmal runter. Immerzu. Lebenslang. Ich meine, kaum hat man irgendeine Reform über die Runden gebracht und denkt, Donnerwetter, ist doch ne Sache, da ist schon das nächste Reförmchen fällig. Das hört nicht auf. Nie, sag ich dir, nie wird das aufhören. Immer wartet unten der Stein“.

Womöglich ließe sich Harm sogar als Sisypheos ins bewegte Bild bringen, indem er seinen existentialistischen Reformismus mit einem ziemlich großen Brocken auf jenem bergigen Lavafeld bergauf demonstriert, das ihn zuvor als Diktator erlebt hat (“Hier, Dörte,” stöhnt der schuftende Harm, “das ist die Rentenreform im siebten Anlauf.”) (GRASS, 1980, p. 99)

Não só a linguagem de Harm aqui revela certa comichade, como o narrador também esclarece sua própria posição com respeito a tal afirmação, satirizando-a. Ele transforma a

metáfora de Harm em uma cena, juntamente com a situação em que a personagem persegue o problema de levar para cima e para baixo da colina a pedra sob encorajamento de Dörte, o que sublinha quão ridícula é a metáfora do político em comparação com Sísifo. Este personagem ficcional ingenuo é o meio pelo qual o narrador expressa essa ridicularização:

„Los, Harm! Nicht aufgeben! Du schaffst das schon. Und nochmal. So, nur so zwingen wir die achtziger Jahre. Die große Herausforderung annehmen. Schlappmachen ist nicht drin. Los schon! Nicht nachlassen. Zupacken! Ja sagen zum Stein. Hier, hier! Das sagt selbst unser Reiseprospekt: Darin besteht die ganze verschwiegene Freude des Sisyphos. Sein Schicksal gehört ihm. Sein Stein ist seine Sache“.

Und Harm hört auf Dörte und auf Camus. Ihn kann Orwell nicht schrecken. Harm ist der absurde Held wider das Absurde, er ist der Held der Geschichte. (Grass, 1980, p. 99-100)

Assim, o político fictício e ingênuo é até certo ponto ridicularizado, como um herói absurdo contra o absurdo, pois a posição política do reformismo é a posição defendida por Grass. A política das reformas dos socialdemocratas que estavam em andamento há uma década no momento histórico do lançamento do livro, era bastante lenta e pouco satisfatória, que nos remete à imagem do caracol, mas era o único caminho democrático viável. A admiração e identificação são fingidas pela projeção do autor em termos irônicos, provocando distanciamento da situação. Esse primeiro uso irônico do mito de Sísifo é acompanhado por um segundo uso do mito. Após a paródia utilizando a personagem Harm, o narrador retorna aos fatos autobiográficos, apresentando seu primeiro contato com a obra de Camus após a Segunda Guerra Mundial. Em suas considerações, ele descreve sua relação com o texto por meio da relação de Sísifo com a pedra e de sua relação com a *sua* pedra como um contínuo impulso para a autoabsorção que define sua existência. Isso leva o narrador a questionar-se no momento de escrever e perguntar: “Was aber ist mein Stein?” (GRASS, 1980, p.100)

A questão que se coloca é como interpretar essa representação do eu colocada pelo autor e que é central ao texto. Por um lado, temos o autor/narrador que age segundo sua agenda política conhecida por todos e, por outro lado, as personagens fictícias colocadas em contextos históricos e políticos diferentes e até extremos que podem levar a uma interpretação equivocada de algum fato. A atenção ao comportamento dos personagens, que se mostram como alienados politicamente, faz pensar sobre como o indivíduo se relaciona com seu entorno. A imagem do autor, como posição de responsabilidade dentro do texto, está claramente por trás de todas as

apresentações, ele é o centro da narrativa. Tudo o que é construído e as situações apontam para ele. As declarações de seus personagens e a descrição da ditadura imaginada são exemplos disso.

A imagem do autor neste contexto, apresenta um conjunto de ideias de humor subversivo que são contrárias àquelas que Grass defende e podem ser encontradas em outras de suas obras e escritos políticos e ser consideradas presentes apenas no universo ficcional de Harm e Dörte.

Partindo dessas considerações, podemos apresentar uma leitura bastante pontual de *O mito de Sísifo* de Albert Camus mencionado explicitamente no texto em várias ocasiões para tentar entender esse intertexto. O ensaio de Camus trata da capacidade de perceber o mundo como um lugar sem sentido ou ordem tangível. Isso está ligado às idéias de Camus sobre a religião, pois o homem, como mortal, não pode saber se existe ou não um deus e esta falta de conhecimento define a condição mortal do homem. Sua experiência de estar vivo é viver num mundo sem autoridade ou significado divino. Porque o homem é inerentemente curioso para entender o significado de sua existência e esta situação lhe parece absurda e desencadeia uma sensação de desespero ou crise. O argumento de Camus, no entanto, é de que essa própria realização sobre a condição mortal de alguém é, de fato, uma libertação, pois uma vez que o homem percebe que não pode conhecer seu mundo e aceita a rejeição da esperança para o futuro, está livre da busca de sentido e do tipo de escravidão do futuro que tende a ditar a atividade cotidiana. O resultado é que o homem se torna seu próprio deus pelo tempo que ele permanece vivo, e o único freio a essa liberdade é a morte. Viver o absurdo equivale a desafiar a morte e assumir esse desafio implica desenvolver paixão pela própria vida, pelo presente.

Em seu ensaio, Camus mostra como esse estilo de vida é promulgado por várias figuras diferentes, agrupadas sob o título “O homem absurdo”, e depois pelo próprio processo criativo, “criação absurda”, antes de reinterpretar o mito de Sísifo. A terceira parte de seu ensaio, “A criação absurda”, é de particular interesse e relevância para a discussão da relação do narrador, autor, e seu texto no livro de Grass.

De acordo com Camus, o processo criativo molda o artista, a ponto de comprometer-se e tornar-se sua obra. No entanto, o artista absurdo, o artista que conheceu e aceitou o absurdo, deve também permanecer divorciado de seu trabalho, não pode tornar-se algo que lhe dá sentido. O trabalho absurdo ilustra a renúncia do pensamento ao seu prestígio e sua resignação a ser nada mais do que a inteligência que trabalha aparências e cobre com imagens o que não tem razão,

pois, “se o mundo fosse claro, não existiria a arte”. (CAMUS, 2009, p. 114). A arte, argumenta Camus, descreve, mas não explica o mundo.

O artista absurdo se engaja em duas atividades diametralmente opostas. Realizar essas duas tarefas simultaneamente, negando por um lado e magnificando por outro, é o caminho aberto ao criador do absurdo. Essa tensão, segundo Camus, é o que forma a grandeza do processo criativo. Em seguida, ele sugere que o próprio teste que o processo criativo coloca ao artista define o valor da arte:

[...] talvez a grande obra de arte tenha menos importância em si mesma do que na prova que exige de um homem e na oportunidade que lhe fornece para superar seus fantasmas e se aproximar um pouco mais de sua realidade nua”. (CAMUS, 2009, p.131)

A arte é um veículo de autodescoberta para o artista. Através do processo criativo, ele é confrontado consigo mesmo. De fato, a “realidade nua” é que não existe um eu integral e significativo, pois isso seria contrário a toda a idéia do absurdo. É o ato de criação (no qual o artista se envolve continuamente), ao invés do produto criado, que se torna o chamado do artista:

Criar é também dar forma ao destino. Todos esses personagens são definidos por sua obra, ao menos tanto quanto a definem. O comediante nos avisou: não há fronteiras entre o parecer e o ser. (CAMUS, 2009, p. 133)

Voltando a *Kopfgeburt*, podemos perceber relação com o argumento de Camus. A identidade de Sísifo é definida por meio de sua relação com sua pedra, o contínuo impulso para a autoabsorção que define sua existência que não tem significado mais amplo para o mundo, o que leva o narrador a questionar “Was aber ist mein Stein? Die Mühsal der nicht ausgehenden Wörter? Das Buch das dem Buch das dem Buch folgt?” (GRASS, 1980, p.100) Não há a aproximação do significado da pedra a algo concreto, como a literatura ou a política, mas sim o relacionamento que essa pedra proporciona capta a atenção do narrador:

Was aber ist mein Stein? Die Mühsal der nicht ausgehenden Wörter? Das Buch das dem Buch das dem Buch folgt? Oder die deutsche Fron, das bißchen Freiheit für Steinewälzer (und ähnlich absurde Narren) immer wieder bergaufzusichern? Oder die Liebe samt ihrer Fallsucht? Oder der Kampf um Gerechtigkeit gar, dieser so mühsam berggängige, dieser so leichthin talsüchtige Brocken? Das alles macht meinen Stein rund und eckig. Ich sehe ihn auf der Kippe, bin seinem Abstieg in Gedanken voraus. Er enttäuscht mich nie. Er will von mir nicht, ich will von ihm nicht erlöst werden. Menschlich ist er, mir angemessen und auch mein Gott, der ohne mich nichts ist. Kein himmlisch Jerusalem kann sein Tauschwert sein, kein irdisches Paradies ihn unnütz machen. Deshalb verlache ich jede Idee, die mir die letzte Ankunft, die endliche Ruhe des Steins auf dem Gipfel verspricht. Aber auch den Stein, der mich zum Helden des

Aber und abermals machen will, lache ich aus. "Schau, Stein", sage ich, "so leicht nehme ich dich. Du bist so absurd und mir so gewohnt, daß du zum Markenzeichen taugst. Mit Sisyphos läßt sich werben. Mit dir läßt sich reisen". (GRASS, 1980, p. 100-101)

Ao contrário da paródia apresentada posteriormente, autor/narrador não tem interesse em se tornar um herói através de sua dedicação à sua pedra. Ele não busca um significado nela: para todas as atividades que a pedra pode representar, até com características que são parte integrante do autor, são descartadas, sem importância. Em vez disso, assim como Sísifo ganha um senso de si mesmo a partir da ação de empurrar a pedra, o autor ganha aqui um senso de si mesmo a partir do ato de inventar constantemente o que sua pedra pode em qualquer momento representar. Isso explica os múltiplos eus contrastantes. Ele cria sua própria imagem, mesclando passado, presente e futuro. Essas transições acontecem no livro como um todo. Além disso, ao contrastar o sentido estético do autor com a identidade política equivocada de Harm, Grass desloca a ênfase de seu texto de considerações políticas a artísticas.

O autor se distrai com o prazer textual de reproduzir variações de si mesmo por meio de seus personagens dentro do tempo suspenso de sua existência artística. É isso que o mantém escrevendo e condiciona seu projeto autobiográfico. A pedra, na verdade, pode ser uma variedade de eus e é, portanto, "a companheira de viagem ideal", é o papel de autor construído, modificado pela necessidade para o discurso necessário.

Podemos entender que o narrador marca uma certa distância humorística em relação ao mito: como Sísifo, ele deixa a busca de sentido ou libertação futura de sua condição e aceita seu destino, constantemente envolvido em rolar sua pedra e o que ela representa.

O narrador destaca a criação do eu inerente ao processo criativo, situado entre o passado, presente futuro, ficção e não ficção e, portanto, é um herói absurdo, ao assumir estritamente o papel do artista criativo de Camus, e a sua própria recusa em tentar contrariar o absurdo e sua insistência em vivê-lo.

Embora Grass tenha invocado Orwell e Camus a fim de reagir a certas circunstâncias sócio-políticas, a maneira como os intertextos são tecidos no processo textual da ficção, eles estão suspensos dentro do domínio de considerações artísticas. Para o autor dentro da narrativa, é véspera de 1980 e ele está prestes a se envolver em política, mas no momento, ele está realmente envolvido com a finalização de seu capítulo. Mesmo que Grass esteja ligado à marcha de seu

tempo, o que importa para ele é estar colocando uma nova folha de papel na máquina. Isso se torna notável nas páginas finais à medida que 1979 chega ao fim e o narrador/autor coloca os toques finais no roteiro de seu filme/livro. Ele descreve os eventos políticos externos a partir da tranquilidade de sua casa. Sua reação a eles não demonstra qualquer preocupação, mesmo com o anúncio de uma possível guerra, seus pensamentos estão relacionados a seus empreendimentos artísticos.

Kopflos wie ich mit meinen Bedenken – wenn es Krieg gibt, werden Schlöndorff und ich keinen Film drehen – treten in aller Welt Krisenstäbe zusammen. Sie spielen durch, was sie gelernt haben: einander abgestuft abschrecken. Sie können bis drei zählen. Sarajewo Danzig...
Hoffentlich bleibt das Wetter stabil. Ute und ich haben Gäste geladen. Wir feiern Silvester. Es soll gekochte Rinderbrust mit grüner Soße geben. Und davor Fisch: Butt natürlich. (GRASS, 1980, p. 173-174)

Nesta imagem que encerra o livro, observamos a tranquilidade doméstica, dentro de um contexto em que os anos 80 estão prestes a começar. Depois de apresentar esse lugar calmo que é sua casa, o autor nos mostra o desfecho de Harm e Dörthe na narrativa ficcional: eles são abandonados pelo autor. Eles retornam a Alemanha para as eleições. Em uma rua cheia de crianças com nacionalidades diferentes em torno do carro onde eles estão, seus piores medos se tornam realidade: na década de Orwell, sua identidade individual é perdida em detrimento do pano de fundo da política mundial. Suas consciências estão sobrecarregadas pelo mundo em que se encontram.

A partir deste final podemos afirmar que o autor reage ao mundo por meio de sua ficção. A repetição da imagem de Sísifo a partir de Camus nos leva a crer na imagem do autor como uma “eterna” reprodução de si por meio da escrita. A relação com Orwell nos mostra um movimento de recriação. A motivação política inicial como forma de autoasserção é substituída por uma discussão artística e de performance, na qual o autor só encontra satisfação ao estabelecer seu texto.

O que Grass demonstra é como pode usar características da forma autobiográfica para lidar com as circunstâncias sócio políticas. A construção do eu neste livro não é de um ponto de vista político moralizante, como podemos observar em *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. O que fica evidente é a forma como entrelaçar o autobiográfico com as liberdades da ficção. As considerações políticas estão longe do narrador, que projetou todas essas preocupações em seus personagens ficcionais.

A posição entre esses *eus* políticos passados e futuros é um eu apolítico, em consonância com o absurdo artista de Camus que se vê preso no contínuo presente do ato criativo. O resultado é que ao manipular o narrador autobiográfico suspenso fora da ação política real e transpassado por suas próprias criações literárias, Grass consegue modelar uma situação em que uma compreensão textual da autoria impõe seu próprio tempo e espaço no discurso sociopolítico contemporâneo. O texto literário é feito para ser anfitrião de um desempenho prolongado de autoria, em parte para o próprio entretenimento do autor, mas em parte também como um desafio para o leitor a experimentar toda estrutura literária criada por Grass.

Os intertextos discutidos constituem seguramente a atração de Grass pela forma de escrita. Perceberemos que este tipo de estratégia de utilizar os intertextos literários se repetirá em sua autobiografia de forma bastante profícua. Ele é capaz de passar de negociações construtivas de sua identidade autoral na esfera pública para negociá-las no texto literário, e isso requer um tipo diferente de desempenho visado e finalmente realizado pelos leitores.

Explorando a forma, ele introduz em ambas as obras um espaço de autoinvenção em que o *eu* é suspenso, como a realidade textual especial do processo criativo, com sua própria lógica de tempo e modo. Uma série de variações no papel autoral são tecidas através dos diferentes fios factuais e ficcionais como parte de um exame geral do autor que se move através do tempo e através de seu próprio texto.

Capítulo 5 – Simultaneidade indissolúvel

Ao longo da narrativa de *Beim Häuten der Zwiebel*, o narrador Grass não permite que o leitor se esqueça de sua principal característica: criador de narrativas ficcionais. Estamos cercados, no texto autobiográfico, dos espaços nos quais são ambientadas suas narrativas, estamos em contato constante com suas personagens e são revelados os processos de construção de algumas de suas obras que são fundamentais para a memória coletiva. Como já afirmado, o leitor pode ter a impressão de que é quase impossível dissociar o horizonte literário e ficcional das produções de Grass de suas vivências e experiências, a ponto de ocorrer uma fusão esteticamente e detalhadamente construída em sua autobiografia.

Neste momento, deteremo-nos a investigar de forma mais detida a questão central deste trabalho, tendo como base os conteúdos discutidos nos capítulos anteriores, observando como o texto é construído entre a “poesia e a verdade”, como o próprio narrador expõe a certa altura da narrativa, em clara referência a Goethe. Uma fronteira frequentemente traçada de modo complexo entre a factualidade e a ficção, o que nos leva também, mesmo que de forma adjacente, a tratar da autenticidade construída no texto autobiográfico de Grass.

Quanto à classificação genérica prototípica que tem como base mais citada a conceituação de Philippe Lejeune:

Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa refaz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.

[...]

Para que haja autobiografia (e numa perspectiva mais geral literatura íntima), é preciso que haja relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*. (LEJEUNE, 2008, p. 14-15)

O texto de Grass se enquadra dentro do que é descrito pelo conceito genérico de autobiografia: temos a coincidência entre o narrador, o autor inscrito na capa do exemplar e a personagem presente na narrativa. Esta coincidência é configurada na seguinte passagem do texto:

Dort wurde ich in der Tür einer Bauernkate von der Mutter des erschossenen Briefträgers, meiner Großtante, Anna, mit dem unumstößlichen Satz begrüßt: ‘Na, Ginterchen, bist aber groß geworden.’ (GRASS, 2006, p.18)

O nome do autor é encontrado na capa do livro e coincide com o do narrador e, neste momento, se completa a proposta do pacto a partir da citação apresentada quando a personagem

Günter Grass, ainda muito jovem, é inserida na narrativa. Em algumas edições, quando do lançamento do livro, foi apresentado o paratexto inserido pelo editor com a seguinte frase: “Günter Grass erzählt von sich selbst.” É interessante notar que, originalmente, o escritor não tenha apresentado seu texto com o subtítulo de autobiografia, história de vida ou similar. Isso pode nos levar a interpretar que o autor já inicia com seu possível leitor um jogo literário com limite pouco claro entre a “poesia e a verdade” sem limitar de antemão o gênero do texto que seu possível leitor poderá encontrar.

Em *Beim Häuten der Zwiebel* os fatos da vida do autor estão entrelaçados de maneira muito específica com a ficção literária. Características de outros gêneros também estão presentes no texto, principalmente do conto de fadas, muitas vezes apontados pelo próprio narrador de forma explícita, além de sinalizar a aproximação de seu texto com a obra fundamental do gênero, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* de Goethe. Essas duas escolhas principais podem ser encontradas não só no texto autobiográfico como também ao longo de toda sua obra ficcional.

O conto de fadas está presente em boa parte de sua produção, como podemos perceber, por exemplo, em *Die Blechtrommel*, *Hundejahre*, *Die Rättin* e *Der Butt*. Mais próximo à autobiografia, percebemos grande influência desse gênero nos outros dois volumes que completam a intitulada “Trilogie der Erinnerung”: *Die Box* e *Grimms Wörter*. O início de *Die Box* nos remete diretamente ao início de um conto de fadas⁵⁵, e a relação evidente entre o gênero, os irmãos Grimm e sua obra está presente em *Grimms Wörter*.

Sobre a relação com a autobiografia de Goethe, além das inúmeras referências ao longo do texto autobiográfico, o momento mais significativo em sua obra ficcional talvez ocorra em *Die Blechtrommel*. No momento do nascimento de Oskar é apresentada a conjunção astral da hora de seu nascimento:

Es war in den ersten Septembertagen. Die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau. Von fernher schob ein spätsommerliches Gewitter, Kisten und Schränke verrückend, durch die Nacht. Merkur machte mich kritisch, Uranus einfallsreich, Venus ließ mich ans kleine Glück, Mars an meinen Ehrgeiz glauben. (GRASS, 1959, p.54)

No início de sua autobiografia, Goethe apresenta ao leitor a conjunção astral do dia de seu nascimento:

⁵⁵ “Es war einmal ein Vater, der rief, weil alt geworden, seine Söhne und Töchter zusammen [...]” (GRASS, 2008, p.7)

Vim ao mundo na cidade de Frankfurt, às margens do rio Meno, aos vinte e oito dias de agosto do ano de 1749, quando os sinos dobravam a décima segunda badalada do meio-dia. A constelação era auspiciosa; o sol encontrava-se no signo de virgem e em seu ponto culminante para aquele dia; Júpiter e Vênus contemplavam-no ditosos, Mercúrio não se fazia desfavorável; Saturno e Marte lhe eram indiferentes: somente a Lua, no plenilúnio, exercia mais intensamente a força de sua contraluz, já que acabava de entrar em sua hora planetária. (GOETHE, 2017, p.25)

Die Blechtrommel guarda outras relações fundamentais com a obra de Goethe, como a com o Romance de formação, explorada por Marcus Mazzari em seu estudo *Romance de formação em perspectiva histórica*, ou mesmo ao colocar Goethe como personagem de seu romance em diálogo com o outro mestre de Oskar, Rasputin.

Aliado a estas características que nos apontam uma linha tênue entre a factualidade, almejada pelo gênero autobiográfico, e a ficção, apresentaremos as relações intertextuais que dominam a narrativa e que serão exploradas como forma de tessitura do texto no próximo capítulo. O que nos cabe agora é entender como essas características formam esse texto que poderíamos chamar de autêntico dentro do gênero autobiográfico e como ele é construído.

Em *Beim Häuten der Zwiebel* podemos afirmar que Grass cria um modelo alternativo de autenticidade que é construído, se assim podemos definir, baseado na imprecisão. A factualidade empírica, supostamente objetiva, almejada no que seria um texto autobiográfico modelar não está presente. O texto não trabalha com o grau de precisão de descrição de certos episódios centrais da narrativa. Essa descrição é observada de forma mais aguda nos primeiros capítulos do texto que tratam do fim da infância e início de juventude do autor. Justamente o momento da narrativa mais analisado e comentado pela crítica, pois abrange os anos de guerra e a experiência do jovem Grass no exército.

Como podemos perceber a partir das matérias publicadas em jornais, revistas e textos de especialistas, a crítica ao livro é bastante concentrada no fato de Grass, principalmente nos capítulos iniciais, apresentar em momentos decisivos da narrativa formulações que levam o leitor a titubear quanto ao conteúdo do que é apresentado. Por exemplo, nas passagens que se referem à sua participação nas ações da *Waffen-SS* no final da guerra.

Die Zwiebel hat viele Häute. Es gibt sie in Mehrzahl. Kaum gehäutet, erneuert sie sich. Gehackt treibt sie Tränen. Erst beim Häuten spricht sie wahr. Was vor und nach dem Ende meiner Kindheit geschah, klopft mit Tatsachen an und verlief schlimmer als gewollt, will mal so, mal so erzählt werden und verführt zu Lügengeschichten. (GRASS, 2006, p.10)

As aproximações que o narrador faz entre suas memórias e as mentiras que podem dar origem às narrativas ao longo de seu texto reforçam a desconfiança do leitor diante do texto autobiográfico. A imprecisão que borra os momentos que são considerados cruciais para o entendimento dos pensamentos e atitudes do jovem Grass fazem o leitor e, conseqüentemente, a crítica desconfiarem do narrado, mesmo que esses procedimentos apresentados esteticamente por Grass em seu texto sejam comuns a qualquer memória autobiográfica.

Em particular, Grass realiza uma construção específica ao apresentar um narrador em seu texto autobiográfico que se aproxima dos modelos já utilizados em sua narrativa ficcional: um narrador não confiável. Não que Grass, escritor de suas memórias, seja não confiável. Mas a realidade narrativa apresentada por ele é borrada ou é ofuscada em alguns momentos pela falta de acesso a certos conteúdos que, em muitos trechos, são confundidos com os mesmos truques apresentados pelos narradores de sua ficção. De acordo com NÜNNING (1998), ao nos depararmos com este tipo de narrador estamos lidando com uma estratégia que leva em consideração a ação receptiva e inquisitiva do destinatário da narrativa, que serve para dissolver discrepâncias textuais ou contradições aparentes e para integrar componentes não-referenciáveis de um texto. O que justificaria inicialmente a reação da opinião pública em torno da autobiografia. De acordo com Ansgar Nünning, o conceito de “narrador não confiável” (unzuverlässiger Erzähler) não deve ser entendido como uma característica de um texto ou mesmo de uma instância narrativa, mas sim como uma estratégia de interpretação do leitor (NÜNNING, 1998, p.21).

Pode não parecer ser comum para um texto autobiográfico este tipo de estratégia, pois, por definição, o gênero se constitui por uma narrativa em primeira pessoa, ao longo da qual os fatos narrados são os acontecimentos da vida daquele que narra, portanto, o leitor o toma como guia confiável naquela jornada.

Ao tomarmos como horizonte o histórico das obras do autor, basta pensarmos em *Die Blechtrommel* (1959) ou *Katz und Maus* (1961), que têm o narrador não confiável como principal característica. A aproximação da forma narrativa da autobiografia de Grass se dá principalmente em relação a *Die Blechtrommel* em diversos níveis. A que nos interessa nesse momento se refere ao tipo de narrador apresentado. Posteriormente, analisaremos a relação intertextual entre as obras e, principalmente, a importância de Oskar Matzerath para a construção das memórias de Grass.

No caso da narrativa de *Die Blechtrommel*, estamos diante de um interno de um hospício narrando, segundo sua perspectiva, da forma mais precisa possível suas memórias. Para estruturar a narrativa do que seria o relato, o interno utiliza seu tambor como principal forma de evocação do passado, além do álbum de fotografias de sua família. O foco narrativo apresenta a variação entre a primeira e a terceira pessoa, distanciando-se de si no passado e, em alguns momentos, no presente.

Paul F. Botheroyd, em seu estudo sobre o romance, *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. A expectativa do leitor seria confrontada 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.

Essa variação entre o eu e o ele, Oskar interno do hospício e Oskar personagem de suas memórias, também pode ser explicada pelo mecanismo da reconstrução dos fatos narrados por meio da memória. É preciso levar em consideração que reconstruir o passado significa a aproximação de acontecimentos, entrar em contato com características 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 o distanciamento. Além do distanciamento, há também a presença da instabilidade. A personagem Oskar, a personagem das memórias, é a concretização da perspectiva do interno 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.

No texto autobiográfico essa variação entre a primeira e a terceira pessoa⁵⁶ ocorre de forma recorrente nos primeiros capítulos, marcando uma cisão entre o jovem Grass, suas

⁵⁶ Segundo Lejeune (2008, p.17), o uso da terceira pessoa não compromete de forma alguma o gênero autobiográfico, podendo haver autobiografias inteiramente escritas na terceira pessoa, “como a de César, cujo efeito do recurso seria mostrar orgulho e poder”. O mais comum, contudo, é que esta seja utilizada apenas em alguns momentos, a fim de produzir um determinado efeito: distância irônica ou incerteza quanto à própria identidade.

escolhas, pensamentos e ações, que muitas vezes não podem ser acessadas ou são se quer reconhecidas pelo velho Grass, perto de seus 80 anos:

Ich bereits angejahrt, er unverschämt jung; er liest sich Zukunft an, mich holt Vergangenheit ein, meine Kümernisse sind nicht seine, was ihm nicht schändlich sein will, ihn also nicht als Schande drückt, muß ich der ihm mehr als verwandt ist, nun arbeiten. Zwischen beiden liegt Blatt auf Blatt verbrauchte Zeit. (GRASS, 2006, p. 51)

Welche Wirrnis in Köpfen unter kurzgehaltenem Haar. Soeben noch überdeutlich, beginnt das Bild des sechzehnjährigen Arbeitsdienstmannes von den Rändern 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. 105-106)

A opção por esse tipo de estrutura narrativa em um texto autobiográfico, da perspectiva do leitor, pode causar inicialmente estranhamento a partir de tal variação. A ela agregada, a sugestão do esquecimento de alguns fatos, deslocamento de outros, as descrições de falha da memória ao não lembrar de certos acontecimentos e embelezar alguns outros, define um leitor que deve ser ativo em relação ao que é apresentado pelo narrador ao entrar em contato com esses obstáculos que, em um primeiro plano, dificultariam a leitura. Posteriormente, poderemos perceber este mecanismo como forma de colocar o leitor em uma posição crítica em relação ao que está sendo oferecido como um texto autobiográfico.

A interpretação da narrativa de Grass como uma narrativa que gera certa desconfiança no leitor depende, antes de mais nada, da construção do significado da narrativa. Em retrospecto, lembramos que o foco principal das análises feitas sobre o texto é a confissão a respeito de sua participação na *Waffen-SS*. O confronto entre a confissão e a imagem pública criada pelo autor ao longo de sua carreira – principalmente por causa de seu papel como “voz da consciência alemã” e sua postura crítica diante da necessidade de atribuir a cada indivíduo seu quinhão diante da catástrofe – causou choque e, posteriormente, desconfiança em relação à obra e à sua postura. A construção desse significado se deu em grande medida pela repercussão do texto que, como verificamos, salienta a desconfiança na narrativa.

Percebemos por meio da narrativa que a aceitação ou o entendimento do que é apresentado como confissão por muito tempo foi negado pelo narrador. O eu que narra está ciente de que lembrar não pode ser um processo preciso e verificável da reconstrução do passado ou de fácil estruturação em todos os aspectos. Repetidamente, a instância do eu que narra no presente

da narrativa enfatiza que as memórias se revelam traiçoeiras ou “caprichosas” e muitas vezes enganam, porque elas “ [sind] in diese und jene Richtung löcherig geworden” (GRASS, 2006, p. 200). O texto, portanto, marca um estreito vínculo entre a “falta de fiabilidade” em um narrador e sua memória. A capacidade de lembrar e a dificuldade de lembrar levam à desconfiança, uma vez que levou a “camadas de mentiras”, traiçoeiras, frágeis e às vezes até corruptíveis.

Estamos diante de um narrador que deixa claro sua submissão diante da memória, que não se apresenta de forma plena, mas sim de forma lacunar (“Das Gedächtnis beruft sich gerne auf Lücken [...] liebt die Verkleidung“. (GRASS, 2006, p.183)) disfarçada. Jogando com esse narrador um jogo de esconde-esconde. Este tipo de formulação que, em uma primeira leitura nos coloca as dificuldades em acessar certas informações, foi entendida pela crítica literária como forma de encenação, como desculpa do autor para não detalhar os fatos que se referem à sua fase nazista e militar.

A partir da literatura dos estudos sobre autobiografia consultados e já apresentados, podemos chegar à opinião de que as experiências são armazenadas na memória e, posteriormente, são substituídas pelo reconhecimento de que as memórias são construções interpretativas de experiências passadas a serviço eu do presente. A memória não constitui um repositório estático, mas deve ser percebida como um trabalho construtivo dinâmico. Recordar é estar, no presente, construindo o passado. As memórias não estão congeladas, como se pudessem ser mantidas de forma estática, mas fluem como um rio, no qual as memórias e seus significados são constantemente reconstruídos. Assim, não se pode presumir que exista na memória uma realidade objetiva dada daquilo que aconteceu, que é armazenada na memória e lembrada novamente da forma exata como ocorreu.

O narrador em primeira pessoa do texto autobiográfico de Grass irrompe com a possibilidade de uma busca da verdade pura e descreve o processo narrativo com a metáfora do trabalho nas peles da cebola. Assim, é preciso remover camada a camada para penetrar em campos de memória cada vez mais profundos. As lágrimas chegam aos olhos a partir do trabalho de descascar das cebolas, mesmo que o processo seja doloroso. A memória é baseada em outras memórias, que por sua vez se esforçam para construir outras memórias.

Die Erinnerung fußt auf Erinnerungen, die wiederum um Erinnerungen bemüht sind. So gleicht sie der Zwiebel, die mit jeder wegfallenden Haut längst Vergessenes offenlegt, bis hin zu den Milchzähnen frühester Kindheit; Haut nach Haut gehackt, treibt sie Tränen, die den Blick trüben. (GRASS, 2006, p. 305)

A cebola deve ser vista como uma metáfora para as possibilidades e limitações ao ter acesso ao passado. As peles escondem o que resta nas profundezas da memória e se renova a cada pele. Também pode seduzir a interpretações ou criações não condizentes com a verdade.

Die Zwiebel hat viele Häute. Es gibt sie in Mehrzahl. Kaum gehäutet, erneuert sie sich. Gehackt treibt sie Tränen. Erst beim Häuten spricht sie wahr. Was vor und nach dem Ende meiner Kindheit geschah, klopft mit Tatsachen an und verlief schlimmer als gewollt, will mal so, mal so erzählt werden und verführt zu Lügengeschichten. (GRASS, 2006, p.10)

A cebola descascada, como podemos perceber ao longo da narrativa, não contém um centro no qual poderia ser encontrado algum significado maior. As peles são retiradas, uma a uma, sem que haja um núcleo daquelas lembranças. O que é valorizado é o processo do descascamento que promove, de alguma forma, a catarse deste narrador entrando em contato com maior ou menor clareza com suas lembranças.

Levando em consideração esta metáfora, para a crítica do momento do lançamento do livro, a narração, no que diz respeito ao processo de lembrança, seria encenada. Não se trataria de uma autenticidade factual, por mais descrita que fosse, da história em foco, que poderia estar escondida no fundo da cebola. Em vez disso, as numerosas peles gradualmente retiradas ilustram a complexidade e o problema central do processo de memória: a cebola é descascada, mas nenhuma pele é mais real do que a outra, todas têm um conteúdo gravado, que exige interpretação, sem nunca chegar ao fim definitivo ou mais significativo que a outra pele.

Como o inseto no âmbar, a segunda metáfora da memória apresentada no livro, o evento a ser acessado permanece fechado para sempre e mais ou menos reconhecível:

Der Bernstein gibt vor, mehr zu erinnern, als uns lieb sein kann. Er konserviert, was längst verdaut, ausgeschieden sein sollte. In ihm hält sich alles, was er im weichen, noch flüssigen Zustand zu fassen bekam. (GRASS, 2006, p.70)

O inseto encerrado no âmbar é uma reminiscência conservada, que refuta evasivas, que leva a segredos que foram enterrados, mas parecem ainda frescos se olhados através da resina. Esta lembrança, consultada pelo narrador, simboliza que a história, de alguma forma, já se concretizou e não pode mais ser alterada; a menos que seja criada uma outra história, tornando-se criativo em relação ao que está encerrado na resina, por meio da ficção.

O âmbar também pode ser entendido como um meio que promete a eternidade ao preço da vida. Olhando para um âmbar sob influências variáveis da luz, surgem diferentes imagens. Devido aos efeitos do ar e da luz, o âmbar também pode ter sua matéria, ali encerrada, ameaçada: aqueles feitos de resinas de árvores fossilizadas, podem tornar-se quebradiços e mudar de cor. É semelhante à memória, que muda constantemente ao longo do tempo e pode conter rachaduras que dificultam seu resgate ou sua leitura.

Outra imagem recorrente, como já anunciamos, é a da memória como um rolo de filme. Esse processo também se mostra problemático por não ser contínuo. O filme se despedaça e não é possível completar o que está sendo lembrado. Em várias passagens acompanhamos esta imagem, sempre apontando a fragmentação e impossibilidade de completude da lembrança.

As imagens da memória não podem ser executadas de forma simples como um filme editado e acabado. Em vez disso, os processos são comparáveis à produção de um filme, em que a “coincidência” é dirigida. Assim, mesmo na escrita autobiográfica, fragmentos de lembrança são primeiro despertados, reclassificados e unidos; eles não estão já presentes na memória em uma ordem fixa. Algumas vezes, os leitores recebem sinais dessa fragmentação que, por acontecerem de forma recorrente em momentos decisivos da narrativa, podem levar a uma interpretação de que se trata de uma estratégia para não serem reveladas informações ou memórias comprometedoras.

Existem numerosos exemplos no texto em que o narrador suscita dúvida no leitor a partir de perguntas sem respostas. Podemos entendê-los como formas de fazê-lo reagir criticamente ao texto. A estratégia é consistente no que se refere ao trabalho de incorporar questões retóricas que oferecem ao leitor uma visão das incertezas e déficits da perspectiva da memória do narrador, e pode levar o leitor a compreender de melhor forma o processo da construção das memórias no texto.

Como exemplo, podemos citar o episódio em que o jovem se envolve com uma garota em um celeiro, presente no capítulo “Übertage und untertage”. No contexto deste episódio, em que um possível caso de amor é relatado, o narrador no presente da enunciação preenche as lacunas na memória com questões retóricas: “oder brauchten wir länger?” (GRASS, 2006, p. 238); “Und dann, danach?” (GRASS, 2006, p. 238); “Und das soll ich gewesen sein, der im Heuhaufen dies und das geflüstert hat?” (GRASS, 2006, p. 239); “Mehr war nicht. Oder doch?” (GRASS, 2006, p. 240). No mesmo episódio, o narrado se torna notavelmente preciso e esteticamente

detalhado, apresentando em detalhes a cena, o que pode parecer irônico ao compararmos com os exemplos apresentados anteriormente:

Da bat ich die junge Frau, die mir als Mädchen galt, sie mit dem Handwagen ein Stück. Wegs zu begleiten, nicht weil sie Angst habe, einfach so.
Es muß im Frühsommer bei annäherndem Vollmond gewesen sein. Auf beiden Seiten des Feldweges sahen wir nach frischer Mahd geschichtete Heuhaufen, die mir auf dem Hinweg nichtssagend gewesen waren. In gleichmäßigem Abstand lagen sie gereiht bis hin zum Waldrand, der als dunkler Saum den Himmel begrenzte. Mal verschatteten Wolken ihre Ordnung, dann wieder lockten sie silbrig glänzend. (GRASS, 2006, p. 237)

Tais passagens de texto, em particular, demonstram o jogo de Grass nos polos da “poesia e da verdade”. Podemos entender que uma vez que toda forma de lembrança não é uma reconstrução de eventos passados, mas uma construção ativa do passado elaborada pelas circunstâncias do presente, adaptadas às necessidades do sujeito atual, tais reflexões narrativas forneceriam ao leitor, no caso, informações sobre sua perspectiva no momento presente da narração.

Com os obstáculos apresentados pela memória, a perspectiva do eu que lembra está ligada ao texto no nível da mediação narrativa. Trata-se da tensão entre a visão retrospectiva e a experiência vivida no passado. A visão atual do eu que narra, e não a do eu experiente, deve ser responsabilizada pela performance possivelmente distorcida do evento.

O agora organiza a construção autobiográfica do significado do texto, muito distante e difícil de tocar. Já com a primeira frase, “Ob heute oder vor Jahren, lockend bleibt die Versuchung, sich in dritter Person zu verkappen: [...]” (GRASS, 2006, p.7), o narrador implica uma atitude narrativa de distanciamento, de se retirar de si mesmo. Grass divide o papel narrativo em um eu que está lembrando (o presente) e um eu que é lembrado (juventude), que é trazido para uma distância temporal e ao mesmo tempo espacial pela terceira pessoa do singular:

Ich bereits angejahrt, er unverschämt jung; er liest sich Zukunft an, mich holt Vergangenheit ein; meine Kümernisse sind nicht seine; was ihm nicht schädlich sein will, ihn also nicht als Schande drückt, muß ich, der ihm mehr als verwandt ist, nun abarbeiten. Zwischen beiden liegt Blatt auf Blatt verbrauchte Zeit.

Während der dreißigjährige Vater jüngst geborener Zwillingsöhne, der seine ausladende Unterlippe neuer lich mit Hilfe eines Schnauzbartes auszugleichen versucht, sich auf Suche nach lokalen Einzelheiten für ein anhaltend gefräßiges Manuskript befindet, läßt sich sein verjüngtes Ich von nichts, auch nicht von ihm, dem Herrn im Cordanzug, ablenken. (GRASS, 2006, p.51)

No texto autobiográfico é feita uma construção dupla. Temos um distanciamento marcado pelos pronomes que sinalizam a alienação entre o eu que narra no presente e o jovem que ele foi. O que o menino e adolescente Günter Grass, entre 12 a aproximadamente 19 anos, pensou e sentiu é um mistério para o eu que narra e lembra no presente da narrativa com quase 80 anos. O jovem do passado é tão distante do eu do presente que o narrador percebe seu eu anterior como um estranho. Fatos que eram naturais para o jovem, são reconhecidos pelo velho como vergonhosos ao longo da narrativa. Desde o início, o narrador em primeira pessoa distanciou-se de si mesmo. Desconfia da memória e se aliena do menino que ele foi. Em alguns momentos, o narrador olha para o adolescente a quem ele acusa, como se não fosse parte dele (“der Junge meines Namens” (GRASS, 1006, p.27)), acusando-o por ter sido um jovem entusiasta daquele pensamento que envolveu os jovens integrantes da juventude hitlerista, que nunca fez perguntas sobre a realidade que o cercava.

Ele, o narrador, repetidamente faz perguntas sobre os motivos que levaram o jovem a determinadas escolhas e ações, como forma de tentar entendê-lo no sistema nacional-socialista e, olhando para trás, fica claro o quão difícil é lembrar desses momentos.

Como forma de autojulgamento, o narrador, que está construindo suas memórias, admite que em sua infância e primeira juventude foi sim um “jovem nazista” levando em consideração a condição de sua participação na juventude hitlerista, cercado de crenças, panfletos e propagandas que levavam a sociedade pequeno-burguesa a encarar como vingança de direito a luta contra os poloneses “assassinos e traiçoeiros”. Admite que não pode apagar de seu passado essa crença, como se apaga uma lousa escrita com giz: “Um den Jungen und also mich zu entlasten, kann nicht einmal gesagt werden: Man hat uns verführt! Nein, wir haben uns, ich habe mich verführen lassen”. (GRASS, 2006, p. 44)

Outro aspecto importante na interpretação do narrador das memórias é a importância dada a *Die Blechtrommel* e Oskar Matzerath. A relação intertextual entre a obra ficcional e a narrativa será explorada posteriormente. Aqui queremos tratar de como esse personagem influencia o narrador.

Über Werkzeug wie Stockhammer, Bossier- und Scharriereisen wie über Schlesischen Marmor, Belgisch Granit, Travertin und Muschelkalkstein habe ich später, viel später ein ganzes Kapitel geschrieben, als es mir endlich möglich wurde, mich Wort nach Wort auf Papier zu entleeren, und wurde, ich dabei, was den Betrieb auf Friedhöfen anging, als professioneller Leichenfledderer fündig wurde. Es ist nun mal so, daß die Literatur vom übriggebliebenen Knopf, dem

entrosteten Hufeisen eines Ulanenpferdes, von des Menschen Sterblichkeit und also von verwitterten Grabsteinen lebt.

So wird dem Wanderer wird auf seinem Weg und dem Umwege in Richtung Kunst und auf dem schmalen Trampelpfad zwischen Dichtung und Wahrheit immer wieder *Die Blechtrommel* in die Quere kommen; ein Buch, dessen gestauter Inhalt Schatten warf, bevor er zwischen Deckel gesperrt wurde und alsbald das Laufen lernte. (GRASS, 2006, p. 284-285)

É nomeada a relação entre poesia e verdade que está presente no romance, que é sabido ter como base a biografia do autor. Ao despelar a cebola, o narrador sucumbe à comparação entre o jovem Grass e sua personagem de ficção. Esta última leva vantagem sobre a lembrança do que seria o jovem Grass, diante da sagacidade e atrevimento de Oskar, que conseguia conquistar o que era desejado. Perceberemos que o narrador em passagens do texto expressará problemas em separar o que é lembrança do que é ficcionalização, uma vez que a ficção adquiriu uma realidade imensurável no processo de criação.

Oskar verstand es, schöne Worte zu dreheln, ich war wie aufs Maul gefallen.
Er, der sogar seinen Buckel mit Gewinn verkaufte, hatte Einfälle im Dutzend auf Lager mir fielen nur ungelenke und deshalb mißverständliche Gesten ein.
Ihm sprangen die uralten Tricks der Verführungskunst aufs anmutigste von den Lippen; mich hörte man allenfalls schlucken. Wörter verschlucken. Ach, wäre ich doch frech wie Oskar gewesen!
Ach, hätte ich doch seinen Witz gehabt! (GRASS, 2006, p. 300)

Oskar também é identificado como aquele que iniciou o processo das memórias autobiográficas do narrador Grass. Ele influencia expressamente o processo de narração da autobiografia. Como se o romance tivesse sido o primeiro momento de questionamento de suas memórias, de enfrentamento do passado, um processo não tão doloroso quanto o da escrita de suas memórias.

Er bestimmte, wer sterben mußte, wem es erlaubt war, wundersam zu überleben.
Es ist Oskar gewesen, der mich zwang, noch einmal die Dunstkreise meiner frühen Jahre heimsuchen. Er gab mir den Freibrief, alles, was sich als Wahrheit ausgab, zwischen Fragezeichen zu sperren. (GRASS, 2006, p.351)

Podemos entender a passagem como se a personagem permitisse seu criador retornar a seus primeiros anos que, em alguma medida, já haviam sido explorados em *Die Blechtrommel*. Como se ainda fosse necessário esclarecer em meio à “neblina” o que ficou sem ser explorado no romance.

A narrativa autobiográfica se constrói no trabalho de uma relação complementar entre os personagens que Grass criou em sua vasta obra de ficção e sua vida. Os limites entre a realidade

empírica e a ficcional supostamente compreendida são tematizados dessa maneira. Assim, o narrador em primeira pessoa compara repetidamente episódios de sua vida com os da vida de Oskar, principalmente, mas também se relaciona com outros personagens.

As comparações entre o personagem Grass e Oskar ocorrem de forma crescente na narrativa até o ponto em que o narrador sente a necessidade de, de alguma forma, mesmo que sem reflexões mais detalhadas, se diferenciar de sua criatura: “Er, nicht ich” (GRASS, 2006, p. 351); “Das war nicht ich. Das steht im Buch und ist nur dort wahr.” (GRASS, 2006, p. 72).

Podemos a partir dessas aproximações constatar o que já havia sido afirmado pelo autor em diversas entrevistas a respeito do caráter biográfico presente em sua obra ficcional.

Wer von Berufs wegen genötigt ist, über die Jahre hinweg sich selbst auszubeuten, wird zum Verwerter von Resten. Viel blieb nicht. Was sich dank greifbarer Hilfsmittel formen, verformen, schließlich in Sprüngen vorwärts, dann wieder gegenläufig erzählen ließ, haben als alles fressende Monster die Romane geschluckt und in Wortkaskaden ausgeschieden. Dem lyrischen folgte der epische Stoffwechsel. Nach so viel Kot – was alles zu Buche schlug – keimte die Hoffnung, endlich zum Hohlraum geworden, besenrein leergeschrieben zu sein. (GRASS, 2006, p.329)

Obrigar-se a explorar a si mesmo em sua obra soa quase como uma condenação que encontraria seu fim no texto autobiográfico. Ao chegar a este momento, o escritor reconhece que o que sobrou para ser explorado são “restos” que não foram aproveitados pelos “monstros” que se tornaram suas obras ficcionais. A ficção, mais uma vez, toma lugar de destaque na vida do escritor e o que sobra são restos a serem aproveitados na narrativa autobiográfica. Tais afirmações que colocam a ficção criada por Grass como o que rege sua vida e por meio da qual sua biografia já havia sido contada, aparecem inúmeras vezes ao longo do texto, o que fomenta a discussão a respeito da tentativa de justificar a falta de objetividade e precisão das memórias por meio de sua obra ficcional.

Poderemos analisar de forma mais detida no capítulo a respeito das relações intertextuais estabelecidas entre a construção da autobiografia e obras ficcionais do autor como se dá esta teia complexa entre autobiografia e ficção a partir de suas obras. Observaremos que esta relação apresentada na citação de que o que poderia ter sobrado para a construção do texto autobiográfico seriam “restos”, pois a ficção já havia processado suas vivências, segundo Grass, principalmente nos capítulos que se referem à experiência ao longo da guerra enquanto membro da *Waffen-SS*. Especificamente nestes momentos da narrativa, o que é oferecido ao leitor são lacunas, imagens borradas, questionamentos sem respostas, saltos no tempo e quando narrador se aproxima desta

matéria, ela se dá através de seu texto ficcional, mais precisamente *Hundejahre*, ou por meio da aproximação de outro personagem da ficção, Simplicissimus, de Grimmelshausen. A ficção serve, neste momento, não só para preencher lacunas de memória, sejam elas conscientes ou inconscientes. Pode ser interpretado como uma estratégia que solicita que o leitor recorra ao texto ficcional se ele se interessar em saber de forma detalhada as experiências ali retratadas servindo como substituto imediato e a melhor forma de acesso à memória mais precisa dessa experiência.

Essa relação entre a experiência vivida na ficção e a experiência vivida pelo narrador em primeira pessoa na autobiografia se repete em outros momentos da narrativa. Se na referência anterior à *Hundejahre* a experiência vivida por Grass colocada em segundo plano é subordinada à ficção, no caso de *Die Blechtrommel* e suas inúmeras citações ao longo do texto temos uma relação mais complexa. A relação entre o narrador e seu principal personagem ficcional extrapola o limite, como já verificado anteriormente.

Der Bernstein gibt vor, mehr zu erinnern, als lieb sein kann. Er konserviert, was längst verdaut, ausgeschieden sein sollte. In ihm hält sich alles, was er im weichen, noch flüssigen Zustand zu fassen bekam. Er widerlegt Ausflüchte. Er, der nichts vergißt und zutiefst verbuddelte Geheimnisse wie Frischobst zu Markte trägt, behauptet steif, es sei bereits der Zwölfjährige meines Namens, damals noch fromm und, wenn nicht gott-, dann doch mariengläubig, beim Katechismusunterricht dem zöpfetragenden Mädchen lästig gefallen. Als Gleichaltrige habe uns ein Kaplan im Priesterhaus der Herz-Jesu-Kirche auf die erste Kommunion vorbereitet. [...]

Außerdem sei ich später, während noch das Beichtkind mit den Zöpfen seitlich des Beichtstuhls seine Sünden sortierte, raus aus der Kirchenbank und hin zum Marienaltar, um dort mit Vorsatz oder aus bloßem Mutwillen...

Nein, sage ich und lege das Stück mit der Mücke, zu den anderen Stücken, die andere Einschlüsse – Fliege, Spinnen, den winzigen Käfer – bewahren. Das war nicht ich. Das steht im Buch und ist nur dort wahr.

Denn nicht ich habe dazumal am Marienaltar der Herz-Jesu-Kirche das Gießkännchen des Jesuknaben abgebrochen.

[..] denn nicht ich habe dazumal am Marienaltar der Herz-Jesu-Kirche das Gießkännchen des Jesusknaben abgebrochen. Das war jemand anderen Willens. Jemand, der nie dem Bösen entsagt hat. Jemand, der nicht wachsen wollte... (GRASS, 2006, p. 70-72)

O trecho, iniciado com a imagem do âmbar, mostra como as lembranças estão encapsuladas dentro desta resina e, por estarem conservadas, são apresentadas como “frutas frescas” para quem as analisa. O narrador retoma sua infância na paróquia do Sagrado Coração de Jesus, ambiente familiar aos leitores de sua ficção, e a partir dessa lembrança da infância e seu encantamento pela menina de tranças, alça a experiência ficcional de Oskar no mesmo ambiente.

Ao cruzar as duas lembranças, a ficcional e a factual, uma outra é acessada, a do retorno à sua cidade em ocasião do encontro com os tradutores de sua obra, quando, coincidentemente, encontra o padre da paróquia e autografa seu exemplar de *Die Blechtrommel*. Neste momento, o narrador apresenta a necessidade de se diferenciar de seu personagem ou de justificar as ações de Oskar ou, de certa forma, colocar em dúvida se a ação retratada na ficção foi obra do narrador Grass ou de sua personagem de ficção.

O narrado na autobiografia é relativizado pela inserção do que não foi experimentado pelo autor / narrador, mas sim pelo narrador em primeira pessoa da obra ficcional, Oskar Matzerath. O narrador do texto, então, compete com a personagem de ficção. No sentido da construção do texto, o narrador da autobiografia tem dúvidas se suas memórias são lembranças de sua realidade passada ou apenas pertencem ao processo criativo do romance. Dúvidas causadas pela proximidade entre Oskar e Grass. O narrador tem que se afirmar contra figuras literárias inventadas pelo criador Grass: Oskar insiste em ter precedência, sabe tudo melhor e ri da memória do escritor. Sugere-se, portanto, que o autor / narrador está no mesmo nível que as figuras literárias que ele próprio construiu.

Após esta aproximação e afastamento do narrador em relação a seu personagem ficcional e suas experiências em comparação às de sua infância, há a principal diferença entre eles: o fato de Grass ter crescido e ter prestado serviço militar. As questões sobre essas experiências, crescer e prestar o serviço obrigatório, continuam encapsuladas e sugerem perguntas como se ele havia sobrevivido ao serviço por sorte ou por acaso, questionamentos que, segundo o autor, não podem ser respondidas nem pela cebola nem pelo âmbar, pois “não dão importância para esse tipo de pergunta”. Aquilo que nem Oskar e nem o narrador conseguiram externalizar por meio da ficção ou da autobiografia continua encapsulado, como a vergonha e a culpa, que não conseguem ser transformadas em texto.

Diese Frage kümmert weder Zwiebel noch Bernstein. Die wollen anderes auf den Punkt genau wissen. Was sonst noch verkapselt ist: schamvoll Verschlucktes, Heimlichkeiten in wechselnder Verkleidung. Was wie die Nissen der Läuse im Sackhaar nistet. Wortreich gemiedene Wörter. Gedankensplitter. Was wehtut. Immer noch... (GRASS, 2006, p.73)

Em última análise, a representação literária desfaz não apenas a suposta fronteira entre realidade e ficção, mas também aquilo que se espera do texto autobiográfico, tradicionalmente baseado na verificabilidade dos fatos. A ficção parece superar o narrador e a realidade.

Da aber Korneff in späterer Zeit Gelegenheit fand, mit seinem Gehilfen Oskar Matzerath bis in das Kapitel “Fortuna Nord” hinein Marmor und Diabas zu versetzen, bei gewünschten Leichenumbettungen Zeuge zu sein und mit Oskar – was er gleichfalls mir angeraten hatte – die Henkelmänner voller Zusammengekochtem mittags beim Friedhofskrematorium zum Aufwärmen abzugeben, ist das Thema Grabsteinkunst und Friedhofsordnung erschöpft; zusätzlich ließe sich allenfalls etwas über Dichtung und Wahrheit sagen, wer wem was in den Mund gelegt hat, wer genauer lügt, Oskar oder ich, wem man am Ende glauben soll, was hier wie da fehlt und wer wem die Feder geführt hat. (GRASS, 2006, p. 311-312)

Aqui estamos diante novamente da equiparação entre o criador e a criatura. A utilização de sua biografia como forma de dar sustentação à ficção é levada a outro nível. Poesia e verdade são colocadas novamente em questão: “Quem conduziu a pena do escritor por quem”? Oskar ou Grass? Em quem ou em que texto se deve acreditar? A autobiografia ou o texto ficcional? A relação entre factual e o ficcional é colocada em questão. Seria um questionamento ao leitor? Quem influenciou a quem? A personagem ou o escritor? Ou se trata apenas de um jogo para o qual o leitor é convidado sem necessariamente ter que tomar partido por um ou outro lado? O leitor pode aceitar o jogo de imaginar o personagem da ficção como real, como sugere Grass no trecho ao mostrar o impacto de Oskar em sua vida.

O narrador leva o leitor ao conhecimento, mesmo que de forma ambígua, da diferença entre factualidade e ficcionalidade, e não garante a ele nenhuma das duas expectativas padrão, tanto do texto autobiográfico quanto do texto ficcional. O leitor, que de alguma forma está inscrito no texto, é provocado a todo momento pelo narrador. Ao mesmo tempo, o narrador acentua a estratégia de que o acesso à figura empírica do autor pode não ser possível. Estamos diante da construção de uma ambiguidade baseada na imagem pública construída e conhecida de seus leitores. Como já afirmado, é de conhecimento do público que Grass se utiliza de material biográfico para elaborar suas narrativas, mas neste momento em que este conhecimento é registrado em um texto que tem como base a factualidade, o narrador se aproveita do texto como forma de fazer com que o leitor questione as instâncias, questionando a confiabilidade deste narrador e sua narrativa e do posicionamento irônico do autor/narrador.

Percebemos até o momento que Grass sugere, em particular, que há uma dificuldade considerável em transmitir algo como autobiográfico nos moldes tradicionais. Ele joga com sua

ficção, tratando as personagens como seres independentes. Não pode abster-se de sua atividade literária em uma autobiografia. A literatura é parte da vida deste escritor, a vida molda sua literatura e a literatura molda seu texto autobiográfico. Outros escritores também fizeram uso de sua biografia em suas obras literárias, e fazem com que essa vida já não pertença mais ao escritor, mas se transformem em arte. O acoplamento íntimo da literatura e da vida refere-se a uma função de autodescrição específica dentro do *design* da autobiografia. Portanto, não nos surpreendemos com a comparação feita pelo narrador entre ele e um personagem da literatura alemã tão caro para a formação de Grass enquanto leitor e escritor: o Simplicissimus de Grimmelshausen. No próximo capítulo trataremos de forma mais detida desta relação. Podemos perceber a partir da relação do texto de Grass como o texto de Grimmelshausen que o escritor não foge de uma descrição que podemos chamar de padrão em textos autobiográficos: a formação do jovem artista. Portanto, não é surpreendente que o texto de Grass comece com uma revisão dos anos em que o jovem entra em contato com as artes visuais e com a literatura e a forma como este contato impacta a vida do futuro escritor e artista plástico, que também é reproduzida em *Die Blechtrommel*. Ao longo do texto há uma variedade de nomes de escritores e artistas plásticos que influenciaram a formação do futuro escritor. Mas, principalmente nos capítulos iniciais da autobiografia, encontramos aqueles que contribuíram como cânone de formação: Eichendorf, Kleist, Hölderlin entre outros.

Podemos perceber uma afinidade precoce com o meio da literatura que deve ser entendida como característica de um talento artístico que se apresenta muito cedo e que é determinante para toda a sua vida. O narrador atribui à literatura a função de um espaço de retiro; uma espécie de santuário espiritual em um mundo ilusório, mais agradável do que a realidade em que ele vive. Através do caminho da imaginação, abre-se um abrigo imaginativo, que tem uma função de alívio psicológico. Ao nos concentrarmos nos títulos e nos nomes dos autores na citação anterior, nota-se que cânone literário é o foco.

No capítulo “Wie ich das Fürchten lernte”, o narrador descreve seu tempo de serviço na *Waffen-SS* até o momento em que é ferido por um estilhaço de bomba e é levado ao campo de prisioneiros. Nele podemos observar de perto o papel de alguns textos literários formadores para a construção da memória. O título sugere a inspiração em um conto de fadas dos Irmãos Grimm intitulado “Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen”. Certamente é o capítulo que

mais obteve atenção nas análises sobre a autobiografia, por se concentrar no episódio que trata da confissão do autor. Mas, ao contrário do que se esperava, não são apresentadas as respostas para questões que intrigaram a opinião pública sobre a participação efetiva de Grass durante a guerra.

O capítulo se inicia com a viagem do jovem ao oeste e, inicialmente, o ritmo da narrativa se dá segundo as paradas que o trem faz. Nelas são apresentados fragmentos de lembranças que se aproximam de sua ficção. Por exemplo, temos o encontro do jovem com o teatro do front, que já conhecemos de *Die Blechtrommel*, com Bebra e sua trupe, que aqui são descritos de forma detalhada.

Na chegada a Dresden, o narrador se dá conta de seu papel nesta ação narrativa: o de artilheiro de canhão em uma praça de exercício da Waffen-SS. Concentram-se nesse momento as reflexões, mesmo que de forma breve, a respeito do quanto o jovem Grass tinha conhecimento da dimensão da catástrofe. O narrador do presente apresenta a tensão entre ele e o jovem do passado, baseada principalmente no sentimento de culpa que o acompanhou ao longo da vida, apresentando o processo de reconhecimento do crime, tanto do ponto de vista coletivo quanto individual, já que, segundo o narrador, não havia conhecimento a respeito dos extermínios ocorridos, o que o leva a um sentimento de culpa, mesmo que não “ativa”, uma co-responsabilidade sobre o ocorrido. Mesmo apresentando esta explicação, segundo a crítica, a névoa de incertezas toma conta do texto.

Esta tensão se intensifica quando o narrador do presente começa a narrar as experiências do jovem Grass utilizando o presente histórico, fazendo com que haja a fusão entre os dois eu na narrativa:

Auf dem Rückweg von der Küchenbaracke mache ich halt, bin von schneetragenden Tannen verdeckt. Zwar sehe ich entfernt den Gusthof blinken, aber der Gusthof sieht mich nicht. [...]

Jetzt gieße ich vom Inhalt der Kannen zwei Fingerbreit Kaffee in den Schnee, stelle die Kannen ab und pisse, um den Inhalt aufzufüllen. (GRASS, 2006, p. 130)

Podemos perceber que em alguns momentos o narrador deixa claro a seu destinatário que o que “pode” ser narrado é também o conteúdo lembrado com maior nitidez, ao contrário das lembranças que de alguma forma poderiam comprometê-lo. Um exemplo de lembranças que “podem” ser narradas ocorre no encontro com um chefe superior que havia questionado o jovem sobre suas pretensões futuras após a vitória final. Neste momento, o jovem tinha acabado de completar dezessete anos, e tinha todas as dúvidas de um jovem com essa idade, e a certeza de

um futuro como artista, assunto sobre o qual disserta para o superior. Ele recorda detalhadamente a conversa e a reação do superior que termina o colóquio com certo desdém.

Uma das dúvidas que pairava sobre os soldados era a respeito do andamento da guerra e qual o papel daqueles jovens no conflito. São salientados questionamentos do jovem, aos quais a memória, por meio das peles da cebola ou do âmbar, não consegue responder: o que fez aquele jovem recruta? Onde estava e a que grupo pertenceu? Chegou a dar tiros apenas em alvos móveis? Aos quais o narrador responde: “Wir stritten darüber und zerredeten unser Entsetzen; wie ja noch heute, was in Dresden geschah, unter Gerede begraben liegt.” (GRASS, 2006, p. 136)

A metáfora que rege este capítulo é a do filme rasgado, já explorada anteriormente. A cebola e o âmbar aparecem de forma secundária.

A fragmentação das lembranças no período narrado é significativa diante dos horrores pelos quais o jovem passa e pelo que ele vê. É o primeiro contato com a morte ao encontrar uma cidade arrasada pela guerra e jovens como ele serem mortos e expostos, assim como o primeiro contato com a vivência de um bombardeio e a forma como o sentimento de medo se apresenta ao jovem. Ele está diante de imagens nunca antes imaginadas; a perplexidade e o medo estão estampados em todos que fazem parte do destacamento ao qual pertencia. Não havia mais idealização diante do que ocorria na guerra. O medo e a opressão narrados pelo velho Grass estão ancorados nas narrativas citadas por ele e que serviram de base para tais descrições, como Remarque, Céline, e Grimmelshausen. Também apresenta aquelas narrativas que surgiram como necessidade do autor de expurgar de alguma forma esta opressão, como *örtlich betäubt* e *Verlorene Schlachten*.

Sua formação de leitor também possibilitou que ele pudesse se apegar a alguma esperança sobre o fim daquela situação. A literatura se coloca como um local de conforto diante da catástrofe:

[...] Studienrat Littschwager, dem meine ins Absurde abschweifenden Aufsätze gefielen, hatte mir als leicht lesbare Volksausgabe den „Abentheuerlichen Simplicissimus“ mit der Empfehlung “barocker Realismus, unglaublich, aber wahr, wie alles bei Grimmelshausen ...” in die Hand gedrückt, worauf ich mich heiß las.

Also könnte ich mir mit dem Vorsatz Mut gemacht haben: Wenn es dem Überlebenskünstler Simplicius glückte, den hinter jeder Hecke lauenden Gefahren eines dreißig Jahre lang andauernden Krieges mit List und Fortune aus dem Weg zu gehen, und wenn ihm, wie während der Schlacht bei Wittstock, sein Herzensbruder beistand, dem es gelang, ihn vor Ablauf seines letzten Stündchens vor dem schnell urteilenden Provos mit Hieb und Stich zu retten, auf

daß er später schreiben und schreiben konnte, warum sollte dir nicht das Glück oder ein anderer Herzbruder behilflich werden? (GRASS, 2006, p. 146)

O terrível mundo da guerra é sublimado em certa medida neste capítulo pelo universo literário, como poderemos observar melhor no próximo capítulo. Ao se referir às histórias de Grimmelshausen, o narrador se coloca na tradição de uma narrativa. A referência ao Simplicissimus limita-se unicamente a suas experiências de guerra, o que sugere que o jovem, em consonância com o texto de Grimmelshausen, define que a melhor forma de expressar o que aconteceu naquele período é por meio do texto de seu mestre, se colocando quase como um de seus personagens, já que a memória não consegue acessar tais acontecimentos. A literatura é atualizada como uma representação de realidade e complementada em intertextualidade.

Diante dessa dificuldade de comunicar certas experiências, o narrador evoca os anos sessenta como momento em que o autor conseguia tratar de tais matérias com verborragia, a ponto de conseguir nomear aqueles que estavam envolvidos nesses crimes, além de conseguir transformar tais experiências em narrativa em *Hundejahre*, ao contrário do que aconteceu com o passar do tempo e que agora, por meio de sua autobiografia, tenta expressar.

Neste padrão de construção da identidade do autor, em outra fase de sua vida, quando já podemos considerá-lo como um jovem adulto, Grass descreve o que podemos considerar como uma viagem de formação. A viagem a Itália, retratada pelo narrador em detalhe, pode ser neste contexto referência direta ao texto de Goethe (1829):

Was ich auch sah: Jeder Brunnen und Säulenstumpf geriet zur Metapher. Horden schwarzgewandeter Priester gaben mit ihren breitrempigen Hüten schnell fertige Bewegungsskizzen her. Ich zeichnete mit Tauben- und Möwenfedern aus einem Napf voll verdünnter Chinatusche. Alles war erstaunlich, wurde Motiv: dösende Droschkengäule, spielende Straßenkinder und Wäsche an langen Leinen.

[...] Ich zeichnete, was die Landschaft, Straßen, Plätze boten, und schied wie gewohnt Gedichte aus, die die stehende Hitze der Mittagsstille oder Brunnen in einem schattigen Park beschworen. (GRASS, 2006, p. 366-367)

O narrador se apresenta aqui como um artista sendo inspirado pela natureza em cidades estrangeiras: a história da vida como uma história educacional e vice-versa. Esta experiência é colocada pelo narrador como um preâmbulo, como um substrato de cultura e aprendizado que, posteriormente, se tornou terreno fértil para seu primeiro romance que “tudo devorou”:

Bis hierhin erlaubte der Rückblick auf die Italienreise, eine Nebenhandlung auszusparen, die, reich an Personen, sich später selbständig machte und dem nahezu allesfressenden Roman Futter gegeben hat, so daß für

diesen fortlaufenden Bericht allenfalls Reste verwendbar sind. (GRASS, 2006, p. 371)

Alguns episódios apresentados no texto autobiográfico de Grass são relatados de forma bastante peculiar e oferecem marcas no texto que dão ao leitor a possibilidade de entendê-los como ficções dentro da narrativa. Elas são percebidas como tais e por isso não desestabilizam o pacto principal. São como que instrumentos para fechar algumas lacunas da memória no contexto da ação. Trata-se da relação de interação entre uma ação meramente imaginada e a memória do que realmente foi experimentado, no sentido de uma facticidade empírica supostamente compreensível.

Na obra, como podemos perceber até o momento, a ficção não serve como antagonista da memória, mas sim como o pré-requisito importante e real para a própria vida daquele que narra sob a forma de duplicações e para colocar reflexões sob perspectivas que vão além do que caracteriza a existência empírica. A imaginação e o senso de realidade se interpenetram. Um exemplo é a figura do amigo Joseph, a quem o narrador em primeira pessoa diz ter conhecido durante a guerra na cidade de Bad Aibling. Essa personagem aparece em destaque em três capítulos distintos da narrativa: primeiro, no capítulo “Wie ich das Fürchten lernte”, apenas nomeado como Joseph em aparição breve; em seguida no capítulo “Mit Gästen zu Tisch”, quando aparece de forma mais central e a relação entre o jovem Grass e Joseph é descrita e, por último, no capítulo “Während lautlos der Krebs” quando a narrativa sobre o encontro entre os dois jovens é retomada e comentada pelo narrador.

Nos dois primeiros momentos nos quais a personagem Joseph é inserida na narrativa, são oferecidas pistas sobre quem seria aquele jovem naquele contexto e sua relevância. Apenas na terceira inserção é possível, com maior certeza e induzidos pelo narrador, chegar a algumas conclusões que ainda assim são cercadas de incertezas. O tópico a respeito do jovem Joseph é inserido na narrativa da seguinte forma:

Meine Schwester glaubt meinen Erzählungen grundsätzlich nicht. Mißtrauisch hielt sie den Kopf schräg, als ich sagte, dieser Kumpel habe Joseph geheißen, ziemlich bayerisch eingefärbt gesprochen und sei stockkatholisch gewesen. (GRASS, 2006, p.419)

A esta introdução segue uma sequência de diálogo em discurso direto no qual o narrador tenta convencer sua irmã sobre a veracidade do encontro entre ele e seu amigo Joseph, que é caracterizado apenas por seu sotaque de origem e sua crença religiosa. Mesmo assim, o leitor

consegue fazer a referência a aquele que viria a ser o papa alemão, Joseph Ratzinger. A localização de procedência do suposto amigo faz com que a irmã questione ao longo de toda a narrativa do episódio se essa não passaria de mais uma de suas narrativas exageradas e mirabolantes:

Ihr Mißtrauen nahm zu: “Stimmt das? Hört sich übertrieben an, ganz wie eine von deinen Geschichten!” [...]

Ich räumte, um mich glaubwürdiger zu machen, eine gewisse Unsicherheit ein: “Wir Jungs waren nur zwei unter Tausenden.”

[...]

“Das ist wieder mal eine von deinen typischen Lügengeschichten, mit denen du schon als Kind unsere Mama eingelullt hast.”

“Naja”, räumte ich ein, “ob das spillerige Kerlchen mit dem ich Anfang Juni fünfundvierzig im Lager Bad Aibling bei klarer Sicht mit Blick auf die bayerischen Alpen und bei Regen unter einer Zeltplane gehockt habe, wirklich Ratzinger hieß, kann ich nicht beschwören, aber daß er Priester werden, nichts von Mädchen wissen, doch gleich nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft den verfluchten dogmatischen Kram studieren wollte, das stimmt. Und daß dieser Ratzinger, der vorher Präfekt der Kongregation für die Glaubenslehre war, jetzt als Pontifex das Sagen hat, tatsächlich im Großlager Bad Aibling einer von Zehntausenden gewesen ist, stimmt auch”. Das soll jedenfalls, behauptete ich, um mich überdies glaubwürdig zu machen, in der Bild-Zeitung gestanden haben. (GRASS, 2006, p.419-420)

Podemos entender o trecho como um momento em que o narrador, a partir das dúvidas que são colocadas por sua irmã, deixa em suspensão se o ocorrido não passa de ficção. O diálogo com a irmã tem a função específica de questionamento da narrativa, e se estende ao leitor que também pode questionar o texto. Segundo GENETTE (1991), como observamos anteriormente, uma das marcas do texto ficcional seria a marcação de diálogos transcritos como reais, discurso direto reproduzidos dentro de uma narrativa. Nesse contexto específico, Grass não faz questão de deixar ambígua sua narrativa, mas explicitá-la a seu leitor. Além disso, como percebemos ao final da citação, o autor utiliza a mídia, de forma irônica, como modo de atestar a veracidade de sua narrativa.

Ao continuar seu relato, conta sobre um momento de descontração dentro do campo de prisioneiros quando os dois jogaram dados apostando sobre o futuro de ambos. Este episódio já havia sido apresentado pela primeira vez no capítulo “Mit Gästen zu Tisch”, mas nesta ocasião não há aprofundamento na descrição do amigo Joseph, apenas é descrito o encontro entre os dois no campo de prisioneiros. Ele relata que seu colega fez três pontos a mais que ele no jogo de dados, tornando-se, para sorte ou azar, Papa, enquanto ele havia se tornado “apenas” escritor. Ao que sua irmã responde: “Ehrlich, du lügst wie gedruckt!”.

Não deve ser decidido durante a leitura se o autor empírico realmente se encontrou no campo de prisioneiros com Ratzinger. A questão de saber se um evento realmente ocorreu na realidade, é aparentemente de menor importância do que a plasticidade e a função que ela ocupa na memória da pessoa que está construindo sua narrativa.

Não há necessidade de o leitor se dar conta de que o relacionamento com Ratzinger é uma mera invenção literária. Aliás, o narrador também questiona a relação com a realidade quando ele relata a desconfiança de sua irmã sobre a veracidade de suas histórias e não se refere a elas em nenhuma posição inequívoca. Aqui, a instância do narrador em primeira pessoa continua a colocar em dúvida a factualidade de suas memórias ao leitor e faz dela uma parte essencial do livro.

Entre a declaração da irmã e a do narrador a divergência reforça a impressão de falta de confiabilidade. A perspectiva narrativa da instância do narrador em primeira pessoa não pode ser reconhecida imprudentemente como confiável, pois “muitas vezes a mentira ou sua irmã mais nova, a mutreta, é quem fornece a parte mais consistente da recordação”.

Logo depois desse relato, o narrador volta a refletir a respeito da memória, se questionando sobre o que havia ocorrido antes desse episódio e o que teria ocorrido depois, sem chegar a uma resposta, pois “a cebola não faz questão de se mostrar precisa no que diz respeito à sequência correta”. (GRASS, 2007, p.330) E finaliza a reflexão: “Deshalb muß ich, sobald es um Zeit geht, einräumen, daß vieles, was pünktlich begann oder endete, bei mir erst verspätet geklingelt hat”. (GRASS, 2006, p 422)

O episódio sobre a relação entre os jovens Grass e Joseph retorna na narrativa no capítulo final em meio a outros acontecimentos significativos no início do que podemos chamar de vida adulta do narrador, o início de sua carreira como escritor. A retomada do episódio se dá em uma moldura denominada pelo narrador como um conto de fadas: “Und so könnte ein Märchen beginnen, das nicht ich geschrieben habe und das auch nicht zu denen gehört, die von den Grimmbrüdern gesammelt wurden”. (GRASS, 2006, 457) Inicia-se o período de sua inserção no Grupo 47 e sua carreira como escritor. Ele retorna a Joseph ao contextualizar o leitor de que, em 1947, ele foi estudante de filosofia e de dogmática em um seminário católico e que se lembrava daquele jovem lendo para ele seu livro com suas devoções que em sua imaginação havia “tricotado para ele um conto de fadas de modo bem diferente”, acreditando que para o jovem Joseph não haveria nada que prestasse.

Outro episódio interessante a ser analisado é o que se refere ao “Curso de culinária para iniciantes” frequentado pelo jovem Grass enquanto estava no campo de prisioneiros, o mesmo no qual conheceu Joseph e onde se dá o primeiro encontro entre os dois, em uma barraca, jogando dados e discutindo sobre a unicidade da verdade ou sua multiplicidade, à luz das confissões de Santo Agostinho.

O início do episódio sobre esse período é emoldurado pela narrativa de um suposto banquete oferecido pelo narrador, que sabemos ser um exímio cozinheiro, e tem como convidados personalidades como Michel de Montaigne, Henrique de Navarra e Heinrich Mann. Ele narra as supostas conversas que teria tido com tais personalidades sobre história, política e, sobretudo, trivialidades. Alguns parágrafos depois, deixa claro para o leitor o costume que tem de imaginar seus convidados enquanto cozinha e que esse costume havia sido adquirido quando estava no campo de prisioneiros.

As cenas que envolvem culinária são encontradas diversas vezes na obra ficcional de Grass. A mais emblemática talvez seja a narrativa de *Der Butt* (1977), na qual a história da nutrição é um *leitmotiv* consistente. Também podemos nos referir à obra *örtlich betäubt* (1967), na qual o narrador frequenta uma aula de culinária para iniciantes, onde o chef que comanda o curso “retira do ar” seus ingredientes.

O narrador, que anteriormente observamos como aquele que coloca a narrativa ficcional como a que deveria ser considerada como uma fonte confiável de consulta, neste momento muda a ordem de importância dos fatores:

Jedenfalls lädt der Ort des Geschehens immer wieder zu Inszenierungen ein, deren Handlungsabläufe sich in Verästelungen verlieren; an abrufbarem Personal hat es mir nie gefehlt. So wurde diese Geschichte schon einmal und zwar gegen Ende der sechziger Jahre, in dem Roman *örtlich betäubt* von einem Studienrat namens Starusch mehr unzulänglich abgehandelt als schlüssig erzählt, indem er den “Kochkurs für Anfänger” ins Großlager Bad Aibling, also unter Oberbayerns freien Himmel verlegte und auf die Schultafel verzichtete.

Doch meine Version ist geeignet, diese allzu fiktive Abhandlung, in der als Meisterkoch gesichtslos ein Herr Brühsam auftritt, mit glaubhaften Tatsachen zu widerlegen schließlich bin ich es gewesen, den der Hunger in einen abstrakten Kochkurs getrieben hat. (GRASS, 2006, p. 201-202)

No caso, o que foi apresentado na novela é “demasiado fictício” em comparação ao que será apresentado na sequência do texto autobiográfico, por mais que tal narrativa seja demasiadamente “abstrata”. O jovem Grass, em um campo de prisioneiros, diante de algumas atividades

fornecidas aos ali residentes, participa de um curso de culinária com um chef, do qual não lembra o nome, que dá aula de culinária para jovens famélicos, sem dispor de nenhum dos ingredientes que fazem parte das receitas.

Receitas de pratos mirabolantes são apresentados aos jovens, juntamente com lições de história e política que apenas posteriormente fizeram sentido para o autor. São reproduzidas algumas falas e descrições feitas pelo chef que, de forma incisiva, contribuiu para a formação criativa e imaginativa do futuro escritor, como o próprio afirma em passagem sobre como gostaria de que os críticos de literatura que escrevem sobre sua obra pudessem escutar desse homem que transformava “pedras em sonhos”, o efeito milagroso da imaginação com rédeas soltas, o que talvez faria com que entendessem de melhor forma sua escrita.

A ode ao chef apresentada nessa narrativa chega a seu ponto alto com as descrições quase precisas a respeito de algumas receitas, como o *aspic* de cabeça de porco. Memórias, ao contrário de outras que se recusam a ser registradas na casca das cebolas, que são retratadas de forma precisa, pois a cebola ajuda a “citar fielmente as frases lembretes do mestre” (GRASS, 2007, p.164).

As lembranças dessas aulas foram imortalizadas nos textos de ficção já citados e em poemas, mas o interessante a ser notado é que, ao mesmo tempo em que o narrador procura pontuar a necessidade de descrever de forma precisa esse fato, coloca a necessidade da ficcionalização de diversas formas desta personagem, o chef, inclusive na forma como ele variava sua experiência ao relatá-la a outras pessoas. No momento da descrição das aulas, novamente há uma mistura entre passado e presente, personalidades de diferentes épocas literárias e políticas como Brandt, Palme, Kreisky, Gryphius, Opitz, Grimmelshausen, que se sentam à mesa para saborear os pratos do autor e suas narrativas a respeito da época em que aprendeu a cozinhar no campo de prisioneiros.

Os ensinamentos do chef se mostraram profícuos na vida do escritor que intercala a narrativa com suas experiências posteriores na cozinha e os sucessos entre seus convidados, imaginários ou não. A forma como o chef desaparece da narrativa é abrupta. Um dia não há mais o momento de fruição e tentativa de aplacar a fome real que consumia aqueles homens. A partir desse acontecimento, a imaginação fértil, já desenvolvida pelas aulas, entra em ação na criação de uma ficção digna de filme policial para justificar o desaparecimento do mestre, mas o pano de

fundo sugerido pelo narrador, diante do contexto em que viviam, parece-nos muito menos ficcional do que o narrador faz querer ser.

Em meio a esta narrativa impregnada pela imaginação do jovem ao tentar de alguma forma concretizar as receitas do mestre, a fome afetava a todos no acampamento. O narrador mescla as aulas extremamente envolventes e plásticas, com as sensações quase que incontroláveis de fome dos homens ali presos. Além dessa sensação, em meio à atmosfera imaginativa, a realidade do final da guerra e do pós-guerra é apresentada. Nos momentos da narrativa neste capítulo em que a realidade da guerra aparece em pequenas frestas na imaginação, observamos em reflexões rápidas a dubiedade que dividia o jovem, ao mesmo tempo inibido, por ser justamente muito jovem, e “transformado em ancião” pela violência da guerra. Além da percepção de que talvez a realidade de estar encarcerado dentro daquele campo fosse melhor do que a realidade enfrentada pelos civis fora dele, principalmente no que se referia às condições alimentares, apesar da fome extrema, a ponto de chegarem a temer a libertação.

Neste momento, o jovem se depara com uma realidade da guerra que, segundo sua descrição, não era conhecida daqueles que estavam aprisionados nos campos: o extermínio dos judeus. Os primeiros judeus sobreviventes com os quais ele tem contato estão no campo e são identificados como DP (*displaced persons*). A relação entre os jovens alemães e os judeus é descrita pelo narrador de forma não muito amigável, com trocas de ofensas constantes. Neste contexto, os jovens alemães foram expostos pelos americanos do *education officer* a uma realidade em fotos em preto-e-branco de campos de concentração. As frases de incredulidade reproduzidas pelo narrador, que foram comuns na época, as teorias de que tudo o que é apresentado como prova do extermínio não passaria de montagem e pura propaganda é apresentada em poucas frases, mas sem maiores reflexões a respeito. O relato do contato do jovem com a realidade da guerra tira a narrativa completamente da esfera da ficção e coloca o foco em outro aspecto importante: a culpa.

Es verging Zeit, bis ich in Schüben begriff und mir zögerlich eingestand, daß ich unwissend oder, genauer nicht wissen wollend Anteil an einem Verbrechen hatte, das mit den Jahren nicht kleiner wurde, das nicht verjähren will, an dem ich immer noch kranke.

Wie dem Hunger kann der Schuld und der ihr folgsamen Scham gesagt werden, daß sie nagt, unablässig nagt; aber gehungert habe ich nur zeitweilig, die Scham jedoch... (GRASS, 2006, p. 221)

É perceptível no trecho a necessidade de deixar explícita a culpa, mesmo com a análise ambígua sobre o entendimento e conhecimento do jovem, que talvez não soubesse ou não quisesse saber o que havia ocorrido, e explicita também o ônus desse sentimento ao longo dos anos. Na sequência, é apresentado o processo pelo qual o jovem passou para processar essas informações, ao retornar às origens de sua crença no nacional-socialismo a partir da juventude hitlerista e seu ex-líder. A resistência do jovem em querer acreditar, mesmo com as confirmações de seu antigo líder, evidencia os conflitos interiores de Grass.

Essa vivência conturbada do jovem no campo de prisioneiros, sua experiência com a realidade apresentada, questionamentos sobre uma outra realidade dos acontecimentos e a convivência diversa com os sobreviventes judeus se transformam em ficção no discurso apresentado pelo já escritor em 1967, em Tel Aviv, quando já era conhecido por importunar a opinião pública, depois do lançamento de seu primeiro romance, ao dar nome aos envolvidos nos crimes de guerra. Este relato, que coloca em perspectiva ficcional o que acabara de ser apresentado em registro factual de suas experiências autobiográficas, cria um momento de reflexão do narrador sobre como a ficção parece tornar mais nítido o retrato daquilo que ocorreu e de como ele consegue enxergar aquele jovem.

Ele chega à conclusão de que dessa forma, ou seja, por meio da ficção, as histórias se manteriam frescas, pois, uma vez incompletas, pelo fato de a memória não poder ser reproduzida de forma exata, elas precisam ser inventadas com a maior riqueza de detalhes possível. “Nie sind sie [die Geschichten] fertig. Immer warten sie auf Gelegenheit, fortgesetzt oder gegenläufig erzählt zu werden”. (GRASS, 2006, p.223)

A reflexão que encerra esse capítulo está relacionada diretamente ao encapsulamento das memórias e, diante da inacessibilidade a esses fatos, como o autor as transforma em ficção:

Was auf ersten Blick täuscht: beim Häuten der Zwiebel beginnen die Augen zu schwimmen. So trübt sich ein, was bei klarer Sicht lesbar wäre. Deutlicher hält mein Bernstein fest, was als Einschluß zu erkennen ist: vorerst als Mücke oder winzige Spinne. Dann aber könnte ein anderer Einschluß, der Granatsplitter, sich in Erinnerung bringen, der in meiner linken Schulter verkapselt ist, als Andenken sozusagen.

Was noch ist mir vom Krieg und aus der Zeit des Lageraußer Episoden geblieben, die zu Anekdoten zusammengeschnürt sind oder als wahre Geschichten variabel bleiben wollen?

Anfangs Unglaube, als mich die Bilder schwarzweiß erschrecken, dann Verstummen. Zudem Lektionen, die mir Furcht und Hunger erteilten. Und

dank des Kochkurses ohne Zubehör – sofern von der Schultafel und ihren Kreidespuren abgesehen wird – kann ich mir dringlich Gewünschtes, sogar das Unerreichbare samt Geruch und Nebengeräusch vorstellen. Mehr noch: ich lernte, Gäste zu Tisch zu bitten, die weitgereist aus entlegener Zeit kommen, mir als Frühverstorbenen fehlen – etwa die Freunde junger Jahre oder nur noch aus Büchern sprechen, totgesagt dennoch lebendig sind.

Sie bringen Nachricht von einem anderen Stern, streiten selbst bei Tisch noch oder wollen mit Hilfe fromm tuender Lügengeschichten erlöst werden, weil sie zu mittelalterlichen Steinbildern erstarrt sind.

Später dehnte ich meine Zeitweil und schrieb den Roman *Der Butt*, in dessen Verlauf ich Gäste aus jedwedem Jahrhundert bitte, Platz zu nehmen, damit ihnen getischt werden kann: [...] (GRASS, 2006, p. 225)

Em *Beim Häuten der Zwiebel* são as ficções que são usadas para construir uma forma específica de autenticidade literária. A memória pode evocar histórias mais reais que a vida real, porque elas parecem estar mais perto de uma verdade, mesmo que cheguemos a ela de formas tortuosas. Sugere-se aqui que os meios narrativos da ficção são utilizados para se aproximar da verdade sobre um assunto. Verdades mais elevadas, que só podem ser alcançadas através de uma ficcionalização do que aconteceu e foi experimentado.

Embora as ficções não reivindicuem uma referência no mundo empírico, elas reivindicam a autenticidade no mundo narrado, mesmo em um texto autobiográfico, isso é sugerido pela construção literária do texto. Trata-se de uma autenticidade que não pode ser medida pelo critério de uma objetividade. A autobiografia não se torna crível por uma veracidade verificável de seus detalhes, mas sim pela representação parcialmente ficcional da vida, assim, a autenticidade vai além de uma "realidade superior". Goethe já apontava em sua autobiografia o espaço para ficção. Seu título impede a expectativa de que o passado da experiência será construído com a máxima precisão.

Roy Pascal enfatiza o caráter artístico da autobiografia em *Die Autobiographie als Kunstform*. Segundo ele são precisamente os fatores inerentes que compõem seu valor estético: “Ich möchte nahe legen, daß die sogenannten Unzulänglichkeiten [...] die Mittel sind, die die poetische im Gegensatz zur historischen Wahrheit verkörpert. (PASCAL, 1959, p.155).

Seguindo esse discurso, Grass, em seu texto, apresenta uma transformação artístico-estética específica da realidade e demonstra seu efeito, em particular, na instância do narrador. Em última análise, a autobiografia recebe uma espécie de superestrutura subjetiva ou, de outra

forma, a representação dos fatos se transforma em um estilo poético-subjetivo. A ficção apenas aparentemente se opõe à verdade como uma categoria supostamente empírica.

Capítulo 6 – A intertextualidade como elemento de tessitura da memória autobiográfica

O uso da intertextualidade pode ser observado em muitas obras ao longo da carreira de Grass. Percebemos que em algumas delas é fator determinante da estrutura narrativa e não se limita apenas a citação de textos de outros autores, mas também se refere a gêneros textuais, como o conto de fadas, o romance de formação, o romance picaresco, narrativas míticas e até a ficção científica. Podemos entender essa técnica como uma codificação adicional na constituição de sentido. As referências aos textos, muitos deles pertencentes ao cânone literário ou à memória coletiva, oferecem aos leitores associações que auxiliam no entendimento do texto ou antecipam expectativas diante da narrativa. Em muitos dos exemplos que serão elencados a seguir, a utilização da literatura em perspectiva histórica como intertexto é entrelaçada com a formação e transformação da memória coletiva. Observamos que o autor procura estabelecer uma relação entre tradição e inovação, tendo em vista a criação de métodos próprios, expandindo a realidade por meio da intertextualidade.

Em *Die Blechtrommel* temos uma profusão de referências intertextuais, assim como em *Das Treffen in Telgte* (1979), no qual o cânone barroco e o Grupo 47 estão em diálogo. No já comentado *Kopfgeburt*, observamos com maior proximidade o intertexto filosófico com Camus e superficialmente com Orwell e *1984*. *Die Rättin* (1986) e *Der Butt* (1977) nos oferecem relações com os contos de fadas dos irmãos Grimm, sem contarmos todas as referências feitas aos textos bíblicos que são centrais em algumas de suas narrativas.

O romance *Ein weites Feld* (1995) foi um dos casos polêmicos na bibliografia de Grass. Nele, essa técnica utilizada de forma bastante complexa, não foi bem recebida pela crítica sendo entendida como um defeito ou falha estrutural. Quando Günter Grass publicou o romance, as discussões violentas e os ataques seguiram como de costume. Sem considerarem as múltiplas relações intertextuais, o romance foi desvalorizado artisticamente por essa característica, entre outras, e entendida apenas como um panfleto político, vide as críticas de Marcel Reich-Ranicki na revista *Spiegel*, Iris Radisch no *Die Zeit* e Thomas Schmidt no *Wochenpost* à época do lançamento.

O que é interessante notar de forma geral em todos esses textos é a tensão criada na relação estabelecida pelo autor entre seu texto e o texto, ou o gênero textual, que ele utiliza para estabelecer a relação intertextual. É como se ao estabelecer a relação o autor deslocasse o

significado original criando a tensão. Talvez o exemplo mais emblemático do que queremos descrever seja o que ocorre em *Die Blechtrommel*, no qual temos as relações genéricas, no que se refere ao romance de formação, mas que, ao ser discutido dentro do romance, percebe-se uma distorção do gênero ou a utilização do conto de fadas, que é reconhecível em vários momentos da narrativa, mas com características alteradas.

Em *Beim Häuten der Zwiebel* referências intertextuais são frequentemente utilizadas como ferramentas para a reconstrução da memória do autor. Tendo como ponto central da narrativa autobiográfica os momentos finais da Segunda Guerra Mundial, temos como aspecto central da relação entre os textos escolhidos pelo autor o pano de fundo de guerras que revelam a ligação da memória do nacional-socialismo em contextos históricos diferentes, como a Guerra dos Trinta anos, no caso da intertextualidade com *O aventureiro Simplicissimus*, ou a Primeira Guerra Mundial, relacionado a *In Stahlgewittern* de Ernst Jünger. O autor, a partir desta estratégia, procura, de certa forma, reconstruir sua memória utilizando como ferramenta estes intertextos, mostrando como a memória ligada à sua experiência do final da infância e início da juventude no contexto da Segunda Guerra Mundial pode ser relacionada e explicada a partir de um contexto histórico mais amplo, além de evidenciar que efeito isso tem em termos da representação da guerra e possíveis críticas aos acontecimentos e a disputas de poder político.

Notamos, no que concerne à autobiografia, inúmeras referências do narrador aos textos publicados pelo autor Grass não apenas à sua obra ficcional, mas também aos trabalhos artísticos, como esculturas, pinturas e gravuras, discursos, ensaios, peças e poemas também são mencionados, alguns brevemente e outros de maneira mais extensa, o que nos lembra as autorreferências também utilizadas por Goethe em *Dichtung und Wahrheit*, que mostram a cronologia de seu trabalho como forma de explicar o entrelaçamento entre vida, arte e trabalho. No caso de Grass, as obras que fazem essa função são, principalmente, as que compõem a intitulada “Trilogia de Danzig” que permeia toda a narrativa autobiográfica do autor. Podemos afirmar que a matéria que envolve os textos, tanto a autobiografia quanto os da trilogia, é a memória e os processos para a sua construção. A forma como o autor trabalha as dimensões de espaço e tempo e as técnicas narrativas empregadas são desenvolvidas de forma similar nos quatro textos. Além desses intertextos principais de autorreferência do autor, outros textos importantes para a formação de Grass estão presentes na construção do tecido da memória. Podemos citar como principal a obra de Grimmelshausen *O aventureiro Simplicissimus*, e de

forma mais periférica os textos de Erich Maria Remarque, *Im Westen nichts Neues*, e Ernst Jünger, *In Stahlgewittern*. Além disso, há outras inúmeras referências a outros romances, peças de teatro, poemas, ensaios e discursos de Günter Grass, mas somente de forma sintética, não explicitamente discutidos, uma vez que estes textos não se mostram relevantes para a construção do processo de memória, mas muitas vezes sendo utilizados apenas como elementos factuais do fluxo da biografia do narrador e de forma semelhante ao texto autobiográfico de Goethe, para delinear a relação entre vida e trabalho.

Apresentaremos a seguir análise dos principais intertextos presentes na autobiografia, a saber, o intertexto principal de autorreferência, a “Trilogia de Danzig”, com principal ênfase a *Die Blechtrommel*, e *O Aventuroso Simplicissimus* de Grimmelshausen, que está associado diretamente à formação do jovem Grass, principalmente na construção de sua identidade enquanto leitor e também referente a seu primeiro contato com os horrores de uma guerra, mesmo que de forma ficcional, o que refletirá na forma como o autobiógrafo Grass trabalha com suas impressões reais a respeito dos anos de combate.

6.1 – A “Trilogia de Danzig”

A unidade temática da “Trilogia de Danzig” impregna o conteúdo do volume autobiográfico de Grass. Composta pelas obras *Die Blechtrommel*, *Katz und Maus* e *Hundejahre*, são narrativas consideradas pela crítica como demonizadoras do nacional-socialismo. O leitor é exposto nessas narrativas à forma como o regime agiu na sociedade pequeno burguesa, indo muito além da explicação sobre como este regime conseguiu se espalhar, mostrando como a sociedade pequeno burguesa teve suas necessidades e desejos supridos para que o regime pudesse operar de forma complexa e detalhada. O objetivo de Grass com o ciclo de narrativas é mostrar de que forma todo o processo ocorreu à luz do dia e como a pequena burguesia serviu de suporte às classes superiores, ao lado da igreja, como uma massa a ser seduzida. Em vez de criar apenas um quadro de uma população facilmente manipulável e alienada, Grass procurou criar personagens únicos, individualizados, de modo a, em torno deles, criar narrativas esclarecedoras sobre como cada indivíduo daquela sociedade era culpada pelos crimes ocorridos no período. Estes personagens não são isentos de responsabilidades por suas ações e carregam em si a dívida ativa pelo que fizeram.

O espaço das narrativas, a cidade de Danzig e seus arredores, funciona como um microcosmo da catástrofe. É o lugar onde cresceu Grass e pode ser descrita da seguinte forma segundo o autor: “Langfuhr war so groß und so klein, daß alles, was sich auf dieser Welt ereignet oder ereignen könnte, sich auch in Langfuhr ereignete oder hätte ereignen können”. (GRASS, 1963, p.195)

Ao longo da narrativa autobiográfica nos encontramos novamente com o subúrbio de Langfuhr. O leitor já está familiarizado com as ruas, casas, igrejas e pontos turísticos devido às descrições exaustivas apresentadas nas narrativas da Trilogia. O leitor consegue criar um mapa geográfico/literário a partir das descrições feitas e estabelecer as conexões entre a Danzig ficcional e a autobiográfica e constatar o quanto as experiências vividas pelo autor impregnam suas tramas ficcionais. Para além da ambientação espacial, as relações mais complexas estabelecidas por meio dos intertextos se mostram como parte fundamental para o processo de criação do texto autobiográfico e serão exploradas de forma mais detida a seguir.

6.1.1 – *Die Blechtrommel*

Considerando as três obras que compõem a trilogia, *Die Blechtrommel* é a que tem maior destaque entre as relações intertextuais presentes no texto, de forma implícita ou explícita. Na fortuna crítica a respeito da obra, observamos que as análises do romance apontam para a utilização do material biográfico do autor na criação da constelação familiar de Oskar e na criação do próprio personagem. Esta perspectiva analítica se consolida na narrativa autobiográfica e é intensificada na aproximação feita entre o autor e personagem, assim, as maiores referências estão relacionadas diretamente à Oskar Matzerath, o narrador protagonista da obra.

Die Blechtrommel é considerado pela crítica como uma autobiografia ficcional de Oskar Matzerath. Em sua narrativa estamos diante de um narrador nada fiável, que nos apresentará, segundo ele, a narrativa “exata” de suas memórias, tendo como base a apresentação de eventos históricos que servem como substrato para a construção de seu plano.

Que as experiências autobiográficas do autor Grass foram utilizadas na construção de seu romance é aspecto mais do que conhecido e são colocadas de forma explícita em sua autobiografia:

Aber sobald ich mich an den fernen Geschützdonner der Schleswig-Holstein, die eigentlich als Veteran der Skagerraksschlacht ausgedient hatte und

nur noch als Schulschiff für Kadetten taugte, sowie an die abgestuften Geräusche von Flugzeugen erinnern will, die Stukas genannt wurden, weil sie hoch überm Kampfgebiet seitlich abkippten und im Sturzflug mit endlich ausgeklinkten Bomben ihr Ziel fanden, rundet sich die Frage: Warum überhaupt soll Kindheit und deren so unverrückbar datiertes Ende erinnert werden, wenn alles, was mir ab den ersten und seit den zweiten Zähnen widerfuhr, längst samt Schulbeginn, Murnelspiel und verschorften Knien, den frühesten Beichtgeheimnissen und der späteren Glaubenspein zu Zettelkram wurde, der seitdem einer Person anhängt, die, kaum zu Papier gebracht, nicht wachsen wollte, Glas in jeder Gebrauchsform zersang, zwei hölzerne Stöcke zur Hand hatte und sich dank ihrer Blechtrommel einen Namen machte, der fortan zitierbar zwischen Buchdeckeln existierte und in weißnichtwieviel Sprachen unsterblich sein will? (GRASS, 2006, p. 8)

Esta questão, que sugere a aparente redundância da memória, já que sua biografia já havia sido utilizada a serviço da criação das memórias de Oskar que tornou seu criador mundialmente conhecido, é uma estratégia narrativa que oferece novas e diferentes expectativas. A justificativa para o texto autobiográfico é apresentada em seguida:

Weil dies und auch das nachgetragen werden muß. Weil vorlaut auffallend etwas fehlen könnte. Weil wer wann in den Brunnen gefallen ist: meine erst danach überdeckelten Löcher, mein nicht zu bremsendes Wachstum, mein Sprachverkehr mit verlorenen Gegenständen. Und auch dieser Grund sei genannt: weil ich das letzte Wort haben will. (GRASS, 2006, p.8)

A última razão é enfatizada de forma contundente, ao que até agora parecia casual, ausente ou suplementar. O narrador cria uma tensão inicial que estimula o leitor a percorrer o caminho delineado pelas justificativas apresentadas pelo autor. Com o direito de ter a última palavra, o narrador utiliza uma imagem que o público tem sobre ele enquanto autor dos romances.

Ao longo do texto autobiográfico fica claro ao leitor a importância desse personagem, Oskar, para a construção da narrativa, como um ponto de partida anterior a estas memórias.

Bloßes Schreibwerkzeug war ich, das dem Gefälle der Handlung folgte und nichts vergessen durfte weder die in Beton gegossenen Tatsachen noch all das Vorgetäuschte, das bei Gegenlicht in Erscheinung trat: Oskars Auftritte.

[...] Es ist Oskar gewesen, der mich zwang, noch einmal die Dunstkreise meiner frühen Jahre heimsuchen. Er gab mir den Freibrief, alles, was sich als Wahrheit ausgab, zwischen Fragezeichen zu sperren. (GRASS, 2006, p. 351)

Nesta passagem percebemos a dominância do personagem no processo de construção da narrativa ficcional e determinação das memórias a serem revisitadas, as que deveriam ser mantidas longe do conhecimento, e o que se “dizia ser verdade”. O personagem é colocado como

autoridade dentro daquele universo ficcional e também é considerado influente no processo de construção da memória autobiográfica e no produto desse processo.

Assim, podemos afirmar que *Die Blechtrommel* pode ser considerado um processamento das memórias autobiográficas, mesmo que no romance elas não sejam indicadas como tal. Elas serão apresentadas na autobiografia com um intervalo de cerca de 47 anos e sem o disfarce de personagem ficcional. Oskar se torna personagem importante dentro da narrativa autobiográfica, como um guia para determinadas escolhas e resultados importantes na vida do escritor. Seu papel ao longo da narrativa, em alguns trechos como o citado, transcendem o papel de um personagem ficcional, tornando-se responsável por algumas escolhas do escritor. Isso se dá talvez devido à importância desta personagem para o universo literário de Grass e que transcendeu o espaço narrativo de *Die Blechtrommel*, como sabemos, povoando de forma marginal as outras narrativas da “Trilogia de Danzig”, sendo protagonista em *Die Rättin* e também de grande importância para o último volume da “Trilogie der Erinnerung”, *Grimms Wörter*.

Voltando à citação apresentada, podemos afirmar que a influência da ficção no processo da construção do texto autobiográfico não é apenas consciente, mas é deliberadamente marcada como forma de tornar a palavra escrita como uma demanda de verificabilidade factual de sua vida.

A reflexão apresentada pelo autor, após o trecho citado, procura explicar a relação estabelecida entre criador e criatura, na qual a criatura, neste caso, se sobrepõe ao criador. O criador assume a responsabilidade pelos atos da criatura, mas admite que se torna aos poucos apenas alguém a serviço do personagem. O autor faz questão de atribuir a Oskar o papel do detentor de sua memória mais precisa, não a “esburacada” que ele apresenta ao leitor. E a Oskar, a função da memória delegada à cebola adquire função diferente da que é apresentada por ele.

So muß zugegeben werden, daß es mir nunmehr schwer fällt, meine damalige Zeitweil auf nachweisbare Tatsachen abzutasten. Denn wie schon in anderen Episoden redet immer wieder jemand aufdringlich dazwischen, sobald ich zur Sache kommen will. Als öffentlich bestätigter Romanheld pocht er auf nachweisliche Erstgeburt und fordert mir, wann immer ein Tauschgeschäft möglich wird, das sprichwörtliche Linsengericht ab.

Oskar besteht auf Vortritt, weiß alles besser und verlacht meine löchrige Erinnerung; bei ihm gefällt sich, wie man lesen kann, die Zwiebel in anderer Funktion und Bedeutung. (GRASS, 2006, p. 352-353)

O narrador afirma que ao longo de sua empreitada de construir sua memória, depara-se com a dificuldade de “apalpar” seus “tempos de então em busca de fatos comprováveis” (Grass,

2006, p. 277), mas que “alguém”, Oskar, se intromete e ele não consegue chegar ao ponto, como se o personagem reivindicasse para si a autoridade sobre suas memórias, como se ele as ditasse, como detentor delas.

A narrativa de *Die Blechtrommel* e seus personagens ecoam a todo momento na narrativa autobiográfica. A impressão do leitor é a de que o romance está sendo relido sob uma outra perspectiva, por meio de uma lente de aumento. Em muitos momentos da narrativa autobiográfica, o autor deixa claro para o leitor as transformações realizadas ao criar sua narrativa ficcional a partir das experiências autobiográficas.

Unbedingt wollte er meinen Pappkoffer tragen. Er, den ich mir, solange ich wuchs, weggewünscht hatte, er, dem ich alle Schuld an der Enge der Zweizimmerwohnung und dem Klo für vier Mietparteien gab, er, den ich mit meinem HJ-Dolch hätte ermorden wollen und wiederholt in Gedanken erdolcht hatte, er, den späterhin jemand nachahmte, indem er Gefühle in Suppen zu verwandeln verstand, er, mein Vater, dem ich nie zärtlich, zu oft nur im Streit nahegekommen war, er, dieser lebenslustig unbekümmerte, leicht verführbare, immer um Haltung und, wie er sagte, “gestochen schöne Handschrift” bemühte Mann, der mich nach seinem Maßstab liebte, er, der geborene Ehegatte, den seine Frau Willy nannte, stand neben mir, als der Zug einfuhr und mächtig Dampf machte. (GRASS, 2006, p. 116)

Além das características subjetivas e ficcionais semelhantes entre Alfred Matzerath e o pai do autor existe também a difícil relação entre o narrador e seu pai. Ao longo da narrativa essa relação é sempre caracterizada como distanciada, apesar da admiração velada que o pai sente pelo filho, sempre apresentada do ponto de vista do narrador Grass. A lembrança que se tenta construir após a citação apresentada, o momento em que o jovem Grass se despede do pai na plataforma da estação a caminho de sua jornada, se mostra borrada para o narrador. Ele não consegue construir o sentimento que permeava o momento da despedida para concretizar que tipo de relação era estabelecida entre o jovem alistado que sai do seio da família e seu pai. A única imagem concreta que o velho narrador consegue captar de forma precisa é a das torres da cidade. Na narrativa do romance, Oskar descreve seu pai sempre de forma pejorativa, o que estabelece o distanciamento entre pai e filho. Esta relação se constrói também devido à desconfiança de que ele pudesse não ser seu pai biológico, por isso dá a alcunha de pai presuntivo a Alfred.

Muitas vezes, a oposição entre o narrador da autobiografia e Oskar, no que diz respeito ao processo de construção da memória autobiográfica, contribui para ficcionalização do texto autobiográfico, no sentido de depender, ou ter como horizonte possível de acesso a certos momentos apenas a partir daquilo que já foi formulado no texto ficcional. Assim, Oskar seria o

detentor de sua memória, aquele que tem o poder de ditar suas experiências, como citado anteriormente. O texto autobiográfico e o ficcional são colocados muito próximos a ponto de o personagem ficcional influenciar de forma direta no processo da narrativa do texto autobiográfico, criticando e questionando o autor.

A reflexão a respeito da relação entre a personagem Oskar e seu criador Grass percorre a narrativa e em muitos momentos pode nos fazer considerar o uso estratégico que o autor faz dessa relação como forma de justificar, em certa medida, algumas ações em favor de seu personagem.

Zwar wird man als Autor nach und nach seinem erfundenen Personal hörig, muß aber dennoch dessen Taten und Untaten verantworten. Und wenn mich Oskar einerseits trickreich zu enteignen verstand, hat er mir andererseits gönnerhaft die Autorenrechte an all dem überlassen, was in seinem Namen geschah. Wer schreibt, gibt sich auf. Nur die Finanzbehörden wollen nicht anerkennen, daß des Autors Existenz bloße Behauptung, also Fiktion und nicht steuerpflichtig ist. (GRASS, 2006, p. 352)

O jogo proposto por Grass nesta passagem, na qual o criador se subordina à criatura, mesmo sendo responsável por seus mandos e desmandos, coloca em evidência a relação entre o poder do universo ficcional em contraposição ao mundo factual marcado pelas instituições cobradoras de impostos, que não conseguem verificar que a existência do autor seria uma mera ficção diante do poder que seu personagem tem sobre o autor. Como se ele, Grass fosse a criatura diante de seu criador, Oskar.

No processo da memória autobiográfica podem existir elaborações ficcionais que, em última análise, tornam o processo da memória um produto ficcional ou que se avizinha à ficção. Na fortuna crítica de *Die Blechtrommel* encontramos a classificação do romance como sendo uma autobiografia ficcional devido ao fato de que o narrador protagonista apresenta fatos retrospectivos sobre sua vida, em momentos se colocando como narrador em primeira pessoa e em momentos como personagem de sua própria história. O mesmo mecanismo é utilizado em *Beim Häuten der Zwiebel*. Temos uma variação entre a primeira pessoa do singular como narrador, e a variação desse eu autobiográfico em uma terceira pessoa, marcando a distinção entre o eu já idoso do momento presente da narrativa e o jovem Grass.

Em *Die Blechtrommel*, o leitor lida com um narrador que desde o início insiste que está oferecendo a seu leitor o registro exato de suas memórias. Dentro desse universo narrativo, observamos por meio das formas que Oskar utiliza para nos mostrar seu registro exato que ele

orquestra uma invenção de seu passado não a fim de ilustrar as verdades de seu tempo de forma exata, oferece uma narrativa que expõe os horrores de seu tempo, mas sem expor-se de maneira objetiva e verdadeira, como o prometido no início da narrativa.

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 levantadas por seu narrador não fiável interno de um hospício. 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.

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 do país. 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 atribuídas a Oskar sobre sua formação extraordinária, como seus talentos artísticos, sua voz e a capacidade de decisão sobre o momento de crescer ou não, 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

Die Blechtrommel 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. 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” (*kollektive Schuld*). No terceiro livro do romance, quando Oskar vai 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.

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, alegoria que percorre o livro para tratar da culpa, 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.

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 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 no contexto histórico. A interna se refere aos mecanismos narrativos utilizados por Grass. Em entrevista à revista *Spiegel* (1969), Grass justifica a necessidade de tornar o fantástico real a ponto de confundi-lo com o real: “Ich muß das Phantastische so genau wie möglich beschreiben, ich muß es mit möglichst viel Realität beschweren, damit es nicht einfach davonfliegt, zu Luft wird.” (GRASS, 1969, p. 69)

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 há 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.

A aproximação entre este personagem ficcional e a figura do autor Grass, tomou outras proporções principalmente depois da publicação da autobiografia, quando houve a transferência das críticas, antes apontadas para o caráter duvidoso de Oskar para a figura do autor. As críticas quanto à factualidade da autobiografia, já apresentadas anteriormente, reverberam fortemente quanto à comparação entre as obras, principalmente quanto ao impacto das circunstâncias temporais e o papel da responsabilidade do indivíduo na sociedade.

Além dos elementos imaginários e fantásticos que obscurecem a já não possível representação do verdadeiro e fiel à realidade em *Die Blechtrommel*, a afirmação da sinceridade e exatidão deste texto que se pretende como relato exato de suas memórias é mitigada pelo narrador protagonista ao deixar claro que ele quer transformar sua narrativa em um romance,

baseados nas discussões estéticas que ele apresenta a seu enfermeiro Bruno, principalmente a que se refere ao herói romanesco.

Grass leva o seu leitor, quase que o seduzindo, a crer em seu processo de escrita e produção, quando apresenta a forma como Oskar e sua narrativa o sugaram para o universo ficcional quase sem volta. O universo que tomou conta de sua vida e a transformou de forma radical e permanente. Quando o autor narra suas experiências no ateliê de seu novo professor, Otto Pankok, há a todo momento paralelo com o mesmo período no qual Oskar se tornou modelo para os alunos de Belas Artes. Para início da recordação desse momento, Grass apresenta a moldura das cortinas de um teatro para colocar em cenas seus personagens, fictícios e factuais, em diálogo. As experiências do jovem Grass com seu professor e as experiências de Oskar como modelo dialogam e se fundem, dependendo dos “caprichos da recordação”.

Und auch ich, Pankoks saugfähigster Eleve, blieb nicht nur in jenen Kapiteln ausgespart, in denen Professor Kuchen Kohlenstaub schnaubt, sondern ging überhaupt in dem endlosen Wortgetümmel verloren, das schließlich, zurechtgestutzt zum Roman, auf den Buchmarkt kam.

Bloßes Schreibwerkzeug war ich, das dem Gefälle der Handlung folgte und nichts vergessen durfte, weder die in Beton gegossenen Tatsachen noch all das Vorgetäuschte, das bei Gegenlicht in Erscheinung trat: Oskars Auftritte. (GRASS, 2006, p. 351)

A partir do trecho podemos afirmar que o autor se coloca como uma vítima de seu romance, no meio do qual se perdeu, tornando-se um mero funcionário a serviço das palavras e da edição do livro. Também é possível interpretar a forma como o autor utilizou-se de suas vivências para criar o estofo da narrativa, mas ao ser ficcionalizada tornou-se uma história independente e diluída dentro da trama de Oskar.

Tanto no rufar do tambor quanto ao descascar a cebola temos perspectivas narrativas interessantes. Em *Die Blechtrommel* temos um narrador que nos garante inicialmente uma narrativa que nos apresentará nada mais que a exatidão de suas memórias, mas que, diante das estratégias apresentadas ao longo do texto, sabemos que não podemos nos fiar nele. Há constante variação entre a primeira e a terceira pessoa, já que se trata de uma narrativa em retrospectiva na qual Oskar narrará suas memórias, tendo a si mesmo como personagem desta narrativa. A perspectiva da primeira pessoa narrando a si mesmo em terceira pessoa possibilita a apresentação de diferentes estágios de desenvolvimento de Oskar atual no presente da narrativa, acompanhado da reflexão a respeito deste eu. Além disso, há o distanciamento daquele eu do passado, seus

pensamentos e ações, e é preciso salientar que o eu do presente da narrativa e o eu do passado não são idênticos.

Tanto no romance quanto na autobiografia a mudança de perspectiva traz uma pluralidade de identidade e assim enfatiza a incompatibilidade em alguns momentos desses “eu” de forma consciente. Essa incompatibilidade em si é particularmente evidente nas passagens nas quais a perspectiva do eu e a perspectiva do ele estão em conjunção ou em oposição. Principalmente na autobiografia, este mecanismo gerou críticas relacionadas a uma possível tentativa do autor de se eximir de sua culpa em relação às ações praticadas pelo seu eu da juventude, como se fosse uma ficcionalização ao tratar de si como um outro.

O romance de estreia de Grass processa uma realidade histórica no contexto de uma autobiografia ficcional, tentando delinear tendências que levassem seu público leitor a respeito do conteúdo ali apresentado em um recorte temporal delimitado. Em *Beim Häuten der Zwiebel* o autor escreve também retrospectivamente ao longo de um período determinado de sua vida, dos 12 anos até o início da criação de *Die Blechtrommel*. No momento, porém, em que o autor utiliza um “ele” para se referir a si mesmo em terceira pessoa, referindo-se ao jovem Grass, tornou-se corrente a interpretação que se trataria da ficcionalização desse eu jovem. O texto da autobiografia não serve como fonte fornecedora da verdade verificável da vida do autor, mas sim uma história de vida baseada em memórias, no caso, enriquecida e colorida por suas personagens ficcionais, apresentadas algumas vezes de maneira tão autônoma, como o caso de Oskar Matzerath, que leva ao entrelaçamento entre a realidade da autobiografia e a ficção do romance.

Os questionamentos presentes nesses momentos deixam claro como em *Die Blechtrommel* quando o narrador se questiona a si mesmo sobre quem se pergunta, a ele enquanto narrador ou ao personagem Oskar, o que nos leva a pensar em uma desorientação: “Wer ich? Oskar oder ich?”. Na autobiografia observamos momentos em que estão em perspectiva os dois eus.

Es ist die Zeitung für Schüler “Hilf mit“ gewesen, in der ein Wettbewerb angezeigt stand. Preise für erzählende Prosa, geschrieben von jugendlicher Hand, wurden versprochen.

Also begann der grimassierende Junge oder mein behauptetes, doch immer wieder im fiktionalen Gestrüpp verschwindendes Ich, in ein bis dahin unbeflecktes Diarium nicht etwa eine knappe Geschichte, nein, auf Anhieb und ungehemmt flüssig einen Roman zu schreiben, der – das ist sicher – unter den Titel “Die Kaschuben” stand. Die waren mir immerhin verwandt. (GRASS, 2006, p. 39)

Ao contrário de Oskar, aqui as duas perspectivas não estão desorientadas sobre a personalidade do narrador, mas sim há um desconforto com relação a certos estágios de desenvolvimento de si. Devido às mudanças de perspectivas, é ao mesmo tempo o protagonista do livro sujeito e objeto, mas em alguns momentos podem ser diferentes um do outro. Assim, essa mudança não é apenas um indicador de pluralidade de identidade em exame crítico da própria personalidade, mas também uma indicação de ficcionalidade, como a objetivação do eu é uma abstração real do eu existente.

Além do modo reflexivo e do uso das perspectivas serem fluidas em *Beim Häuten der Zwiebel*, além da aproximação da perspectiva ser como a utilizada por Oskar, é preciso também salientar a importância dos comentários feitos pelos narradores. Isso contribui para a incerteza da situação narrativa e ficcionalização que acontece na autobiografia. Assim como o momento em que há o comentário de Bruno Münsterberg, quando Oskar resolve ditar suas memórias ao enfermeiro, a situação da narrativa não confiável, o que se tornou uma das condições para a narrativa de *Die Blechtrommel*, toma outras vias na autobiografia. O narrador autobiográfico de fato afirma muitas vezes não ser capaz de se lembrar exatamente do que ocorreu e, em seguida, apresenta versões diferentes ou possibilidades ficcionais para tais lacunas. No entanto, não está claro até que ponto o não lembrado é um jogo que pode estar na fronteira entre a verdade e a ficção.

Além disso, o narrador Grass desempenha na autobiografia um papel que coloca ao leitor que o processo de memória também pode não ser algo confiável e tenta fazer com que o leitor, através das várias versões oferecidas, tenha uma distância conscientemente crítica para rejeitar uma pretensa verdade escrita ou descartá-la, de modo que o narrador se torne não confiável nesta narrativa.

Técnicas que mostram o quanto essas narrativas podem ser pouco confiáveis são algumas expressões e questionamentos retóricos, ou utilização de alguns tipos de adjetivos e advérbios que atribuem incerteza à frase e a manifestação direta da impossibilidade da memória.

Se em *Die Blechtrommel* temos a falta de fiabilidade no narrador, resultado das técnicas já mencionadas utilizadas por Oskar, para mover a função crítica do leitor, o mesmo se aplica à situação narrativa da autobiografia. O questionamento e a revisão marca ao leitor que o descrito não é factualmente verificável, mas pode ser criticamente recebido, o que é diferente do romance que é aceito como um romance ficcional, o que é problemático de criticar nesta esfera. A

expectativa do leitor mostra que há falta de dados verificáveis que demonstrariam detalhes da vida de Grass. A todo tempo, as reflexões sobre a vida se misturam com técnicas de escrita ficcional que deixa de lado questionamentos sobre os fatos com perguntas como quando, onde, como, por quanto tempo e por quê.

Grass, no entanto, mostra em sua autobiografia que a intenção era de alguma forma trabalhar sobre a culpa individual, o que foi tratado pela crítica como autopromoção. Esta mesma culpa é tratada em *Die Blechtrommel* como algo desejável e do ponto de vista do leitor crítico a respeito das questões políticas e sociais presentes na narrativa, é o objetivo do livro. Certamente a situação narrativa que, de certa forma, também se coloca como não confiável, é problemática e incompleta com a descrição do processo de lembrança. O papel crítico do leitor é importante e desejável, na medida em que se torna difícil para o leitor reconstruir sem o apoio do texto o caminho autobiográfico, não consegue se aproximar da narrativa e tomá-la como compreensível. A semelhança da situação narrativa do romance e da autobiografia é amplificada à medida em que é mostrada pela sinalização não marcada desta semelhança pelo leitor.

A narrativa de *Die Blechtrommel*, bem como as outras obras da “Trilogia de Danzig”, apresentam para o leitor uma relação particular entre os acontecimentos históricos e a vida cotidiana das personagens.

So lernte ich also im Januar dreiundvierzig, daß die Stadt Stalingrad an der Wolga liegt, sorgte mich aber weniger um die sechste Armee, vielmehr um Maria, die zu jener Zeit eine leichte Grippe hatte. (GRASS, 1959, p. 416)

A função dessa narrativa histórica não é apenas apresentar um paralelismo, mas um entrelaçamento histórico e privado, e deixar claro como cada indivíduo foi mais suscetível ou menos suscetível às tendências históricas por razões individuais. Também na autobiografia há mecanismo parecido relacionando os acontecimentos históricos e cotidianos. Podemos perceber isso logo no início da narrativa quando é nos apresentado o final da infância e o início da guerra:

Als bei anhaltend schönem Spätsommerwetter in Danzig und Umgebung der Krieg ausbrach, sammelte ich – kaum hatten die polnischen Verteidiger der Westerplatte nach vier Tagen Widerstand kapituliert – im Hafenvorort Neufahrwasser, der mit der Straßenbahn über Saspe, Brösen in kurzer Zeit erreicht werden konnte, eine Handvoll Bomben- und Granatsplitter, die jener Junge, der anscheinend ich war, während einer Zeitspanne, in deren Verlauf der Krieg nur aus Sondermeldungen im Radio zu bestehen schien, gegen

Briefmarken, farbige Zigarettenbilder, zerlesene wie druckfrische Bücher, darunter Sven Hedins Reise durch die Wüste Gobi, weißnichtwasnoch eintauschte.

Wer sich ungenau erinnert, kommt manchmal dennoch der Wahrheit um Streichholzlänge näher, und sei es auf krummen Wegen. (GRASS, 2006, p.10)

Podemos observar nesse trecho a forma como o narrador reflete sobre si mesmo a respeito de sua postura diante dos acontecimentos que o rodeavam em dois níveis: a gravidade dos acontecimentos que acabaram de ocorrer em Danzig, no caso a capitulação dos defensores poloneses, e a atitude que o jovem Grass tem diante do que acabou de ocorrer: recolher estilhaços de bombas e granadas para serem trocadas por selos e outros atrativos da juventude. Percebemos o entrelaçamento da história na vida cotidiana e, além disso, uma reflexão a respeito da relação entre o eu que narra e o jovem que é resgatado pela memória de forma difusa, sem uma certeza do que era.

Podemos entender a partir do fragmento que ainda não estão claros para este jovem os efeitos da guerra, sua violência e crime, inicialmente não são mostrados. A guerra aparece como um fenômeno paralelo da vida cotidiana. Ela não parece ter sido sentida por esse jovem, que continua a praticar suas tarefas diárias.

O impacto do nacional socialismo em sua vida cotidiana, tal como o desaparecimento de seu tio, não foi em nenhum momento questionado por esse jovem, o que sobrecarrega e estimula os autoquestionamentos subsequentes a esse fato. Os fatos que são apresentados em seguida mostram que não houve tempo para a reflexão ou questionamento do que estava ocorrendo a seu redor, o sucesso da ofensiva alemã se sobrepôs a qualquer tipo de questionamento e era celebrado com entusiasmo pela comunidade naquele momento. No verão seguinte ao narrado no trecho anterior, a guerra já havia se tornado mundial, mas as pessoas aproveitavam suas férias no mar Báltico, cheirando a creme nívea (“[...] so feriensatt wir nach Niveacreme rochen” (GRASS 2006, p.18)) e comentavam as conquistas seguidas que haviam sido mote das aulas de geografia (So verlief unser durch Landnahme erweiterter Geografieunterricht: Schlag auf Schlag, Sieg nach Sieg. (GRASS, 2006, p.18)).

Percebemos uma visão seletiva do jovem a respeito dos eventos da guerra, o que nos mostra que a memória de alguns acontecimentos não poderia ser crítica, devido ao modo como era exposto a tais informações, o que reflete a repetida crítica de que o jovem poderia ter questionado a realidade a sua volta. Além da ignorância a respeito do que ocorria a seu redor, mostra que a percepção da guerra se dava principalmente pelo recorte feito pela mídia. Em outro

momento da narrativa, em que os conhecimentos a respeito da guerra do jovem Grass são questionados por um amigo de escola, que tem acesso a outros meios de informação, promove reflexão a respeito da forma como foi construído o imaginário da guerra. Além disso, o confronto com este colega também promove o embate sobre o questionamento e a falta dele e o quanto isso poderia ser perigoso. Apesar disso, esse elemento não é utilizado pelo narrador como uma desculpa por não ter insistido no questionamento do ocorrido.

Tanto em seu romance de estreia quanto na autobiografia, os eventos históricos, excetuando-se das experiências de guerra diretas, são descritos de forma muito concreta, desde a perspectiva de um indivíduo, como foi experimentado no cotidiano. Enquanto o narrador da autobiografia retrata principalmente a sedução pelo regime do nacional socialismo e seu entusiasmo, por outro lado, Oskar Matzerath questiona de forma crítica esta mesma sedução, observando à distância o movimento, mostrando o quanto os cidadãos da pequena burguesia estavam entusiasmados e dando suporte para o crime. Esta apresentação dos eventos históricos em sua autobiografia funciona, segundo alguns críticos, como uma espécie de “des-demonização” dessa pequena burguesia a respeito da sedução do regime. O que significa que indivíduos e não um destino geral são responsabilizados pelos eventos históricos. O leitor tem a impressão que pessoas concretas atuaram para aquela finalidade, afastando do que se pensava da massa com um destino previsto.

Günter Grass tratou da demonização do nacional socialismo nos anos 50 na Alemanha. Como o próprio observa:

In den fünfziger Jahren wurden diese Zusammenhänge ohnehin dämonisiert: Irgendwelche schwarzen Männer aus dem Dunkeln hätten das arme deutsche Volk verführt. Das stimmte nicht, das wußte ich aus eigener jugendlicher Anschauung. (GRASS, 1999, p.15)

Grass atribuiu a cada indivíduo a responsabilidade por suas ações, que fica evidente em *Die Blechtrommel*, por exemplo, na trajetória de Alfred Matzerath e do músico Meyn. Em *Beim Häuten der Zwiebel*, a atribuição de responsabilidades individuais são expressas nas declarações de confissão:

Um den Jungen und also mich zu entlasten, kann nicht einmal gesagt werden: Man hat uns verführt! Nein, wir haben uns, ich habe mich verführen lassen. (GRASS, 2006, p. 44)

A atitude em relação à alegação de sedução por outros para um possível alívio da responsabilidade é apresentada. A aceitação não se dá pelo indivíduo no sentido singular, mas

sim a utilização no plural como forma e aceitação da sedução, que logo depois é singularizada. Torna-se um processo difícil, uma vez que a memória tende a obscurecer esta responsabilidade e se esconder atrás de declarações generalizantes. Este reconhecimento de autorresponsabilidade por ações e pontos de vista, que Grass apresentou em entrevistas, acompanha o descascar da cebola como tentativa de processar a própria culpa e vergonha, o que é enfatizado repetidamente e, de acordo com o narrador, para não trabalhar ou abolir, assim como a responsabilidade sobre o envolvimento no regime nacional-socialista, deve ser sustentada e não resolvida. Tanto no romance como na autobiografia há a preocupação com a responsabilidade atribuída ao que ocorreu, que não são atribuídos ao coletivo, mas tentam ser individualizados. No romance de estreia podemos perceber os pontos de vista da geração da década de 50 e na autobiografia temos especificamente o indivíduo que se lembra e, portanto, não se trata de uma crítica geral, mas de uma crítica individual relacionada a uma lembrança, uma autoapresentação.

O fato de os assuntos tratados em *Die Blechtrommel* e na autobiografia serem muito parecidos, mostra, por um lado, que Grass tem trabalhado com esses tópicos desde o início de sua atividade e ao longo de sua carreira eles retornam, o que nos levaria a tratar como uma consistência nos temas trabalhados. Por outro lado, o motivo da memória na autobiografia é expresso de modo a mostrar que a apresentação da culpa não ajuda a minimizar ou mesmo eliminar a própria culpa, mas que essa sensação de culpa individual não pode ser abolida.

[...] die nachweisbare wie die verdeckte oder nur zu vermutende Schuld jedoch bleibt. [...] Sie hat von früh auf gelernt, gebeichtet in einer Ohrmuschel Zuflucht zu suchen, sich als verjährt oder längst vergeben kleiner als klein, zu einem Nichts zu machen, und steht dann doch, sobald die Zwiebel Pelle nach Pelle geschrumpft ist, dauerhaft den jüngsten Häuten eingeschrieben [...]. (GRASS, 2006, p. 36)

Embora a culpa individual seja tão opressiva, Grass apresentou-a e nomeou-a muito tarde, principalmente no que se refere à opinião da crítica. A culpa sempre está presente e é retomada nas obras de Grass como questão recorrente, de forma a encontrar seu ápice de discussão na autobiografia.

Tanto no romance quanto na autobiografia, a memória precisa de estímulos que estabelecem o primeiro passo para a apresentação das lembranças. Eles são dados em ambos os textos por lugares, sentidos e pessoas, objetos e fotografias que têm importância central no processo, principalmente em *Die Blechtrommel*. O próprio Oskar formula significado e a significância das fotografias da seguinte maneira: “Was auf dieser Welt, welcher Roman hätte die

epische Breite eines Fotoalbums?” (GRASS, 1959, p.56). O álbum de fotos contém uma variedade de momentos que podem ser lembrados quando as fotos são vistas, com a possibilidade de reflexão e autoreflexão que, no caso de *Die Blechtrommel*, permeia a obra: “Was täte ich ohne dieses alles deutlich machende, offen zu Tage liegende Familiengrab?” (GRASS, 1959, p. 56)

O álbum é elemento importante e a memória é resgatada por meio dele. Retoma os acontecimentos e está, ao mesmo tempo, aberto a qualquer tipo de interpretação e suplementação ficcional. Assim, não é apenas um impulso da memória, mas também estimulação narrativa, que também deixa clara as observações e comentários no álbum de família no romance. Ao descascar a cebola, a contemplação de fotografias estimula também as lembranças, apresenta épocas, como uma descrição de um pedreiro em uma fachada de um banco em Düsseldorf, e uma reflexão associada sobre a situação do pós-guerra. O narrador descreve uma foto na qual se encontra diante de um andaime de aço e olha para o mundo como se fosse capaz de sintetizá-lo em seu olhar (“der hoch im Stahlrohrgerüst steht und in die Welt schaut, als überblicke er sie”). O andaime faz parte de uma obra de restauração da fachada de um banco, na qual o jovem trabalha. Não é possível a identificação do banco a partir da foto. O narrador apresenta, após a descrição da imagem, uma crítica ácida ao papel das instituições monetárias que estiveram envolvidas tanto nos crimes de guerra quanto nos problemas que surgiram no pós-guerra.

Tanto aqui como no romance, a narrativa fotográfica é usada pelo narrador para de certa forma refletir sobre o retratado na foto, tanto do ponto de vista particular quanto do ponto de vista social, político e econômico. As fotos são interpretadas pela pessoa que as observa e muitas vezes conduzem a versões ficcionais, de modo que, para o destinatário do texto, que conhece a foto apenas a partir da descrição, o conteúdo da foto não existe. Assim, as reflexões sobre as fotografias também estão expostas ao problema da memória e ao momento do esquecimento, bem como a qualquer memória conectada a outros objetos, lugares e sentimentos. Tão importante quanto a foto pode ser como forma de estimular a memória, menos ela pode ser utilizada como algo sólido para garantir a verificabilidade. Além disso, a análise feita sobre a foto acima vai além de sua observação e torna-se uma crítica da sociedade, como se a memória encenasse uma crítica no nível moral.

Além das fotos como importantes portadoras da memória, existem ajudas de outros disparadores tanto no romance como na autobiografia que se tornam indispensáveis, pois

acompanham o processo da construção da memória e funcionam metaforicamente como *leitmotiv*.

Já tratamos de alguns deles como a cebola e o âmbar, no que se refere à autobiografia, e agora cabe tratar do tambor como um desses *leitmotiv*. O tambor seria um meio pelo qual a memória se cria, o impulso da memória é dado pelo instrumento em alguns momentos emblemáticos da narrativa. Ele contém o conhecimento do passado por vezes esquecido e reprimido e Oskar tem a chave para usar esse conhecimento através de sua bateria.⁵⁷

Por meio do tambor, Oskar não só pode lembrar de seu próprio passado, mas também contar a história de sua família. O instrumento permite que Oskar comece o processo da construção de sua lembrança, torna-se o meio narrativo. Além disso, o tambor pode ser considerado memória e consciência independentes, acusando e lembrando a culpa. Tocando o tambor e preservando o exercício de sua paixão, ele finge ser culpado e responsável pela morte de seus entes. Uma vez que também se sente responsável pela morte de seu pai, Alfred, decide mesmo que temporariamente, à beira da cova do pai, acabar com sua carreira de pequeno baterista, o que pode ser visto como uma forma de reconhecimento e remoção da culpa.

Em outros momentos do texto podemos verificar a relação direta do tambor com a culpa:

Oskar fürchtete sich vor dem Tag, da der Maler jenen Gegenstand bringen würde, welcher allein bestimmt war, von mir gehalten zu werden. Als er dann schließlich die Trommel brachte, schrie ich: "Nein!"

Raskolnikoff: "Nimm die Trommel, Oskar, ich habe dich erkannt!"

Ich zitternd: "Nie wieder. Das ist vorbei!"

Er, düster: "Nichts ist vorbei, alles kommt wieder, Schuld, Sühne, abermals Schuld!" (GRASS, 1959, p. 621)

Antes, sem o tambor como um objeto relacionado à culpa, era possível reprimir esse sentimento. O diálogo se aproxima daquilo que é apresentado na autobiografia, que a culpa não

⁵⁷ Em outro momento da narrativa de *Die Blechtrommel*, precisamente no terceiro livro, o tambor tem outra função além dessa. Ao ser contratado como músico da Adega das cebolas, Oskar toca seu tambor em um ritual que se assemelha a uma catarse. Pessoas pagam para descascarem cebolas ao som do tambor de Oskar e sua banda, como forma de expulgar sua culpa diante dos acontecimentos recentes. Posteriormente, transformando-se em uma estrela do mundo da música, toca seu tambor para multidões provocando comoção com a mesma intenção. Tendo em vista o fenômeno em que Oskar se transformou ao 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. Ele sabe comover, sabe manipular, participa da capitalização da culpa, do espetáculo da culpa e nos mostra o movimento de alienação promovido. Ele vê a culpa e isso lhe traz dividendos, pois é com ela que ele enriquece. Mas essa não é a verdadeira culpa individual de Oskar.

pode ser deduzida, ela pode ser mantida fora da consciência por um tempo, mas ela permanecerá subconsciente e voltará à consciência.

Esta função da memória e da consciência que o tambor ocupa na narrativa do romance e as peles da cebola são semelhantes e autênticos diante daquilo que reconhecemos na teoria da memória como formas de organização do processo de construção da memória e suas facetas, como as lacunas de esquecimento, as lembranças de detalhes triviais, sem importância, obscurecimento e disfarce, comuns na construção da memória

Na autobiografia, Oskar está relacionado à lembrança crítica e ao questionamento. Ele intervém na lembrança e seu processo de construção. Essa intervenção é sempre observada pelo narrador e não é feita diretamente por Oskar como uma figura presente ativamente no texto.

A memória inclui os componentes como o esquecimento, a obscuridade, suplementação e sobreposição. Esses componentes trazem uma aproximação à ficção, que é contrário às expectativas do público leitor. Na recepção da autobiografia, portanto, não se trata apenas de um tratamento crítico desses significados, mas também o quão longe das informações privadas, disfarçadas e ficcionalizadas são deliberadamente feitas ou até que ponto elas foram armazenadas precisamente pela memória por qualquer motivo e, portanto, precisa ser complementada.

A escolha de algumas memórias implica necessariamente a questão do conteúdo da verdade e pode ser desejável no nível da recepção entre distinguir de memórias verdadeiras ou falsas, mesmo que isso não seja sempre possível do ponto de vista teórico e neurocientífico. Tanto no romance quanto na autobiografia, a verdade e a ficção muitas vezes se entrelaçam, o que é explicitamente enfatizado pelo autor:

Da aber Korneff in späterer Zeit Gelegenheit fand, mit seinem Gehilfen Oskar Matzerath bis in das Kapitel "Fortuna Nord" hinein Marmor und Diabas zu versetzen, bei gewünschten Leichenumbettungen Zeuge zu sein und mit Oskar – was er gleichfalls mir angeraten hatte – die Henkelmänner voller Zusammengekochtem mittags beim Friedhofskrematorium zum Aufwärmen abzugeben, ist das Thema Grabsteinkunst und Friedhofsordnung erschöpft; zusätzlich ließe sich allenfalls etwas über Dichtung und Wahrheit sagen, wer wem was in den Mund gelegt hat, wer genauer lügt, Oskar oder ich, wem man am Ende glauben soll, was hier wie da fehlt und wer wem die Feder geführt hat.

Da aber jener Herr Matzerath nie bei der Firma Moog angestellt gewesen ist, hoffe ich vor den Nachstellungen der Spätgeburt meine frühen Jahre eine Zeitlang sicher zu sein. (GRASS, 2006, p. 311-312)

Nesta passagem, o que pode ser entendida como a mentira, pode ser apontada como conteúdo de verdade. Além disso, a autonomia e independência do caráter de Oskar é indicado e,

continuando, sugere que mesmo o texto lembrado não é considerado um relato sem relação, virtualmente indetectável, não menos importante, porque é sujeito a influências da ficção que muitas vezes permitem sua coerência.

A referência direta a *Dichtung und Wahrheit*, nos remete à relação entre poesia e verdade, vida e obra já explorada no maior modelo do gênero autobiográfico. Vemos a relação indissolúvel que Grass estabelece entre sua vida e obra nesta passagem, assim como o que estabelece Goethe em sua obra. Tanto que há novamente a relação direta entre o quanto a personagem determina o que seria verdade ou mentira na vida do autor e seus limites. Em diversas entrevistas, Grass ressalta que a literatura não é sobre dados factuais verificáveis, e que a verdade, na literatura, seria distinta. Como a realidade que é percebida de forma diversa pelos indivíduos da sociedade.

Na autobiografia, percebemos desde o início a ambivalência da memória. Em muitos momentos há a referência de que essa relação entre a verdade e a mentira se encontra no mesmo texto,

Schon wird Ehrgeiz geweckt: dieses Gekrakel soll entziffert, jener Code geknackt werden. Schon ist widerlegt, was jeweils auf Wahrheit bestehen will, denn oft gibt die Lüge oder deren kleine Schwester die Schummelei, den haltbarsten Teil der Erinnerungen ab; niedergeschrieben klingt sie glaubhaft und prahlt mit Einzelheiten, die als fotogenau zu gelten haben[...]. (GRASS, 2006, p. 9)

Segundo este trecho, em muitos momentos a recordação mais consistente pode ser construída pela mentira, ou pela “mutreta” e não pela verdade, que seria o correspondente imediato daquilo que se espera de um relato autobiográfico. A partir dessa consideração, o narrador coloca o leitor em situação de alerta diante do que será narrado ao longo do texto.

Em *Beim Häuten der Zwiebel* o protagonista do romance é frequentemente considerado como um indicador para o entrosamento entre a verdade e a ficção. Oskar Matzerath aparece como uma figura autônoma, embora não se envolva ativamente com o narrador, o qual afirma que ele intervém no processo narrativo, como na seguinte passagem:

Zudem lag in dem bewohnten Badezimmer ein Teppich aus Kokosfasern, den ich aber in Länge und Breite nicht beschreiben will, denn schon wieder redet mir Oskar dazwischen und will sich einmieten, will Teilhaber sein. (GRASS, 2006, p. 355)

Com essa referência a uma cena de *Die Bechtrommel*, não só a situação narrativa torna-se pouco confiável, mas a fronteira entre a ficção e a eventualidade da mesma é desfocada, de modo

que a ficção parece ganhar vantagem ao nomear Oskar como seu interveniente. Além de muitas explicações sobre a figura de Oskar Matzerath, sobre a figuração e a caracterização, o narrador da autobiografia também se opõe comparativamente a ele. Torna-se claro que o personagem Oskar parece suportar parcialmente as características autobiográficas do narrador Grass e, por outro lado, tem características de caráter que o autor poderia ter desejado, especialmente no que diz respeito ao tratamento das mulheres. Além disso, Oskar é tratado como uma autoridade, que parece ensinar o narrador autobiográfico.

Er bestimmte wer sterben mußte, wem es erlaubt war, wundersam zu überleben. Es ist Oskar gewesen, der mich noch einmal die Dunstkreise meiner frühen Jahre zwang, heimzusuchen. Er gab mir den Freibrief, alles, was sich als Wahrheit ausgab, zwischen Fragezeichen zu sperren. Er, der personifizierte schiefe Vergleich, hat mich gelehrt, alles Schiefe als schön anzusehen. Er, nicht ich, hat Pankok zum Kuchen verformt und den sanftmütigen Pazifisten in einen Vulkan verwandelt, dessen Ausbrüche mit expressiver Gewalt jegliches Papier verdunkelten. Seine Gegenwart löste Orgien in schwarz aus. Er sah schwarz, schwärzte an, sein Buckel warf nachtschwarze Schatten. (GRASS, 2006, p. 351-352)

Oskar se mostra um personagem que não fica deslumbrado, sempre questionador e provocador com a função de estimulador. O narrador atribui ao personagem tarefas que não lhe cabem, como a responsabilidade pela memória, ações e representações presentes no romance, que estaria associada diretamente à pessoa do autor e seu processo de escrita. Isto é seguido pela interpretação da personagem de Oskar como pioneira no que se refere a representar a sociedade como um espelho côncavo, apresentando-a de forma tão distorcida que só nos resta questioná-la criticamente. Ele representa o que Grass acredita ser a tarefa a literatura: acusação.

Além das tarefas de apoio à memória que ilustram o limite flutuante entre a ficção e a realidade que cumpre *Die Blechtrommel*, a abordagem interpretativa da figura de Oskar mostra a possibilidade do narrador Grass refletir sobre seu próprio trabalho, concentrar-se nas intenções de certas ações e figuras e serem trazidas ao centro de sua obra. Dessa forma, a afirmação feita no início da autobiografia sobre ter a última palavra a respeito de sua vida („weil ich das letzte Wort haben will”) tem um significado um pouco diferente. No contexto do desenvolvimento a respeito do trabalho e das pessoas, esse raciocínio não se refere mais apenas aos acontecimentos apresentados na autobiografia e a suplementação de fatos biográficos. Também está relacionado à crítica dirigida aqueles que acompanham sua obra, como críticos e acadêmicos. Podemos afirmar

que Grass se utiliza dessa intertextualidade reflexiva como forma de fazer outros entenderem melhor seu trabalho e mostrar, em certa medida, a indissociação entre sua vida e sua obra.

6.1.2 – *Katz und Maus*

Após esta primeira aproximação entre os textos ficcionais do autor e o texto autobiográfico, o leitor, principalmente o leitor constante das obras de Grass, pode chegar a percepção de que *Die Blechtrommel* povoa a autobiografia em toda sua extensão e Oskar se torna, por assim dizer, um interlocutor do narrador da autobiografia. Neste momento, discutiremos a importância de outra obra da “Trilogia de Danzig” que, apesar de ter menor expressão dentro da relação intertextual no texto autobiográfico, se mostra como fundamental para o que a crítica chama de momento central da autobiografia, o período de juventude de Grass e sua confissão a respeito da participação na guerra.

Podemos perceber que os conteúdos que são centrais no texto autobiográfico, principalmente os que se referem ao início da narrativa até o alistamento voluntário, já aparecem claramente em *Katz und Maus*. Estamos diante de uma narrativa contada retrospectivamente a partir do final da década de 50, por um narrador personagem, Pilenz. Percebemos que a força motriz de sua narrativa desde o início é a culpa, esta que será apresentada ao longo do texto a partir da construção da narrativa sobre Joachim Mahlke, um garoto que é descrito como um adolescente à margem daquela sociedade de rapazes que frequentavam o Conradinum.

Já na primeira menção a Joachim no texto autobiográfico, percebemos uma aproximação entre ele e o jovem Grass.

In meiner frühen Novelle *Katz und Maus*, die, kaum erschienen, als jugendgefährdend eingestuft werden sollte, dann aber als Schulstoff freigegeben wurde und seitdem der Interpretationslust mehr oder weniger lehrplangläubiger Pädagogen ausgesetzt ist, trägt Joachim Mahlke als tragikomische Figur zeitweilig diesen unansehnlichen Hut. So sah ihn der Erzähler Pilenz im Olivaer Schloßpark. Und auch die Tucheler Heide, eine Gegend, in der mein Arbeitsdienstlager aus ins Viereck gebrachten Baracken und dem Wirtschaftsbau bestand, entsprach der flachen bis leicht gehügelten Landschaft, in der sich eine Episode lang Joachim Mahlkes Werdegang zum Kriegshelden abspielt: [...]

Dennoch habe ich meine Arbeitsdienstzeit in anders geschichteter Erinnerung. Sie unterscheidet sich von dem, was Pilenz aus seinem Schreibzwang dem Großen Mahlke nachsagt, nicht nur in Einzelheiten, sondern auch in ihrer mich bloßstellenden Tendenz: ich verpaßte die Gelegenheit, in erster Lektion das Zweifeln zu lernen, eine Tätigkeit, die mich viel zu spät, dann aber gründlich befähigt, jedweden Altar abzuräumen und mich jenseits vom Glauben zu entscheiden. (GRASS, 2006, p. 93-94)

Além da transformação do conteúdo de sua narrativa no que se refere ao uso dado pelo sistema educacional que, inicialmente, considerava o texto uma ameaça e, posteriormente, o transformou em uma leitura paradidática, observamos neste trecho aproximações e afastamentos em relação ao jovem Grass e Joachim. Somos apresentados ao ambiente em comum que os dois partilharam na adolescência, e algumas experiências relacionadas ao alistamento voluntário. O que fica mais latente é a relação com a dúvida, com a qual o jovem Grass admite ter apenas conseguido aprender a lidar tardiamente.

Joachim é apresentado ao leitor como um jovem ambivalente, que tem uma crença fervorosa em relação à Virgem Maria, mas, aos olhos do narrador, é um indivíduo que está sempre à margem dos demais, seja por ditar certos comportamentos, que inicialmente parecem estranhos aos demais, mas que em pouco tempo se disseminam como moda, ou pelo fato de, por outro lado, apresentar comportamentos que rompem com o que é seguido pelos jovens daquele período. O fato de inicialmente se recusar a participar da guerra e, posteriormente, tornar-se herói da cidade, conquistar honrarias e, ao final, se negar a retornar a guerra, o coloca como um questionador daquele momento histórico. O que estabelece contraste significativo com o jovem Grass que, apesar de sua convicção e desejo pelo heroísmo, não era um herói.

Além disso, as dúvidas de Mahlke e as ações resultantes destas dúvidas parecem ambivalentes, uma vez que a uma de suas resistências é motivada politicamente. Essa comparação entre Mahlke e a lembrança cumpre a função autodependente da memória autobiográfica e é uma autoencenação, na qual o narrador procura provar-se positivamente contra sua personagem fictícia.

A crença religiosa que parece estar bastante arraigada na personagem Joachim e que não é alterada ao longo da narrativa, o difere de certa forma do jovem Grass, mas o aproxima de outra personagem emblemática na narrativa autobiográfica e que serviu de base para a construção de Mahlke: *Wirtunsowasnicht*.

Doch jenseits aller Nebenhandlung und auf den Punkt gebracht, sehe ich mich, wenn nicht froh, dann erleichtert seitdem der Junge verschwunden war. Der Anflug von Zweifel an allem, was sich als Glaube Felsen gab, flaute ab. Und die Windstille in meinem Kopf wird wohl keinem Gedanken erlaubt haben, flügge zu werden. Nur Stumpfsinn machte sich in ihm breit. Zufrieden bin ich mit mir und satt. Ein Selbstbild aus diesen Tagen gäbe mich gut ernährt wieder.

Doch später, viel später, als ich für die Novelle *Katz und Maus* eine steile und absonderliche Figur, den vaterlosen Meßdiener, Oberschüler, Meistertaucher, Ritterkreuzträger und fahnenflüchtigen Helden Joachim Mahlke, entwarf, konnte

mir der Verweigerer, den wir Wirtunsowasnicht nannten, Modell stehen, wenngleich Mahlke gegen einen übergroßen Adamsapfel ankämpfen mußte, er aber makellos zu sein schien, als er mal um mal das Gewehr fallen ließ, langsam, wie in vorsätzlich gedehnter Zeit, damit es sich einprägte. (GRASS, 2006, p. 102-103)

Esta passagem ilustra novamente o processamento das experiências pessoais em uma narrativa ficcional e, ao descrever a ação de *Wirtunsowasnicht*, não caracteriza uma imagem heroica, diferente da do herói de guerra espalhada durante o nacional-socialismo ou de outras situações de guerra. Assim, o herói, para aqueles jovens em situação de alistamento, seria aquele que se recusa a pensar criticamente e age de forma cega, obedecendo ao que é colocado a ele, ao contrário de como é descrito Wirtunsowasnicht. Desta maneira, podemos entender que o retrato que Grass faz de Mahlke é o que possivelmente ele gostaria e ter sido quando jovem, reconhecendo, de certa forma, seu heroísmo crítico.

Ao longo da narrativa autobiográfica podemos encontrar outros pontos de aproximação com a novela. A imagem da cebola está presente na narrativa também se referindo a uma forma de retomar a lembrança dos acontecimentos. O cheiro que exala da cebola provoca lembrança de Pilenz sobre os anos de guerra:

[...] man sollte glauben, die Siedlung riecht frisch reinlich sandig und der Jahreszeit entsprechend es roch aber in der Osterzeile, in der Westerzeile, im Bärenweg, nein, überall in Langfuhr, Westpreußen, besser noch, in ganz Deutschland roch es in jenen Kriegsjahren nach Zwiebeln, in Margarine gedünsteten Zwiebeln, ich will mich nicht festlegen: nach mitgekochten nach frischgeschnittenen Zwiebeln roch es, obgleich Zwiebeln knapp waren und kaum aufzutreiben, obgleich man über knappe Zwiebeln im Zusammenhang mit dem Reichsmarschall Göring', der irgend etwas über knappe Zwiebeln im Rundfunk gesagt hatte, Witze riß, die in Langfuhr, Westpreußen, in ganz Deutschland im Umlauf waren; deshalb sollte ich meine Schreibmaschine oberflächlich mit Zwiebelsaft einreiben und ihr wie mir eine Ahnung jenes Zwiebelgeruchs vermitteln, der in jenen Jahren ganz Deutschland, Westpreußen, Langfuhr, die Osterzeile wie die Westerzeile verpestete und vorherrschenden Leichengeruch verbot. (GRASS, 1961, p. 121)

A cebola tem como função o estímulo da memória, impulso que poderia estar escondido em outras impressões sensoriais. É o cheiro que empestava o país nos anos de guerra, também utilizado de forma lateral para caracterizar o momento econômico e social pelo qual passava, e que aqui seria utilizado pelo narrador como forma de disfarçar o cheiro de cadáver que essas memórias causavam ao serem escritas em sua máquina de escrever. Na novela a imagem é utilizada de forma mais generalizada do que na autobiografia, na qual as peles servem de material

onde estão escritas as memórias ou em *Die Blechtrommel*, onde eles servem de gatilho para o ritual de catarse a respeito da culpa não assumida ou escamoteada por uma sociedade que se negava a aceitar os crimes cometidos ao longo da guerra e, por isso, tinha que se submeter ao ritual como forma de expurgar a culpa, sem que houvesse alguma reflexão a respeito do ocorrido. O sofrimento é gerado artificialmente na superfície, não é refletido ou trabalhado. Na autobiografia, por outro lado, a cebola nos é oferecida como um esforço para a leitura das memórias, partindo da reflexão a respeito do passado e do processo de memória, na tentativa de entender o passado, carregado de algum sofrimento.

Ainda na novela, a cebola aparece em outro momento, colocada como oposto à cruz de cavaleiro:

[...] was war denn dies mal drinnen? Natürlich eine Katze. Und wo fieberte die Maus? Vorbei am Konferenzzimmer. Und als der Korridor amen sagte, stand, das helle Stirnfenster im Rücken, zwischen Sekretariat und Direktorzimmer, der Große Mahlke ohne Maus: denn er hatte den besonderen Artikel am Hals, das Dingslamdei, den Magneten, das Gegenteil einer Zwiebel, galvanisierten Vierklee, des guten alten Schinkel Ausgeburt, den Bonbon, Apparat, das Ding Ding, das Ichsprechesnichts. (GRASS, 1961, p. 146)

Podemos interpretar a cruz de cavaleiro, objeto que esconde o pomo de adão de Mahlke, como um símbolo que esconde a culpa, o que é plausível no sentido de que a cebola é interpretada como um gatilho para a lembrança na novela.

O *leitmotiv* de *Katz und Maus*, bem como da autobiografia é a culpa, até então não processada, oculta. Encontra-se em ambos os textos no nível do narrador. Pilenz escreve sobre uma sensação de culpa e vergonha que se refere tanto a um fato narrado no início da narrativa, quando não deixa claro se colocou propositalmente um gato para atacar o pomo de adão de Mahlke ou se simplesmente o gato surgiu na cena, impulsionando um comportamento em alguns momentos um tanto obsessivo e perigoso em relação ao colega, além de também atribuir à Mahlke culpa por algumas ações.

Como narrador em primeira pessoa, Pilenz controla a narrativa, determina o que é apresentado e o que será ocultado, revisa os acontecimentos e novamente estamos diante de um narrador não confiável de Grass. Esse narrador, que também trabalha com a culpa, assim como Oskar, parece não saber lidar com esse sentimento, tanto que atribui a Joachim parte da culpa que o próprio carrega. A obsessão do narrador por essa personagem torna, em alguns momentos, a percepção dessa culpa turva para o leitor. O estresse transmitido por este narrador ao tratar dessa

culpa, reflete-se de certa maneira na forma como o narrador da autobiografia trabalha com esse sentimento. Ao longo da narrativa, Grass demonstra a dificuldade em lidar com a culpa que em alguns momentos também se torna turvo para o leitor.

Em agosto de 2006, em entrevista publicada no FAZ, Grass apresenta motivo para a publicação de seu livro de memórias, o que confirma o sentimento estressante de culpa e vergonha carregado por tantos anos: “Mein Schweigen über all die Jahre zählt zu den Gründen, warum ich dieses Buch geschrieben habe. Das mußte raus, endlich⁵⁸.”

Ambos, Grass e Pilenz, escrevem sobre a vida de um jovem na época do nacional-socialismo, no caso de Pilenz sobre um amigo e no caso de Grass sobre o jovem Grass, cujas ações, em oposição à conexão entre Pilenz e Mahlke, são parte dele e levam a uma sensação duradoura de culpa e vergonha.

Grass acreditava, como podemos perceber ao longo de sua carreira por meio de entrevistas e discursos, que sua obra era suficiente para dar conta desses assuntos, o que posteriormente o próprio autor admite que a autobiografia era necessidade central para que essa discussão tivesse um ciclo fechado em sua obra.

6.1.3 – *Hundejahre*

A relação entre a última obra da trilogia e a autobiografia se dá de forma menos sistemática que as outras duas obras. Esta obra também partilha das mesmas características no que se refere à utilização de material biográfico do autor para a criação de sua narrativa. Ao longo da autobiografia encontramos poucas citações diretas ao texto, ao contrário das outras duas obras.

As citações estão relacionadas diretamente ao contexto da convocação do jovem Grass e as experiências de guerra, mesclando-se com a narrativa de *Katz und Maus* e ocorrem principalmente nos capítulos intitulados “Er hieß Wirtunsowasnicht” e “Wie ich das Fürchten lernte”, capítulos centrais para a narrativa a respeito da participação do autor na guerra, suas experiências e traumas.

⁵⁸ SCHIRRMACHER, F., SPIEGEL, H. “Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche”. In: KÖLBEL, Martin. (HG.) Ein Buch, ein Bekenntnis. Steidl, Göttingen, 2007, p. 26.

A primeira citação ocorre após a descrição do recebimento da convocação para a guerra. O narrador deixa clara impossibilidade ou dificuldade de acessar a memória:

Alle Hilfsmittel versagen. Verschwommen bleibt der Briefkopf. Als sei er nachträglich degradiert worden, ist der Dienstrang des Unterzeichnenden nicht festzustellen. Die Erinnerung, sonst eine Plaudertasche, die gerne mit Anekdoten gefällig wird, bietet ein leeres Blatt; oder bin ich es, der nicht entziffern will, was der Zwiebelhaut eingeschrieben steht?

Beschwichtigungen sind auf Abruf zitierbar: Die Einberufung und ihre Folgen, das ist doch durchgekauft alles, wörtlich in Reihe gebracht zum Buch geworden. Über siebenhundert Seiten lang wälzen sich die *Hundejahre* dahin. Hinlänglich steht geschrieben, wie jemand, der Harry Liebenau heißt, sobald er Soldat wird, Tagebuch führt [...]. (GRASS, 2006, p. 114)

A tentativa de resgatar este momento se torna fracassada, como é afirmado no início do parágrafo, mas se torna dúbia ao final quando o narrador questiona a si mesmo a respeito da capacidade de entrar em contato com este conteúdo tão caro a suas memórias e esquecimentos.

Esquecer parece ser um apoio para as memórias de fundo negativo. A falta de comunicação de certos fatos, assim como o fato de não serem refletidos ou pensados, são sobrepujados por outros acontecimentos de fundo positivo, o que pode levar ao esquecimento. A não lembrança se tornará, assim, um esquecimento. Assim, eventos desagradáveis não podem ser comunicados de forma consciente, de modo que a não lembrança não necessariamente precisa ser esquecida e, portanto, seria um momento de memória não mais consciente. Disso o narrador parece estar bastante esclarecido.

Seguindo a pergunta retórica sobre a não lembrança, a citação de *Hundejahre* é iniciada como motivo da imprecisão à convocação:

Beschwichtigungen sind auf Abruf zitierbar: Die Einberufung und ihre Folgen, das ist doch durchgekauft alles, wörtlich in Reihe gebracht und zum Buch geworden. Über siebenhundert Seiten wälzen sich die „Hundejahre“ dahin. Hinlänglich steht geschrieben, wie jemand, der Harry Liebenau heißt, sobald er Soldat wird, Tagebuch führt und vom Truppenübungsplatz Fallingb. aus mit Löns-Zitaten gespickte Briefe an seine Cousine Tulla schreibt, Briefe, in denen er später, wohin ihn auch immer der Marschbefehl weg von der Lüneburger Heide an die zurückweichende Ostfront schickt, ein Reimwort auf Tulla sucht und nicht findet: „Ich habe noch keinen Russen gesehen. Manchmal denke ich nicht mehr an Tulla. Unsere Feldküche ist weg. Ich lese immer ein und dasselbe. Flüchtlinge verstopfen die Straßen und glauben an nichts mehr. Löns und Heidegger irren in vielen Dingen. In Bunzlau hingen fünf Soldaten und zwei Offiziere an sieben Bäumen. Heute früh haben wir ein Waldstück beschossen. Zwei Tage lang konnte ich nichts schreiben, weil wir Feindberührung hatten. Viele leben nicht mehr. Nach dem Krieg werde ich ein Buch schreiben ...“. (GRASS, 2006, p. 114-115)

O que podemos perceber é que ao passo que Grass não consegue se lembrar de sua experiência, que poderemos classificar como traumática, em nível ficcional foi possível ao narrador Grass, em *Hundejahre*, criar uma situação análoga ao que seria a convocação real e apresentar em nível ficcional a experiência da convocação e suas consequências que, segundo a afirmação, fora “mastigada e ruminada”, colocada em ordem na forma de romance, além de classificar aquela representação como “suficiente” para o conteúdo que queria comunicar.

Na citação anterior, o narrador interpreta o que Grass declarou na entrevista a FAZ de 12 de agosto de 2006, que o passado já foi ficcionalizado e que isso deveria ser suficiente para compreender sua biografia. O fato de o narrador se colocar de forma ambígua a respeito disso é provado pela escrita do livro, bem como o questionamento repetido ao longo do projeto. Com o objetivo de provar que a convocação e suas consequências já encontraram uma exploração ficcional, é apresentada em uma citação de *Hundejahre*. Aqui nos encontramos em uma zona cinzenta do uso que o autor faz de sua ficção como sua autobiografia. Como se a voz de Harry Libenau fosse sua voz.

Há a contraposição de experiências, enquanto Harry já estava no campo de batalha, o jovem Grass ainda estava a caminho de sua missão. As sensações confusas que passavam na cabeça do jovem Grass são apresentadas logo em seguida. A única certeza é a ordem de convocação que leva junto a seu peito. Na sequência, talvez como forma de traçar um novo paralelo entre a obra e a vida, a cena da despedida de Harry na estação para cumprir sua ordem de convocação é apresentada. As duas despedidas, de sua mãe com o jovem Grass e a de Tulla com Harry, são colocadas lado a lado, proporcionando ao leitor a aproximação entre as duas experiências, os dois universos apresentados de forma similares:

Die Mutter hatte sich geweigert, den Sohn zum Bahnhof zu begleiten. Kleiner als ich, umarmte sie mich im Wohnzimmer, war zwischen Klavier und Standuhr wie aufgelöst: “Wenn du mir bloß heil zurückkommst...”

Als Harry Liebenau sich von seiner Cousine Tulla Pokriefke verabschiedete, trug sie als Hilfsschaffnerin der Straßenbahn ein flottes Käppchen: “Paß auf, daß sie dir nicht die Nase wegschießen!” (GRASS, 2006, p.115)

As passagens às quais o texto se refere se encontram no segundo livro que compõe o romance onde são apresentadas as cartas de Harry para sua prima Tulla. Essas cartas funcionam como um diário de guerra. Em frases simples, curtas e monótonas, quase pontuais, são reproduzidas as impressões de guerra que transmitem ao leitor a monotonia descrita pela

personagem, quase uma indiferença ou resignação. Ao lermos essa passagem e aproximarmos as duas personagens, o jovem Grass e Harry, podemos sugerir, também baseados nas descrições feitas por Grass de que as experiências de Harry são as experiências do jovem Grass, o que nos leva ao pensamento de que o processamento dessas memórias se dá de forma mais concreta no romance do que na autobiografia.

Por outro lado, o narrador Grass, seguindo a citação do romance, afirma que antes de sua campanha de guerra tinha a intenção de escrever um diário com suas experiências. Há a confirmação da existência do diário por um período de tempo, mas que se perdeu ao longo da campanha. O narrador se lamenta da perda do material, que poderia servir de fonte precisa para a construção de seu texto autobiográfico. Com a citação de *Hundejahre*, o narrador da autobiografia se desvia da necessidade de informações mais detalhadas sobre a convocação do jovem, distraíndo-se da falta de memória e aponta para um texto que já possui características autobiográficas.

A literatura, a ficção, servem, neste momento, para preencher lacunas da memória, consciente ou inconscientemente, mas também, de certo modo, induzir a envolver o leitor através da citação literária, para o mundo ficcional de Grass. Induzi-lo a procurar respostas para a memória autobiográfica do autor por meio de sua ficção. Aceitar a ficção, de certa forma, como material autobiográfico. Estamos diante de uma técnica que já se mostrou eficiente na construção ficcional de Grass e que se mostra duplamente eficiente colocada à disposição da narrativa autobiográfica e, ao mesmo tempo, promove a ambiguidade a respeito da fronteira entre o fato e a ficção.

Outra citação bastante significativa para a intertextualidade entre o romance e a autobiografia, coloca novamente em evidência a dificuldade de acesso à memória. Ela ocorre no contexto das experiências de guerra do jovem Grass imediatamente após o colapso de Oder-Neiße-Front.

Ach, wie leicht sind mir zu Beginn der sechziger Jahre die Wörter von der Hand gegangen, als ich bedenkenlos genug war, die Fakten Lügen zu strafen und mir auf alles, was widersinnig sein wollte, einen Reim zu machen. Schleusentore standen offen. In Kaskaden stürzte seitenlang gebändigter Wortfluß. In mal heißen, mal kalten Sprachbädern verjüngten sich althergebrachte Erzählweisen. Und dem vertrotzten Schweigen nötigte kitzlige Folter den bekennenden Schrei ab. Jeder Furz fand sein Echo. Und jegliche Pointe hatte den Tauschwert von drei geopferten Wahrheiten. Und da alles Tatsächliche folgerichtig verlief, wurde folgerichtig auch Gegenläufiges möglich. (Grass, 2006, p. 151)

Aqui, a falta de memória e a intenção de ficcionalizar o passado, que encoraja o fluxo de escrita, são sugeridas, enquanto o esforço para lembrar eventos passados, especialmente quando eles são pessoalmente onerosos, é difícil. A citação do romance *Hundejahre* torna o trabalho da experiência da guerra mais fictício e, portanto, talvez atenda ao conceito de realidade de Grass, que é apresentar o impacto de eventos históricos na sociedade. Podemos apreender a falta de sentido da guerra transmitida pelas frases de Harry no capítulo final da segunda parte do romance. Esta falta de sentido, intensificada pelo uso repetido do nada, está presente de forma bastante incisiva na narrativa autobiográfica. Ao colocar as duas sensações, a de Harry e a do jovem Grass, lado a lado, apenas com as aspas que garantem a citação da ficcionalização da experiência, o leitor é colocado em uma zona cinzenta de reconfiguração da memória em que é possível, em alguma medida, compreender a importância dessa ficcionalização e o quanto ela está próxima da factualidade, o que podemos verificar na sequência da narrativa:

[...] – und dem klotzig aus Substantiven gefügten Sprachgebrauch des Oberkommandos der Wehrmacht ein Gemenge entstand dessen abgeleiteter Überfluß alles wegschwemmte, was der Wahrheit an kleinlichen Einwänden einfiel: “Laut Führerbefehl wird erwartet, daß die fünfundzwanzigste Panzergrenadierdivision die Frontlücke Cottbus schließt und gegen Hundedurchbruch sichert... Die ursprüngliche Offenbarkeit des Führerhundes ist vom Fernsinn durchstimmt... Das vom Fernsinn durchstimmte Nichts ist im Raum Gruppe Steiner zugegeben als das Nichts... Das Nichts ereignet sich zwischen Panzerfeind und eigenen Spitzen...”

Aber wo ich war oder zu sein hatte – die Frontlücke Cottbus? –, gab es weder eigene Spitzen noch einen erkennbaren militärischen Zusammenhalt. Als Nichts hätte sich allenfalls die Division Frundsberg ereignen können, die womöglich der ominösen Gruppe Steiner zuzuzählen war. Nur hastig zusammengeklaupte Reste gab es, die auf widersprüchliche Befehle reagierten. Alles geriet aus den Fugen, nichts verlief folgerichtig, bis – jetzt läuft der Film wieder und bringt mich ins Bild – dem vereinzelt Panzerschützen aus der Laune höherer Gewalt eine neue Zuordnung widerfuhr. (GRASS, 2006, p. 151-152)

O narrador aproxima sua percepção da guerra a de Harry ao tratar do nada, nomeado pela personagem. As memórias retornam a ele como um filme a ser executado novamente. A memória agora toma forma de um filme, fictício por natureza, no momento em que ele retoma esse período da juventude. A incorporação desta metáfora torna ainda mais clara a aproximação do caráter fictício dessa memória, já assinalada pela relação com o romance. Uma memória que é caracterizada como incerta desde seu início.

Neste contexto, as citações de *Hundejahre* são consideradas, por um lado, como uma leitura crítica da guerra e, por outro lado, como um vínculo de preenchimento de lacunas entre fragmentos de lembrança. Podemos perceber que a escolha por este romance neste momento da autobiografia é feita de forma diversa dos outros intertextos utilizados por Grass. A relação se dá da forma mais direta possível, por meio de citações diretas do texto original. A resposta pode ser entendida, de certa forma, a partir da afirmação de que este foi o primeiro texto em que as experiências pessoais do jovem Grass em combate foram processadas:

Als sich mein erster Versuch, die Wirrnis im Kopf eines jungen Soldaten, dessen zu geräumiger Stahlhelm ständig rutschte, zu sortieren und auf blankweißes Papier zu bringen, Anfang der sechziger Jahre in dem Roman „Hundejahre“ niederschlug, mischte und verzahnte sich auf den Tagebuchseiten des Panzergrenadiers Harry Liebenau das Kriegsgeschehen als beständiger Rückzug mit den inständigen Beschwörungen seiner Cousine Tulla, die er aufgrund von Gerüchten auf dem gesunkenen Flüchtlingsschiff *Wilhelm Gustloff* vermutete: ertrunken in eisiger Ostsee

Auch ich schrieb Tagebuchähnliches in ein Diarium, das schließlich mit anderem Marschgepäck und meinem Wintermantel entweder bei Weißwasser oder nahe Cottbus verloren ging. Doch indem ich diesen Verlust abbuche, ist mir, als wäre auch ich mir wiederholt verloren gegangen. (GRASS, 2006, p.134-135)

O lamento pela perda do diário do jovem se transforma na perda do que foi aquele jovem e suas inquietações e principalmente as dúvidas que possam tê-lo acometido. Uma perda do acesso àquelas memórias que permitiriam saber o que “fez o recruta após ser instruído. Teria chegado a dar tiros? Teria matado alguém?” São dúvidas que permanecerão e perturbarão o velho Grass.

Podemos afirmar a partir dessas formulações de Grass em sua autobiografia que a visualização direta do processamento literário de suas próprias experiências de guerra podem tê-lo auxiliado na elaboração desse símile de memória uma vez que o material pessoal autêntico que possa ter existido como suporte para sua memória se perdeu.

Os outros textos da trilogia também abordam os anos de guerra, bem como o assunto da culpa, mas não se referem explicitamente ao dia-a-dia da guerra. Eles concentram todas as críticas em cidadãos individuais, afim de delinear uma imagem do nacional socialismo e do cotidiano fora da guerra real. O segundo livro de *Hundejahre*, por outro lado, aborda o assunto da guerra ativa e do cotidiano de um jovem soldado, bem como seus pensamentos e sentimentos.

Na autobiografia, especialmente nos capítulos “Er hieß Wirtunsowasnicht” e “Wie ich das Fürchten lernte” podemos perceber o mesmo tom narrativo dessas circunstâncias, mesmo que, em

muitos momentos, os pensamentos e sentimentos não possam ser definidos e expressos devido às lacunas da memória.

Uma vez que o narrador Grass não consegue ter acesso aos seus pensamentos, sentimentos e atitudes, mais precisamente quanto aos detalhes da guerra, ele lança mão dos textos ficcionais que estão à mão e estão carregados de aspectos autobiográficos. Assim, as passagens do texto parecem não ser apenas tentativas de preencher os fatos faltantes, ou preencher lacunas da memória. Em vez disso, eles também podem tentar filtrar o texto autobiográfico do texto da ficção. Neste caso, a autobiografia é processada literariamente.

Os momentos nos quais não é possível o acesso à memória e aqueles nos quais há fragmentação também são imanentes no processo de lembranças e na reformulação do próprio passado. Uma representação completa dessas circunstâncias não é possível para um indivíduo. Assim, um texto fragmentado, representando os momentos individuais da existência humana, como fracasso, aproxima-se da tentativa de Grass de apresentar a realidade o que a um texto que é absolutamente coerente do ponto de vista narrativo. Em *Beim Häuten der Zwiebel*, a representação fragmentada, por um lado, corresponde ao curso da memória e, por outro, representa a dúvida, a incerteza e o sentimento de falha, relacionada à própria culpa em relação à falta de respostas às perguntas apresentadas.

6.2 – *O Aventuroso Simplicissimus*

No texto autobiográfico podemos observar que Grass utiliza duas imagens bastante significativas, a cebola e o âmbar, como formas que simbolizam o processo da memória. As camadas da cebola se sobrepõem e, em alguns momentos, não permitem a leitura do que está ali escrito, e o aprisionamento da memória no âmbar, que pode impedir o acesso a certos conteúdos, percorrem a obra. Além destas, suas memórias também se constroem a partir de textos escritos ou lidos pelo autor que promovem ou alteram o processo da construção da memória autobiográfica.

Aqui nos deteremos ao romance de Hans J. C. von Grimmelshausen, *O aventureiro Simplicissimus*, publicado em 1668, que se mostra fundamental para a reconstrução da memória do jovem Grass em período conturbado de sua autobiografia. O romance apresenta de forma particular acontecimentos da Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), o que na narrativa de Grass ajudará a compor de forma aproximada a atmosfera vivida pelo jovem ao final da Segunda Guerra Mundial. A perspectiva narrativa presente em *O aventureiro Simplicissimus* tem “precisão

realista combinada com uma perspectiva rasteira da história e da sociedade, num tom plebeu guiado pela proposta satírica de ‘dizer a verdade rindo’” (MAZZARI, 2008, p. 284). Esta caracterização nos lembra outra narrativa de Grass, *Die Blechtrommel*, que adota perspectiva narrativa similar, já que o autor considera Grimmelshausen uma de suas maiores influências para a criação dessa narrativa e do personagem Oskar Matzerath. Perceberemos ao longo do texto autobiográfico a aproximação entre os universos narrados por Grimmelshausen e Grass, no que tange a atmosfera da guerra em aspectos específicos: o mundo do conflito vivenciado e reconstruído por Simplicissimus, assim como o mundo do jovem Grass ao final da Segunda Guerra Mundial, a caracterização de algumas práticas presentes em ambas as guerras, a narração das aventuras vividas pelos protagonistas, que em alguns trechos se confundem e, por fim, em certa medida, a concepção de mundo dos dois personagens.

Sabe-se que a utilização de intertextos na criação de um texto autobiográfico é prática comum. No caso de Grass, como já afirmado, o autor apresenta em sua autobiografia uma série de referências intertextuais. Ao deparar-se com o texto, o leitor pode inferir que a vida do autor não pode ser discutida sem que existam no horizonte modelos literários. São textos que fazem parte da vida de Grass, seja por influência direta em sua produção, seja pelo reconhecimento do autor quanto à sua importância no contexto da literatura alemã. Ao fazer uso desses intertextos, o trabalho com a memória parece alcançar, em vez da subjetividade, uma elaboração literária maior, que explora o tecido textual da memória coletiva. O leitor parece estar diante de um famoso romance onde a figura do autor da autobiografia e a do narrador fabular se misturam. Como se ocorresse uma literarização da vida do autor.

Dazwischen krochen Überlebende oder standen erstarrt wie ich. Einige schrien, obgleich nicht verwundet. Jemand greinte wie ein Kleinkind. Ich blieb in naßgepißter Hose lautlos und sah nahbei den geöffneten Leib eines Jungen, mit dem ich gerade noch weißnichts was gequasselt hatte. Die Eingeweide. Sein rundes Gesicht, das im Moment des Todes geschrumpft zu sein schien...

Aber das, was hier im einzelnen geschrieben steht, habe ich ähnlich bereits woanders, bei Remarque oder Céline gelesen, wie schon Grimmelshausen bei der Schilderung der Schlacht von Wittstock, als die Schweden die Kaiserlichen in Stücke hauten, überlieferte Schreckensbilder zitierte ... (GRASS, 2006, p.142)

A tradição das narrativas sobre guerras e sua utilização em seu texto autobiográfico em muitos momentos substitui a descrição de experiências do autor, o que pode ser uma recusa de comunicação de uma memória subjetiva. Por outro lado, é também uma utilização de textos de

uma tradição que já foram processados sobre um tema mais abrangente – a guerra –, apresentando para o leitor o fato de que certos padrões se repetem sempre marcados por crueldade, destruição e violência em determinado nível similares.

Em *Beim Häuten der Zwiebel*, podemos encontrar diversos tipos de intertextualidade, tais como citações, relações entre gêneros, a nomeação de títulos de obras e a ocorrência de personagens pertencentes a outras obras. A partir das considerações do autor, no caso de *Beim Häuten der Zwiebel*, em particular, podemos afirmar que a intertextualidade é bastante marcada, com garantia de que o narrador seja entendido em suas referências pelo leitor, pois na relação intertextual não basta somente o uso consciente de textos pelo autor; é importante também projetar que o leitor reconheça tais textos para que o diálogo pretendido pelo autor se complete.

Dentre as formas de intertextualidade, há um tipo particular que caracteriza a função do texto de Grimmelshausen na narrativa de Grass. O escolhido foi o de incorporar ao novo texto para tratar objetivamente de determinado assunto no cumprimento de uma função específica. No caso do texto autobiográfico de Grass perceberemos que a necessidade do autor em caracterizar a atmosfera na qual se passa a ação e a caracterização do jovem Grass, utiliza como base o texto de Grimmelshausen com objetivos definidos.

Através desse tipo de intertextualidade está presente o jogo entre a realidade tangível, as experiências vividas e a elaboração literária. Esse jogo entre memória e linguagem pode remeter ao que se interpreta como caráter fictício ao texto autobiográfico, mas, ao mesmo tempo, atribuir certa factualidade verificável em relação ao universo dos textos literários. Fictício, pois o autor faria uso dos textos literários em substituição a suas vivências. As referências a esses textos são relevantes no que diz respeito ao processo de memória e da negociação individual com o passado. O foco principal recai sobre as características dessa intertextualidade para o processo de construção da memória, incluindo processos comuns ao relato autobiográfico no que se refere a esquecer e reprimir.

Ao longo de *Beim Häuten der Zwiebel* podemos perceber que o romance de Grimmelshausen é uma das principais fontes de referência não apenas no que se refere à descrição e análise de situações de guerra, mas também à construção da imagem do jovem Grass nesse momento da narrativa. Na narrativa de Grimmelshausen é descrita retrospectivamente a juventude de Simplicissimus, as experiências e os horrores da Guerra dos Trinta Anos. A

narrativa não é só uma prosa descritiva de guerra, mas uma representação alegórica da sociedade que viveu aquele momento, a partir da perspectiva de um dos afetados.

Na primeira referência ao romance é apresentada a aproximação entre os dois “personagens”, o jovem Grass e Simplicissimus:

In der Regel war ich zeitabwärts unterwegs, unstillbar hungrig nach den bluttriefenden Innereien der Geschichte und vernarrt ins stockfinstre Mittelalter oder in die barocke Zeitweil eines dreißig Jahre währenden Krieges.

So vergingen dem Jungen, der unter meinem Namen anzurufen ist, die Tage wunschgemäß als Folge von Auftritten in wechselnden Kostümen. Schon immer wollte ich weranders und woanders, jener “Baldanders“ sein, der mir wenige Jahre später, als ich mich in der Volksausgabe des “Simplicissimus” verlor, gegen Schluß des Buches begegnete: eine unheimliche doch anziehende Gestalt, die erlaubte, aus den Pluderhosen des Musketiers in die zottelige Kutte eines Eremiten zu schlüpfen. (GRASS, 2006, p. 38)

O entusiasmo em relação à figura de Simplicissimus é destacado pelo fato de que o jovem Grass era apaixonado pelo período barroco, “insaciavelmente faminto pelas vísceras gotejantes de sangue da história e doido pela Idade Média escura como um breu [...] de uma guerra que durou trinta anos” (GRASS, 2007, p. 32), o narrador constrói, de certa forma, uma justificativa para o seu fascínio pelo conflito, o que pode ter resultado, conjuntamente com outros fatores, em última análise, no alistamento voluntário do jovem Grass. Assim, no início de sua narrativa, há uma explicação do narrador em sua juventude para o entusiasmo pela guerra, como um esforço de compreensão para o ocorrido.

No texto autobiográfico, o jovem Grass apresenta a literatura como única brecha para uma vida possível, mesmo que fosse a cruel realidade da Guerra dos Trinta Anos. Em sua adolescência, tem a oportunidade de viver a realidade da guerra, e não apenas na imaginação e nos livros sobre o assunto. Podemos entender aqui que a relação de Grass com a literatura, cara ao autor, é apresentada como uma construção literária. Ele não se tematiza literariamente apenas quando se apropria da personagem de Simplicissimus, mas também quando propõe a possibilidade de interpolação entre o sujeito empírico e o construto simbólico de uma unidade de consciência que se produz a partir de cristalizações culturais que transcendem a individualidade. Essa interpolação entre sujeito empírico e sujeito literário – que, de forma ampla, é o que se entende como relação entre consciência e ideologia – pertence à literatura e à cultura do romance. Pode-se dizer que Grass cria um sujeito para dar conta da experiência da Segunda Guerra. Ou seja: não há só intertexto literário quando Grass diz que o jovem Grass é Simplicissimus; há

intertexto literário quando Grass propõe que um sujeito empírico se alia a um sujeito literário para interpretar sua experiência. É a forma de construção do sentido da experiência que é literária.

A partir dessa análise se coloca a questão de se essa referência é um apaziguamento da culpa posteriormente percebido ou autojustificação no contexto do processo avaliativo da memória no que se refere ao *Simplicissimus*. Além disso, o fascínio pelo personagem de Grimmelshausen e o interesse pela Guerra dos Trinta Anos parece se aproximar também da figura do protagonista, que, de certa forma, passa pelo momento de “mosqueteiro” e, posteriormente, de “eremita”. O mosqueteiro representa o espírito aventureiro e prontidão para a guerra, enquanto a existência de eremita representa reclusão, tranquilidade, bem como liberdade e responsabilidade. Essas duas formas de existência mencionados por Grass, que exercem um fascínio sobre o narrador, poderiam ser dois polos de uma autorreflexão posterior do autor. É importante notar, em particular, que o uso de *Simplicissimus* como referência no contexto de guerra tem efeitos que o jovem Grass, segundo o narrador, não consegue perceber.

Isso fica claro na descrição e apresentação da literatura como uma *brecha*. O narrador Grass realiza a leitura como uma atividade de lazer e explicou que tinha livros que eram "a ripa que faltava na cerca, [...] os buracos pelos quais se metia em outros mundos" (GRASS, 2007, p.32). Mais tarde, o narrador preenche as lacunas da literatura no contexto de narrativas de guerra:

Ich kannte solche Schlupflöcher aus Büchern, die ich bereits als Schüler mehr verschlungen als gelesen hatte. Studienrat Littschwager, dem meine ins Absurde abschweifenden Aufsätze gefielen, hatte mir als leicht lesbare Volksausgabe den „Abentheuerlichen Simplicissimus“ mit der Empfehlung „barocker Realismus, unglaublich, aber wahr, wie alles bei Grimmelshausen ...“ in die Hand gedrückt, worauf ich mich heiß las.

Also könnte ich mir mit dem Vorsatz Mut gemacht haben: Wenn es dem Überlebenskünstler Simplicius glückte, den hinter jeder Hecke lauenden Gefahren eines dreißig Jahre lang andauernden Krieges mit List und Fortune aus dem Weg zu gehen, und wenn ihm, wie während der Schlacht von Wittstock, sein Herzbruder beistand, dem es gelang, ihn vor Ablauf seines letzten Stündchens vor dem schnell urteilenden Profos mit Hieb und Stich zu retten, auf daß er später schreiben und schreiben konnte, warum sollte dann dir nicht das Glück oder ein anderer Herzbruder behilflich werden? (GRASS, 2006, p. 145-146)

Nesse contexto, Grass refere-se às aventuras de leitura de sua juventude, às lacunas, mas aqui se relacionam com eventos de guerra reais e suas experiências na linha de frente. Aquilo que

é chamado no texto de Grimmelshausen como “incrível, mas é verdade”, se refere à pesquisa feita pelo autor em obras literárias sobre a guerra para compor as descrições. No plano da experiência do jovem Grass é comprovada a percepção de seu professor, “incrível, mas é verdade”.

Dentro do processo de memória retrospectiva, Grass apresenta um paralelo entre o destino de Simplicissimus e o seu em momento crucial da guerra. Aqui, a literatura já não é para ser entendida apenas como uma brecha para outros mundos, mas também como uma estratégia de sobrevivência e astúcia. Além disso, o narrador usa a referência a Simplicissimus como suporte de informações para não entrar em mais detalhes sobre partes da guerra, contudo, oferece algumas informações para delinear a situação.

Grass se envolve com a sua referência a Grimmelshausen para representar a Segunda Guerra Mundial, seguindo a tradição de guerras passadas afirmando que elas, independentemente da natureza das armas, da origem política e do fascínio, são igualmente cruéis ao trazerem terror e sofrimento. Isso fica claro na referência acima mencionada e também no primeiro contato de Grass com o inimigo russo na referência já citada a respeito da descrição da guerra por outros escritores.

O autor seleciona textos da memória cultural e os insere em sua autobiografia, em um quadro de memória fabricado, colocando-o como uma referência de verdade, que pode não ser baseado na experiência pessoal, como a obra de Grimmelshausen, causando uma impressão do que constitui a guerra, o terror e a violência. Esse relato baseado em Grimmelshausen, uma realidade que não é factualmente verificável, é encarada como um fato. Grass não nos oferece, neste contexto, memórias borradas, mas faz as referências específicas através dos textos da cultura literária alemã que representam uma realidade do passado e já não implicam a relação com a verificabilidade do factual. A representação da guerra literariamente molda a percepção da situação da guerra real, que se mistura com a experiência já vivida pelo autor e pela percepção do leitor a partir desses textos da cultura.

Podemos verificar essa relação com um personagem descrito por Grass em sua autobiografia, um primeiro cabo, que o ajuda logo depois do primeiro enfrentamento com o inimigo russo, assim que perdeu conexão com as tropas às quais pertencia e está sozinho na floresta. No trecho a seguir, a função do cabo é destacada: “Ele foi anjo da guarda para mim e

meu irmão do coração emprestado a Grimmelshausen, que acabou por me conduzir para fora da floresta, campos afora e através da linha do front russo”. (GRASS, 2007, p.127)

Esta imagem de um “primeiro cabo” que já o havia aconselhado a respeito do problema que seu uniforme da SS poderia causar, é um paralelo marcante entre o que é lembrado e *Simplicissimus*, o que resulta na forma como o narrador usa a figura de *Simplicissimus* alegoricamente em relação à sua juventude. Além disso, a imagem do “irmão de coração”, é clara dependência da figura de *Simplicissimus*, caracterizado por ele como um sobrevivente da guerra e da vida cotidiana em uma mistura de astúcia e sorte, que compõe as experiências de guerra narradas por Grass. Há a aproximação da figura de *Simplicissimus* à figura do jovem Grass, no que se refere a capacidade de sobreviver e a ingenuidade compartilhada pelos dois.

Er sieht aus, als sei er einem Grimmschen Märchen entlaufen. Gleich wird er weinen. Bestimmt gefällt ihm die Geschichte nicht, in der er vorkommt. Viel lieber möchte er der Titelfigur eines Buches gleichen, das ihm jederzeit so nah ist, als wäre es greifbar. Und richtig: jetzt ähnelt er jenem Helden aus Grimmelshausens Stall, dem die Welt ein labyrinthisch verwinkeltes Narrenhaus ist, dem nur mit Tinte und Feder als jemand namens Baldanders zu entkommen sein wird. Sein Trick seit Schülerzeiten: das Wörtermachen soll ihm beim gewünschten Fortleben behilflich werden. (Grass, 2006, p.156.)

A referência à visão de mundo de *Simplicissimus* e a semelhança que se propõe a reconhecer entre o personagem e Grass remissivo, pode nos levar a uma interpretação de que Grass encenou sua memória, mas também fornece sua visão de mundo e sua avaliação sobre a sociedade. O narrador julga não só o seu antigo eu, mas é confrontado pelo desejo de se parecer com o personagem o ficcional *Simplicissimus*, perante a sociedade talvez como forma de se eximir da crítica, como um jovem, que não tinha experiência consolidada e foi obediente e integrado ao exército apenas cumprindo comandos.

Podemos afirmar que a intertextualidade entre *Beim Häuten der Zwiebel* e *O aventureiro Simplicissimus* cumpre essencialmente algumas funções. Em primeiro lugar, ela fornece uma possível explicação para o entusiasmo pela guerra do jovem Grass, que está apoiada na literatura. Em segundo lugar, ao retomar *Simplicissimus* e a Guerra dos Trinta anos, o narrador usa um contexto de memória conhecido não só para retratar os horrores da guerra, mas também para deixar claro que não mudou muito em termos de violência e crueldade ao longo dos séculos. Além disso, a referência ao texto de Grimmelshausen serve como a própria memória difusa de Grass. Os relatos e descrições de guerra em Grimmelshausen ajudam a reconstruir suas próprias experiências em situações semelhantes. Apresenta-nos uma estratégia narrativa ou uma estratégia

de ficcionalização, preenchendo lacunas na memória usando as de Simplicissimus como uma forma de lidar com a vida e a situação de guerra.

6.3 - Outros textos

Anteriormente, apresentamos os principais textos que sustentam a rede de memórias apresentadas por Grass em sua obra autobiográfica. Além dessas, o autor faz uso, em menor número e importância, de outros textos de sua obra e de autores importantes para sua formação enquanto leitor e escritor. Semelhante a *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, as inúmeras referências às próprias obras ajudam a representar o vínculo entre vida e trabalho, incorporar todo o trabalho na vida do autor e mostrar vestígios autobiográficos em toda sua obra. O narrador de *Beim Häuten der Zwiebel* nos oferece a estrutura de trabalho do autor Grass ao utilizar formas inovadoras, como em seus romances e relacionar a constelação de personagens já conhecida por seu público.

Grass oferece ao leitor a descrição do início de sua atividade literária, ainda muito jovem, não bem-sucedida, pois, por se tratar de uma narrativa ambientada durante o declínio do Império Staufer, “tempos terríveis e sem imperador”, a certa altura do romance todos os personagens estavam mortos, o que o fez refletir posteriormente, quando iniciou sua carreira como escritor, que deveria tratar com mais cuidado seus personagens, intenção que é reiterada ao longo da autobiografia. Tanto que apresenta, de forma a certificar o leitor de sua preocupação, um breve diagnóstico ao leitor a respeito dos cuidados prestados a seus principais personagens, como forma de se mostrar um bom criador:

Oskar Matzerath überlebte als Medienmogul. Mit ihm seine Babka, die hundertsieben Jahre alt wurde und für die er, um ihren Geburtstag zu feiern, im zeitverschränkten Verlauf des Romans "Die Rättin" sogar – und trotz der Drangsal heftiger Prostatabeschwerden – die Strapazen einer Reise in die Kaschubei auf sich nahm.

Und weil der frühe Tod Tulla Pokriefkes nur vermutet werden konnte – tatsächlich wurde die Siebzehnjährige hochschwanger von Bord des sinkenden Flüchtlingsschiffes Wilhelm Gustloff gerettet –, stand sie, als endlich die Novelle "Im Krebsgang" reif zur Niederschrift war, als siebzigjährige Überlebende auf Abruf bereit. Sie ist die Großmutter eines rechtsradikalen Jungen, der im Internet seinen "Blutzeugen" feiert.

Gleiches gilt für meinen Liebling Jenny Brunies, die, wenngleich arg beschädigt und für immer erkältet, die "Hundejahre" überstehen durfte; wie ja auch ich geschont wurde, um mich auf anderem Feld mal um mal neu zu erfinden. (GRASS, 2006, p. 42)

O autor se compara ao que fez com suas personagens de ficção, sendo “poupado”, e se reiventando em outras ficções. Podemos relacionar essa afirmação com a criação da imagem pública criada por Grass ao longo de sua carreira. A imagem da consciência alemã que se consagrou por meio de seus posicionamentos políticos e envolvimento direto com a política alemã, por meio de seus discursos e romances. Figura que também foi construída dentro de seus romances de forma explícita, como nos exemplos apresentados anteriormente em *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* e *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus*, ou até *Mein Jahrhundert*, ou camuflado na capa da terceira pessoa como na “Trilogia de Danzig”.

O reaparecimento de várias personagens presentes em sua obra não é apenas a evidência de um bom “relacionamento” com essas personagens, mas ao mesmo tempo mostra a coerência entre elas observando a obra do autor como um todo, uma constelação. Além disso, algumas das referências e comentários sobre a forma de elaboração dessas personagens, ilustram a pesquisa muito precisa de Grass que acompanha o trabalho em diferentes textos.

O cuidado com cada personagem se refere ao árduo cinzelar de cada um deles. Como em *Im Krebsgang*, a árdua pesquisa sobre o navio Wilhelm Gustloff, que já povoava outras narrativas do autor, fez com que Tulla tivesse uma extensão significativa em sua obra.

As numerosas referências aos outros textos descrevem o espectro do assunto tratado pelo autor em suas obras. Assim, a problemática da culpa já explicitada no contexto das referências à “Trilogia de Danzig”, bem como o fardo do passado, é enfatizada repetidamente como uma unidade e um aspecto central à obra do autor. No trecho a seguir sobre o fato de nunca questionar os acontecimentos, retoma a lembrança de um professor que recebe, de certa forma, uma homenagem em *Der Butt*:

Und als mein Lateinlehrer Monsignore Stachnik nach einigen Monaten zurückkam und weiterhin auf Sankt Johann unterrichtete, habe ich wiederum keine dringlichen Fragen gestellt, obgleich mir der Ruf anhing, nicht nur ein aufsässiger, sondern auch ein vorlauter Schüler zu sein.

Naja, er hätte ohnehin nicht antworten dürfen. War überall so nach der Entlassung aus KZ-Haft. Fragen hätten Stachnik, der äußerlich unverändert schien, nur zusätzlich in Schwierigkeiten gebracht.

Dennoch muß mich mein Schweigen ausreichend belastet haben, sonst wäre ich kaum genötigt gewesen, jenem Lateinlehrer und einstigen Vorsitzenden der freistaatlichen Zentrumspariei, dem unermüdlichen Fürsprecher der seligen Dorothea von Montau in meinem Roman “Der Butt” ein unüberlesbares Denkmal zu setzen. (GRASS, 2006, p. 46)

Além dessas referências, relacionadas principalmente à culpa, outras obras aparecem ligadas a questões sócio-políticas importantes, como *Die Plebejer proben den Aufstand* (GRASS, 2006, p.411) ou a reunificação da Alemanha em *Ein weites Feld* (GRASS, 2006, p.168, p.453), bem como pensar sobre o futuro e a sua preocupação à luz das circunstâncias e abusos atuais em *Die Rättin* (GRASS, 2006, p. 87 e p. 452).

No geral, podemos entender que a rede de referências apresentada na obra, com suas diversas funções, nos ajuda a ter um entendimento maior a respeito da vida e obra do autor, ou até suspeitar que as indicações feitas pelo autor nos levam a uma interpretação pretendida por ele ao entrelaçar as obras em seu texto autobiográfico.

Assim, a referência aos textos de suas obras não é apenas, como foi demonstrado na análise das referências à Trilogia, uma importante ferramenta, apoiando a técnica narrativa do processo de construção da memória.

Conclusão

Weil dies und auch das nachgetragen werden muß. Weil vorlaut auffallend etwas fehlen könnte. Weil wer wann in den Brunnen gefallen ist: meine erst danach überdeckelten Löcher, mein nicht zu bremsendes Wachstum, mein Sprachverkehr mit verlorenen Gegenständen. Und auch dieser Grund sei genannt: weil ich das letzte Wort haben will. (GRASS, 2006, p.8)

Ter a última palavra é colocado como necessidade para Günter Grass ao escrever suas memórias. Essa necessidade não se limita a relatar fatos antes obscuros em sua biografia, como seu alistamento voluntário na *Waffen-SS*, mas também a necessidade de afirmar como suas obras se relacionam de forma complexa com sua vida. Grass se apresenta ao leitor como narrador, autor e personagem, de formas distintas e faz estas instâncias estabelecerem diálogos que oferecem ao leitor melhor conhecimento a respeito dos diversos papéis desempenhados pelo autor e, ao mesmo tempo, explora a si mesmo como forma de autoconhecimento. O modo utilizado para tal não poderia ser outro que não o que contemplasse de forma simbiótica a “poesia e a verdade”, e na qual o autor ocupasse seu principal papel: criador de ficções.

Como já salientado anteriormente, Grass por muito tempo se absteve de escrever uma autobiografia, por entender que por meio de sua ficção, impregnada de suas vivências, seria a maneira mais precisa de apresentar o impacto de eventos históricos na sociedade. O autor via na produção de textos ficcionais a possibilidade de criar realidades que vão além dos dados e fatos históricos, na medida em que afetam as circunstâncias sociais, políticas e históricas dos indivíduos e da sociedade. Assim, suas experiências biográficas se tornaram parte de sua ficção, parodiadas ou transformadas em retratos modificados.

Ao longo de sua carreira, o escritor manteve com seu leitor relação estabelecida por meio de seus narradores mirabolantes, desde Oskar até o próprio Grass, relação que em muitos momentos se construiu em bases nada sólidas, com narradores que não inspiram confiança e que cobram do leitor um posicionamento crítico diante do narrado. O narrador que se estabelece em sua autobiografia, de certa forma, também coloca ao leitor reflexões a respeito da história, da memória e da ficção, além de questionamentos sobre si mesmo e seu papel. Esses questionamentos são repetidos à procura de respostas que muitas vezes não são encontradas, pois

as memórias que estruturam seu relato são sobrepostas, dúbias, desfocadas, são lacunares e, muitas vezes, inacessíveis.

O processo de construção das memórias de Grass tem como ferramentas de acesso à memória as metáforas da cebola, do âmbar e do rolo de filme e torna o processo, mesmo que fragmentado e impreciso, tangível. Apesar disso, ele só se completa, em certa medida, com o diálogo estabelecido entre as vivências e os textos ficcionais do autor ou as obras que fazem parte de sua formação intelectual. Estes intertextos se tornam fundamentais para a construção do texto autobiográfico e nos leva a entender nesse processo a ficcionalização da memória autobiográfica.

A profusão das referências intertextuais a seus próprios textos e ao cânone da literatura deixa evidente a relação entre vida, trabalho e obra de Günter Grass e mostra o lugar de destaque da ficção dentro de seu texto autobiográfico, ou, como poderiam sugerir seus críticos, o quanto sua autobiografia é encenada a partir dessa relação.

Esse procedimento torna a estrutura do texto complexa, pois estamos diante de um narrador que questiona a todo momento sua memória e a si mesmo, procurando configurar um *eu* que passou por transformações profundas ao longo de sua formação. Em vários momentos, a narrativa fica em aberto, principalmente em momentos traumáticos do relato. Quando a ficção é apresentada em destaque, como forma de preencher as lacunas deixadas na narrativa, a questão que emerge é se o apresentado no texto autobiográfico foi experimentado por aquele que narra ou apenas se trata da elaboração ficcional vivida pela personagem na ficção. O limite entre os dois universos se apresenta de forma tênue, como foi possível observar na relação estabelecida entre o autor e sua mais famosa personagem, Oskar Matzerath. A forma como o texto é conduzido nos leva a pensar que para Grass não há como separar a narrativa de sua vida da ficção criada por ele.

A memória, em muitos momentos de seu relato, se mostra também como acusadora. Aponta o fardo da culpa e o exhibe. Deixa aparente as consequências com as quais o autor teve e tem que lidar e também apresenta parte do processo de convívio com o silêncio sobre seu passado ao longo dos anos.

O movimento de exploração de suas experiências e suas consequências reflete o papel no qual Grass se colocou dentro da sociedade, mas que também é atribuído a ele pelo público: a imagem construída ao longo dos anos a partir de suas obras e de sua militância política, sempre contundente diante das transformações sociais da Alemanha e do mundo. Além disso, a narrativa expressa como o autor/narrador deseja entender a si mesmo e seu trabalho.

O ato de descascar cebolas desencadeia um processo químico que leva quem as descasca às lágrimas. Processo que já foi visitado por Grass pelo menos em duas obras significativas: *Die Blechtrommel* e *Katz und Maus*. Na primeira, temos um choro catártico com objetivo de expurgar uma culpa, mesmo que fingida, e, no segundo, serve como elemento que remete à memória de crimes e aos problemas políticos sociais ao logo da guerra. Ao descascar a cebola, Grass promove reflexão a respeito de um período importante de sua trajetória, tanto pessoal quanto profissional.

A culpa é um tema caro às discussões do pós-Segunda Guerra na Alemanha. No caso de Grass, existe uma relação entre a culpa problematizada em seu texto autobiográfico e os mecanismos de autoindulgência disseminados pela sociedade alemã sob a ideia de construção de uma culpa coletiva. Grass construiu sua carreira literária como crítico desse processo. Como observado em *Die Blechtrommel* a cebola aparece como dispositivo para a exposição cínica de tal sentimento: enquanto Oskar Matzerath toca sua bateria na Adega das Cebolas, o público descasca o legume para provocar o choro de uma culpa que, de outro modo, não viria à tona. O alinhamento entre o episódio do romance e a construção simbólica da autobiografia é clara e está entre os elementos de sobreposição entre ficção e autobiografia; no entanto, o que Grass critica em *Die Blechtrommel* é justamente essa configuração impessoal e indeterminada da culpa, uma “culpa de todos”. A culpa, pelo contrário, deveria ser determinada e esclarecida segundo o quinhão, de cada indivíduo na construção do nazismo. Esse é o trabalho memorialista de Oskar no romance: observar como o destino da pequena burguesia alemã, em seus anseios e arrivismo, está integrada aos horrores perpetrados pelo Estado alemão.

O choque promovido entre as duas obras deriva do contraste, potencializado pelo fato de o autor admitir sua participação em episódios da história alemã que o tornariam, sob a perspectiva de sua própria crítica moral, culpado. E ele se ressentia disso em seu texto, mesmo que, para muitos, não de forma contundente ou convincente. Nesse sentido, o que Grass traz, como debate e problematização da culpa em sua autobiografia, permite-nos tratar este aspecto sob prismas distintos.

Grass contribuiu com sua obra, principalmente com a “Trilogia de Danzig” para uma representação ficcional que desde seu lançamento foi uma das mais lidas da literatura alemã. Segundo análise de Helmut Galle (2011), seus personagens fazem parte do imaginário literário e a partir deles gerações tentaram entender como pessoas da pequena burguesia entraram no processo nacional socialista e tornaram-se culpados e tentaram se reconstruir depois em uma

sociedade civil, que preferiu esquecer seu passado. Sua autobiografia pode ter uma outra função para a memória coletiva. Antes da publicação o autor era considerado inocente, pois passou por seu processo de formação na sociedade pacifista do pós-guerra, quando ele assumiu aos poucos o papel da consciência da nação, denunciando o que os seus compatriotas mais velhos ocultaram. A confissão feita na autobiografia, de certa forma, transforma essa imagem pública e deixa claro que “a cabeça do intelectual quando jovem tampouco estava imune contra a infiltração por propaganda e ideologia” (GALLE, 2011, p.245), como já foi apresentado em seus ensaios e em qualquer outro personagem de sua obra ficcional. A autobiografia de Grass deixa claro a seus leitores que “nem mesmo o criador de ficções que revela os mecanismos do mal constitui uma exceção” (GALLE, 2011, p.245).

A recepção das memórias de Grass mostra o poder de alcance paradigmático que os textos autobiográficos ainda possuem no início do século XXI. Como já observamos, o número elevado de textos sobre a obra, principalmente a respeito da revelação feita, fizeram as manchetes se espalharem e determinaram o debate público na Alemanha como nenhum outro tópico presente na narrativa. A confissão do autor de que ele fez parte da *Waffen-SS* durante os últimos meses da Segunda Guerra Mundial obscureceu em grande parte a visão estética do texto e suas nuances, principalmente quanto ao trabalho estruturado para apresentar o complexo processo da elaboração de suas memórias.

As metáforas utilizadas como ferramentas para o acesso às memórias foram interpretadas de forma superficial pelos textos críticos de jornais e revistas. As críticas partiam do pressuposto de que o objetivo principal de uma autobiografia era chegar a uma verdade objetiva e totalizante de uma vida que, como já observamos, não é mais uma das principais características do gênero no século XXI. A opinião pública, diante da revelação feita por Grass, esperava encontrar no centro da cebola, ao ser despelada, uma verdade objetiva do autor, depois da apresentação de variadas metáforas e aproximações de sua obra ficcional. Mas, ao final do processo, a cebola não apresentava um núcleo no qual pudessem ser lidos os fatos que explicassem tantas lacunas.

Muitos dos textos, como foi salientado, interpretaram essa imagem como se o autor, ao utilizá-la, limitasse sua perspectiva a respeito da memória. O mesmo foi afirmado sobre a metáfora do âmbar, pois os fatos (insetos encerrados na resina) estariam preservados, portanto, de fácil acesso a seu conteúdo. Conclusão bastante simplista diante da complexidade elaborada pelo autor, que apresenta as nuances que o âmbar pode incidir ao material encapsulado e sua

vulnerabilidade diante das condições do ambiente no qual é conservado. Este tipo de crítica reflete questões já discutidas anteriormente como a busca por uma verdade superior, a busca por fatos verificáveis, recuperáveis em uma factualidade histórica fora do texto literário, que justificassem as afirmações ou insinuações e que atestassem uma “autenticidade” daquilo que foi narrado, indo além do que já havia sido afirmado nas obras de ficção do autor.

Mesmo os textos que procuram entender a narrativa de Grass como uma forma híbrida, afirmam que a relação entre o gênero autobiográfico e a ficção não consegue ser equilibrada, ou melhor, não há possibilidade de relação, o que salta aos olhos é o fato de existir uma condenação à postura do escritor por não conseguir se desvencilhar de sua principal função: criador de ficções. Volker Isfort em artigo intitulado “Nachwachsende Scham”⁵⁹ ou Gerrit Bartels em “Das Heil in der Kunst”⁶⁰, dentre outros, avaliam esta relação ainda sem definição entre o gênero e a ficção, e destacam o papel de Grass como um autor de ficções, avaliando como problemática essa postura, o que levaria ao resultado de uma autobiografia pouco produtiva do ponto de vista genérico, o que resulta em um texto “incompleto e ficcional.” Assim, o livro, para Bartels, tornou-se uma espécie de híbrido, uma mistura de autobiografia e debate sobre culpa e vergonha, arranjado de forma poética. Os críticos têm consenso de que o relato dos últimos anos narrados por Grass, que antecede o lançamento de *Die Blechtrommel*, é bastante descritivo e com a apresentação de fatos bastante próximos daquilo do que seria reconhecido como um texto autobiográfico.

A crítica considera difícil aceitar a autorreferencialidade descontraída, exige falta de ambiguidade como categoria normativa, e a imprecisão da memória é considerada negligente, pois toda a inexactidão presente nos relatos dos últimos meses da guerra poderia “decepcionar” o historicamente interessado nesses aspectos normativos. O que baseia este tipo de crítica é a idealização de um leitor que tem como horizonte uma autobiografia que supra suas expectativas por detalhes factuais verificáveis.

⁵⁹ ISFORT, Volker. “Nachwachsende Scham”. In: KÖLBEL, Martin (Hg.). Ein Buch, Ein Bekenntnis. Steidl: Göttingen, 2007, p. 289.

⁶⁰ BARTELS, Gerrit. “Das Heil in der Kunst”. In: KÖLBEL, Martin (Hg.). Ein Buch, Ein Bekenntnis. Steidl: Göttingen, 2007, p. 296.

O que se espera ter alcançado com este trabalho é mostrar que não se trata de um texto que renuncia a obra de ficção, ele procura relacionar de forma simbiótica a ficção criada pelo autor com seu relato.

A autobiografia de Grass não é, em uma primeira impressão, um documento de clareza. A imprecisão seria o princípio que direciona a confissão de vida pretendida por Grass e dela, portanto, pode ser admirada a verdade do escritor, emergindo dessa imprecisão. Como se para encontrar essa verdade o autor precisasse borrar toda sua representação e a reinventasse, de forma simples, seguindo seu dom de narrador ficcional, mas, ao mesmo tempo, bastante complexo.

Percebemos que a autenticidade do texto de Grass é baseada em um caráter de referência particular. Tradicionalmente, a construção da autenticidade estaria ancorada em termos ou revelações que supririam as expectativas dos leitores, o que não acontece em *Beim Häuten der Zwiebel*. Há uma revelação, em torno da qual giraram todas as críticas a respeito da obra, mas não é ela que direciona o tom da narrativa. A complexidade construída pelo autor por meio de seu narrador, da teia intertextual criada para entrelaçar sua vida e sua obra, aliada à ambiguidade que emerge das discussões a respeito da natureza da memória e suas metáforas, tornam o texto de Grass fonte interessante para essas discussões.

A recepção de um texto autobiográfico como um texto que apresenta uma verdade superior e verificável de uma vida, ainda continua no imaginário do público que a recebe. Os textos que apresentam construções mais subjetivas e que se apresentam em uma fronteira tênue entre a factualidade e a ficcionalidade ainda são recebidas com parcimônia. Apesar dos avanços em relação à pesquisa de textos autobiográficos, ainda há a forte expectativa do leitor de uma legibilidade factual das impressões escritas.

Depois de *Beim Häuten der Zwiebel*, Günter Grass publicou mais duas obras, *Die Box* (2008) e *Grimms Wörter* (2010) que foram estabelecidos pelo autor como componentes do que ficou conhecida como “Trilogie der Erinnerung”.

Die Box apresenta de forma bastante distinta de *Beim Häuten der Zwiebel* alguns acontecimentos da vida do autor a partir do sucesso do lançamento de *Die Blechtrommel*. É uma narrativa que faz lembrar um pouco da dinâmica presente em *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*,

por causa da relação central entre o pai e os filhos, e das discussões envolvendo política e sociedade. Nesta obra, quem toma a frente da narrativa são os filhos. Não se trata de uma narrativa em primeira pessoa, mas sim soa como um exercício do escritor de analisar a si mesmo do ponto de vista que seria o dos filhos já adultos. Sua obra literária também tem lugar neste texto, mas não está em primeiro plano. A relação com a memória se dá a partir de fotografias mágicas tiradas pela câmera da fotógrafa Maria Rama, amiga da família e fotógrafa oficial de Grass. Com sua câmera Agfa, de 1930, Maria tira retratos que revelam muito além do objeto ou situação fotografada. Elas são o mote para discussões sobre memória, política, literatura e principalmente a criação da imagem do escritor como pai e figura pública em contraste. Figura que em muitos momentos parece bastante distante dos filhos, principalmente por causa da literatura e da política. As reflexões apresentadas neste volume sobre a memória são menos complexas e mais concentradas nas lembranças relacionada à vida familiar e política.

Em *Grimms Wörter. Eine Liebeserklärung* percebemos que a relação com a memória tem papel secundário e as relações intertextuais sobressaem como principal elemento, já nomeado no título. A declaração de amor, subtítulo do livro, à língua alemã se coloca como foco deste volume. Os irmãos Grimm da obra de Grass não são aqueles que conhecemos dos célebres contos de fadas, dos quais Grass bebeu inúmeras vezes da fonte, mas sim os do projeto do monumental dicionário da língua alemã. Aqui não temos mais como centro a biografia do autor, observamos o diálogo entre o passado, o presente e o futuro, principalmente no que se refere a questões políticas e históricas, entre o contexto vivido pelos irmãos Grimm e o contexto presente do autor. Neste volume, Grass volta a tratar da confissão apresentada em *Beim Häuten der Zwiebel*:

Mir kommt dazu mein Versuch, mich “beim Häuten der Zwiebel”- zu erinnern, in den Sinn: was bleibt und nur zögernd zu berichten ist.

Es geschah auf einer winterstarren Waldlichtung. Siebzehn zählte ich, als wir, ins Karree gestellt, unter frostklarem Nachthimmel auf Führer Volk und Vaterland sowie auf den Reichsführer der Waffen-SS vereidigt wurden. Satz für Satz sprachen wir nach: “Ich gelobe...” Feierlich war uns, war mir zumute. Nach dem Schwur wurde gesungen: ‘Wenn alle untreu werden, so bleiben wir doch treu...’

Dazu kam es nicht. Das Kriegsende befreite mich von dem beschworenen blinden Gehorsam, ohne daß ich soleich sehend wurde und begriff, welches Ausmaß an Verbrechen ein Eid, gesprochen in einer Frostnacht, bemänteln kann. Nie wieder würde ich einen Eid leisten. (GRASS, 2010, p.73)

Aqui temos uma reflexão distanciada e mais precisa daquele jovem que fez um juramento de fidelidade ao *Führer* em uma noite de inverno. Momento que não foi acessado em outra ocasião e que agora se faz presente com a avaliação de que, depois daquele juramento, não houve mais nenhum outro que o compromettesse. O sentimento de culpa diante do que ocorreu na juventude do escritor ainda ecoa.

A relação entre o autor e suas obras literárias também se verifica neste livro, tendo como destaque *Die Blechtrommel* e Oskar Matzerath. Ao longo da narrativa, o autor insere poemas que se relacionam com o que está sendo narrado, procedimento já utilizado pelo autor em outras obras como *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Um desses poemas tem Oskar como personagem.

[...]wie ich es tat vor mehr als fünfzig Jahren, indem ich einen Dreijährigen in die Welt setzte, der nicht wachsen, der als Dreikäsehoch klein bleiben und auf keinen Fall zu den Erwachsenen zählen wollte. Weißt du noch, Oskar, wie dauerhaft dir Däumling den Weg gewiesen, dich widerständig gemacht, durch Dick und Dünn geschickt hat? Sag danke, Oskar, sag danke!

Er, der sich unter Großmutter's Röcke duckte,
 er, der aus Eigenwille treppab stürzte,
 verdeckt unterm Tisch saß,
 er, der im Innern einer Tribüne
 den Takt diktirte und starre Ordnung in Tanz auflöste,
 er, der den Schreck überdauernd
 im Kleiderschrank hockte,
 er, dem kein Keller zu duster,
 kein Turmdach hoch genug,
 ihm, der dem Bösen zu Diensten war,
 ihm, dessen Stimme jegliches Glas durchdrang,
 ihm, dem kein Dieb die Trommel betasten,
 der aber einer Dame vom Zirkus nah,
 ganz nah kommen durfte,
 er, oberschlau, wollte nicht wachsen;
 ich aber wuchs, dachte mich größer und größer,
 wies jedem Ball die Delle
 und allen Dingen den Schatten nach,
 war Dorn im Fuß, Dolch in des Vaters Rücken
 und schaute auf Fotos erwachsen drein.
 Ach, Oskar, wäre ich doch wie Du
 ein Däumling geblieben.

(GRASS, 2010, p. 144-145)

A comparação entre criador e criatura se repete, como já havia ocorrido em *Beim Häuten der Zwiebel*. A projeção que esta personagem deu ao autor, a ponto de se tornar maior que sua obra e, no caso do poema, maior que seu autor, o fez transpor, como observado, a barreira entre o factual

e o ficcional, tomando conta da vida do autor. Os versos finais do poema levam a uma aproximação entre Grass e Oskar a ponto de o criador desejar ter tido, talvez, o mesmo destino de Oskar, continuar a ser o “Polegarzinho”.

A reflexão sobre a relação do escritor consigo mesmo e com sua obra, como percebemos, é muito importante e transpassa a obra de Grass. Em seu último livro, publicado postumamente, *Vonne Endlichkeit* (2015), o escritor faz um balanço sobre sua vida literária no poema “Bilanz”

In Reihe Bücher, eng gestellt,
auf deren Rücken Name, Titel
mein Ausweis sind, der gültig bleibt,
obgleich er längst verjahrt ist, abgegriffen.

Schon weiß ich nicht mehr, welches Ich
sie Blatt nach Blatt mit Wörtern füllte,
und ahne kaum, woher die Triebkraft kam,
was Gegenstand und handlich war
in Sätzen kurz und lang zu fassen.
Nur daß ich schreiben mußte,
weil mir vorgeschrieben war – mit Kreide
weiß auf schwarzer Tafel - ,
worüber, wem zum Trotz, warum
und nachgezählt zu wessen Nutzen.

Gereihte Bücher, Rücken neben Rücken.
Ein hölzern Brett, links rechts gewandert,
gibt ihnen Halt, dem Zeitverlauf verquer,
es sei denn, Leser wachsen nach.

Enteignet sind sie mir seit langem
und dennoch drückend Last geblieben.
Das ist die Summe. Fehlt noch was,
das unterm Schlußstrich zählen könnte?
(GRASS, 2015, p. 167)

O eu-lírico observa sua obra, mesmo que válida, como “há muito prescrita, gasta”. Ele não sabe mais qual *eu* encheu os livros com tantas palavras e histórias (Schon weiß ich nicht mehr, welches Ich / sie Blatt nach Blatt mit Wörtern füllte). Ao mesmo tempo, retoma outro aspecto recorrente em sua obra: a necessidade de escrever. Escrever, “contra a corrente do tempo” como pudemos perceber em *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* e tantos outros, ou mesmo a necessidade de escrever sua autobiografia.

Neste livro de poemas, no qual a velhice, finitude e reflexão sobre a experiência de vida são os temas principais do autor de mais de 80 anos, ele deixa o questionamento aos seus leitores que contrasta com a epígrafe apresentada sobre a necessidade de ter a última palavra: “Das ist die

Summe. Fehlt noch was, /das unterm Schlußstrich zählen könnte?” Ainda haverá algo a ser dito além do que já foi registrado e que deixaram “pesado lastro”?

Em outro poema, intitulado “Den Schlusstrich ziehen”, como forma de responder a este questionamento e, talvez, de sinalizar o fim de sua carreira, mesmo que não fosse sua vontade, Grass finaliza com os seguintes versos:

Irgendwer, der es gut meint, rät mir den Schlußstrich zu
ziehen, solange die Hand noch nicht zittert. (GRASS, 2015, p. 166)

ANEXOS

Figura 1 – Plano estrutural de *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*

Figura 2 - Plano estrutural de *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*

Die Gliederung		Aus dem Tagebuch einer Schnecke		Stand am 22.8.11		Zusätze	
1.	Heinemann	März. Schneckenbild. Straus. 2. Jahrb. Rede. Studenten.	20			1) Keine Schnecken	
2.	Zweifel	Vorwärts. Vierziger. Klee. Gewerkschaften. Franz.	12			2) Konservaten in D.	
3.	Schneeklingen	Raoul. Hegel. Geschichte 2h.	15			3) Kirschen.	
4.	Bairo	Grosse Koalition. Sympothie. Kollegen + 2h. Zweifel.	15			4) Blaudinge.	
5.	Wahner	Schichten. Konvention. Moser. Taktik. Aktuelles.	12			5) Gans im Leben.	
6.	Jeh.	Bergstein. Selbstkritik. Anna. Schneckenbilder.	14.			6) Letzte Versuch	
7.	Laban	Fremdheit. Dromitologie. Laura. Apfel + Schnecken.	14.			7) Grosse Klee	
8.	M. + U.	Bebel. Sozialdemokratist 2h. Utopien.	14.			8) Grosse Wäcker	
9.	Astir	Fritz Stern. Fiktion. Aktuelles.	12.			9) Zwickeln	
10.	Samstag	Franz. Flucht. Bruno. Laura. Rand.	18.			10) Vot. tang.	
11.	Samstag + Lib	Friedman. Entzerrung + Walter + Johnson.	16. vor			11) Noch einmal Drom.	
12.	Norov	Anna. Kautsch. Nacht. Böhmen.	9. vor			12) Nazarenen	
13.	Willen	Erzählen. Vater. Aktuelles. Geschlechter-Aufzüge.	14. aus			13) Aus dem Ehelebe	
14.	Kirchentag	Gott + 2h. Apoll + Utopie. Betroffen.	14. aus			14) Kochbuch	
15.	Bretagne	Schneckenbilder. Schimmern. Prinzip Zweifel	14. 18			15) 2 Minuten umhert.	
16.	Kuhentz	Straus. Libell	12. 15			16) Die Schnecke	
17.	Zweifel + 2h	Lise. Litzberg. Aktuelles. Kinnas.	8. 10			17) Altes Kinnis Zypid	
18.	Kellertheater	Säckingen. Anna. Kinniger.	12. 14			18) 2h in G. G. G.	
19.	Schneckenbild	Schnecken im Keller. Zeitverleibung. Tempo	30. 18			19) Rabikiller	
20.	Vief	Schreiben. Schneckenbilder. Selbstsuch. Reden.	17. 13			20) G. G. G.	
21.	Heilung	Wahlkampf. Litzmachen. "Schnecke"	14. 15			21) Luxemburg	
22.	Willy	Libell. Wahlkampf. Gans + Zweifel	14. 10			22) Bei Abs. Hoffens	
23.	Straus	Politik. Kinniger	17. vor			23) Zweifel. Schnecke	
24.	Wahlkampf		12. aus			24) Püppchen im Fing	
25.	Melencolia-Rede		35			25) Franzosenzeit	
26.	Lichtenstein-Gespräch		7. 2			26) Schnecke am Kinn	
			39 0			27) Schnecke auf Telefon	
						28) Schnecke auf Bank	
						29) Schnecke am Kinn	
						30) Schnecke am Kinn	
						31) Schneckenbild	

Figura 3

Escola judaica privada de Judith Rosenbaum – 1934 (Fonte: *Danzig 1939: Treasures of a destroyed community. The Jewish Museum.* New York: Wayne State University Press, Detroit, 1980a, p.17)

Figura 4

Escola judaica privada de Ruth Rosenbaum – 1937 (Fonte: *Danzig 1939: Treasures of a destroyed community. The Jewish Museum*. New York: Wayne State University Press, Detroit, 1980a, p.17)

Referências Bibliográficas

Do autor

GRASS, Günter. *Die Blechtrommel* Frankfurt a. M: Fischer Bücherei, 1959.

_____. *Katz und Maus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1961.

_____. *Hundejahre*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1963.

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

_____. *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1972.

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

_____. *Kopfgeburten oder Die Deutschen sterben aus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 1980.

_____. “What shall we tell our children?” *Danzig 1939: Treasures of a destroyed community. The Jewish Museum*. New York: Wayne State University Press, Detroit, 1980a.

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

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

_____. “Como dizer aos nossos filhos?” In: *O Rabi de Bacherach*. Tradução e notas de Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Hucitec, 1992.

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

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

_____. *Mein Jahrhundert*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 2001.

_____. *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.

- _____. "So muss ich das Kainsmal wohl hinnehmen". *Frankfurter Rundschau*, 10.11.2006. Disponível em: <http://www.fr-online.de/doku---debatte/-so-muss-ich-das-kainsmal-wohl-hinnehmen-.1472608.2880090.html> Acessado em: 12.12.2015.
- _____. *Sämtliche Gedichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.
- _____. *Nas peles da cebola*. Tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *Sämtliche Gedichte*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2007.
- _____. *Die Box*. Dunkelkammergeschichten. Göttingen : Steidl, 2008.
- _____. *Grimms Wörter*. Eine Liebeserklärung. Göttingen : Steidl, 2010.
- _____. *A caixa*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- _____. *Vonne Endlichkeit*. Göttingen : Steidl, 2015.

Sobre o autor

- ADLER, Hans & HERMAND, Jost (Hg). *Günter Grass: Ästhetik des Engagements*. New York: P. Lang, 1996.
- APPENZELLER, Gerd. "Es war immer der andere. Amerikaner, Außerirdische: Wie Günter Grass beim Häuten der Zwiebel Fremde sieht". *Der Tagesspiegel*, 27.08.2006. Disponível em: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/es-war-immer-der-andere/745016.html> Acesso em: 17.01.2016.
- ARNDS, Peter O, *Representation, subversion, and eugenics in Günter Grass*. Boydell & Brewer, 2008.
- ARNOLD, Heinz Ludwig (Org.). *Text + Kritik*: Günter Grass. München: Edition Text + Kritik, 1988.
- ASSMANN, Aleida "Das Gedächtnis ist kein Archiv". In: KÖLBEL, Martin (Hg.): *Ein Buch, ein Bekenntnis*. Steidl: Göttingen, 2007, p.90.
- BOHNENKAMP, Anne. (Hg) *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.

_____; BRUNSEN, Frank. (ed.) *Changing the Nation. Günter Grass in International Perspective*. Würzburg: Königshausen&Neumann, 2008.

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*. Berlim, p. 37-39, Jun./Jul,1979.

DOERRY, Martin, HAGE, Volker. “Siegen macht dumm”. In: *Der Spiegel*. Hamburg, n. 35, p. 140-143, 2003. Disponível em:< <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28415189.html>> . Acesso em: 20.01.2015

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 und 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.

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

GRIES, Britta. *Die Grass-Debatte. Die NS-Vergangenheit in der Wahrnehmung von drei Generationen*. Marburg: Tectum, 2008.

HOENIG, Matthias. “Ein junger Mensch, der mir fremd ist. Günter Grass über seine Autobiografie, in der er seine Mitgliedschaft in der Waffen-SS mitteilt, über Krieg und Jugend und seinen katholischen “Kumpel Joseph”. *General-Anzeiger*, 18.08.2006. Disponível em: <http://www.general-anzeiger-bonn.de/news/Ein-junger-Mensch-der-mir-fremd-ist-article106836.html>. Acesso em 16.01.2016

- 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.
- HONZA, Norbert; et al (org.). Günter Grass. Bürger und Schriftsteller. Dresden: Neisse Verlag. 2008.
- KRAUSE, Tilman “Ich aber weinte erst später, viel später”. *Die Welt*, 19.08.2006. Disponível em: <http://www.welt.de/print-welt/article146492/Ich-aber-weinte-erst-spaeter-viel-spaeter.html> Acesso em: 15.01.2016.
- KRUMME, Detlef. *Günter Grass die Blechtrommel*. München: Carl Hanser Verlag, 1986.
- KÖLBEL, Martin (hg.) *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass', Beim Häuten der Zwiebel'*, Göttingen: Steidl 2007.
- KURBUWEIT, Dirk et al. “Fehlbar und verstrickt”. In: *Der Spiegel*, 21.08.2006. Disponível em: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-48495924.html> Acesso em 16.01.2016.
- LÖER, Wigbert. „Beichten Sie, es wäre für Sie eine Erleichterung!” *FAZ*, 29.09.2006. Disponível em: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/moralist-guenter-grass-beichten-sie-es-waere-fuer-sie-eine-erleichterung-1355523.html>. Acesso em: 16.01.2016.
- LOHR, Stephan Lohr. “Ich werde mich weiter als Bürger äußern”. *Frankfurter Rundschau*, 18.08.2006 Disponível em: <http://www.fr-online.de/doku---debatte/-ich-werde-mich-weiter-als-buerger-aeussern-,1472608,2882998.html> Acesso em 17.01.2016.
- LÜDKE, Martin. “Das doppelte Ginterchen” *Frankfurter Rundschau*, 23.08.2006.. Disponível em: <http://www.fr-online.de/literatur/das-doppelte-ginterchen,1472266,3163226.html> Acesso em: 15.03.2016.
- MANGOLD, Ijoma. “Seht, wie meine Augen tränen.” *Süddeutsche Zeitung*, 19.08.2006. Disponível em: : < <http://www.sueddeutsche.de/kultur/rezension-des-neuen-grass-beim-haeuten-der-zwiebel-seht-wie-meine-augen-traenen-1.893577>> Acesso em: 16.01.2016.
- 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.
- _____. “Figurações do ‘mal’ e do ‘maligno’ em Grande Sertão: Veredas”. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v. 22, n. 64, 273-290, 2008.
- _____. “Era uma vez dois irmãos. *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, v.25, n. 72, p. 303-315, 2011.
- NEUHAUS, Volker. *Günter Grass, Die Blechtrommel* : interpretation. München : Oldenbourg, 1992.
- _____. “Günter Grass”. In: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Hartmut Steinecke (Hrsg). Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.
- OSTERKORN, Thomas. “Die Scheiße kommt hoch” *Stern*, 17.08.2006 Disponível em:<<http://www.stern.de/editorial--die-scheisse-kommt-hoch--3601332.html>> Acesso em 15.01.2016.
- PAAß, Michael. *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion. Zum Werk von Günter Grass*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2009.
- PAKENDORF, Gunther. “Die gehäutete Zwiebel oder Dichtung und Wahrheit bei Günter Grass”. In: *Acta Germanica*, Petroria, n.35, S. 53–66, 2008.
- PIETSCH, Tim Niklas. “*Wer hört noch zu?*” Günter Grass als politischer Redner und Essayist. Essen: Klartext Verlag, 2006.
- PLATEN, Edgar: ‘Ich, ausgetauscht gegen mich, bin Jahr für Jahr dabei gewesen’. Versuch über die Funktion des Autobiographischen und seiner Überschreitung in Günter Grass’ ‘Mein Jahrhundert’, in: Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, (hg. v.) Ulrich Breuer, Beatrice Sandberg, Bd. 1: Grenzen der Identität und Fiktionalität, München 2006, S. 291–305.
- ROSENFELD, Anatol. “Grass e o obsceno”. *Letras germânicas*. São Paulo, Edusp, Perspectiva, Unicamp, 1993.
- SCHIRRMACHER, Frank. “Das Geständnis”. *F.A.Z.*, 12.08.2006. In: KÖLBEL, Martin (Hg.): *Ein Buch, ein Bekenntnis*. Steidl: Göttingen, 2007, p.26-27
- SCHLÖNDORFF, Volker. “Der Dämon, der dich treibt. Brief an einen Freund”. *Der Tagesspiegel*, 17.08.2006. Disponível em < <http://www.tagesspiegel.de/kultur/der-daemon-der-dich-treibt/741220.html>> Acesso em 16.01.2016.
- SCHOELLER, Wilfried F. “Unversöhnt mich sich selbst”. In *Literaturen*, 10, p. 13-17, Okt,2006.
- SCHRÖDER, Julia. Günter Grass. “Dummer August”. *Stuttgarter Zeitung*, 27.03.2007

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

SEIBT, Gustav. "Günter Grass' SS-Beichte. Geständnis einer Schnecke. Mitgliedschaft in der Waffen-SS als Siebzehnjähriger in den letzten Kriegsmonaten: Was Günter Grass enthüllt hat" *Süddeutsche Zeitung*, 14.08.2006. Disponível em: <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/guenter-grass-ss-beichte-und-nun-zurueck-zu-den-fakten-1.432633>> Acesso em: 16.01.2016.

SPIEGEL, Hubert. "Ist die schwarze Köchin da?" *F.A.Z.*, 26.08.2006. Disponível em: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/die-grass-memoiren-ist-die-schwarze-koechin-da-1354717.html> Acesso em: 15.03.2016.

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

STEINFELD, Thomas. "Makel verpflichtet. „Dummer August“: Günter Grass rechnet in den Gedichten mit seinen Kritikern ab". *Süddeutsche Zeitung*, 20.03.2007.

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

TABERNER, Stuart. "Private Failings and Public Virtues: Günter Grass's 'Beim Häuten der Zwiebel' and the Exemplary Use of Authorial Biography" In: *The Modern Language Review* 103, 2008, S. 143–154;

TABERNER, Stuart. "Kann schon sein, daß in jedem Buch von ihm etwas Egomäßiges rauszufinden ist": "Political" Private Biography and "Private" Private Biography in Günter Grass's *Die Box* (2008)". *The German Quarterly*, v. 82, Issue 4, pages 504–521, Fall 2009.

_____. (ed.) *The cambridge Companion to Günter Grass*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

TONGER-ERK, Lily. „Die Fakten Lügen strafen“. Zur Ambiguität des Autobiographischen in Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel“. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 131. - (2012) S. 571 – 590.

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

WALDMANN, Günter. *Autobiografisches als literarisches Schreiben*. Hohengehren: Schneider. 2000.

WICKERT, Ulrich Wickert. "Ja, ich hätte es sagen können" *Frankfurter Rundschau*. 19.08.2006. Disponível em: <<http://www.fr-online.de/doku---debatte/ja--ich-haette-es-sagen-koennen,1472608,2882848.html>> Acesso em: 17.01.2016

WILLE, Lucyna: Der Roman ‚Beim Häuten der Zwiebel‘ von Günter Grass als Beitrag zur Debatte über den Status autobiographischer Prosa, in: *Studia Germanica Gedanensia* 15, 2007, S. 113–121.

ZIMMERMANN, Harro. “Der Schamane und seine Wahrheit. Günter Grass Autobiografie, *Beim Häuten der Zwiebel*“. In: *Neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, 9/2006, P.318.

Bibliografia geral

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. *Confissões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

AMOSSY, Ruth. (org.) *Imagens de si no discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.

ASSMANN, Aleida: *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: C.H. Beck 2006, p. 54.

ASSMANN, Aleida. *Espaço da recordação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 1997.

BEREK, Mathias. *Kollektives Gedächtnis und die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Wiesbaden: Harrassowitz. 2009 p. 115

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

CHEN, Linhua. *Autobiographie als Lebenserfahrung und Fiktion*. Frankfurt: Peter Lang, 1991.

COHN, Dorrit. *The distinction of fiction*. John Hopkins University: London, 1999.

DÁVALOS, Patrícia Mirada. *A cidade da infância e a cidade dos anjos: a busca de si em duas narrativas de Christa Wolf*. 2015. Tese de Doutorado em Língua e Literatura Alemã. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

DE MAN, Paul. “Autobiography as Defacement”. *The rhetoric of romanticism*. New York: Seabury, 1979. p. 67-81.

EGAN, Suzanne. *Patterns of Experience in Autobiography*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1984.

ERLL, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2005, p. 7

- ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar: “Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts”. In: OESTERLE, Günter (org.). *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. p. 185-210.
- FINCK, Almut. *Autobiographisches Schreiben nach dem Ende der Autobiographie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1999.
- GALLE, Helmut P. E. O gênero autobiográfico: Possibilidade(s), particularidades e interfaces. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo, 2011.
- GALLE, Helmut; SCHMIDT, Rainer (orgs.). *A memória e as ciências humanas. Um conceito transdisciplinar em pesquisas atuais na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2010.
- _____. *et al.* (org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. Annablume: São Paulo, 2009.
- GASPARINI, Philippe. “De quoi l'autofiction est-elle le nom ?” Conferência pronunciada na Université de Lausanne, em 9 de outubro de 2009 . Disponível em: <http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>
- GENETTE, Gérard. *Fiction and Diction*. New York: Cornell University Press, 1993.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *De minha vida. Poesia e Verdade*. São Paulo: Unesp, 2017.
- GRIMMELSHAUSEN, H. J. C. v. *O aventureiro Simplicissimus*, Trad. Mário Luiz Frungillo, Curitiba, Editora UFPR, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro. 2006.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da Criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HINCK, Walter. *Selbstannäherungen : Autobiographien im 20. Jahrhundert von Elias Canetti bis Marcel Reich-Ranicki / Walter Hinck*. Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2004.
- HOLDENRIED, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- KELLER, Heidi. *Zwischen Autobiographie und fiktion*. München: Lumax, 2014.
- KRAUS, Esther. *Faktualität und Fiktionalität in Autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg: Tectun, 2013.

- KREUZERS, Stefanie. "Künstlerische Strategien von Authentizitätskonstruktion – Beispiele aus Literatur, Film und Bildender Kunst". In: *Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion*. Hrsg. von Wolfgang Funk u. Lucia Krämer. Bielefeld: Transcript, 2011
- KLÜGER, Ruth. "Verdade, mentira e ficção em autobiografias e romances autobiográficos". In: GALLE, Helmut; et al. *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Anna Blume; FAPESP; FFLCH USP. 2009.
- KRONSBELN, Joachin. *Autobiographisches Erzählen. Die narrativen Strukturen der Autobiographie*. Minerva Publikation, 1984.
- LEHMANN, Jürgen. *Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*. Tübingen: Max Niemeyer 1988, p. 59-62.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LE DOUX, Joseph. *Das Netz der Gefühle. Wie Emotionen entstehen*. München: Hanser 1998.
- LIMA, Luis Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.
- LOUREIRO, Ángel G. (org) *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Anthropos. 29 Barcelona : Anthropos (Barcelona), 1991.
- MAGRIS, Claudio. *Danúbio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- MÜLLER, Klaus-Detlef. *Autobiographie und Roman. Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*. Berlin: De Gruyter, 1976.
- NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PASCAL, Roy. *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart: Kohlhammer W. 1965.
- RENZA, "Louis A. The veto of imagination. A theory of Autobiographie". In: OLNEY, J. (Org.) *Autobiography*. Princeton, 1980
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSENFELD, Sidney. "1981 Nobel Laureate Elias Canetti: A Writer Apart" *World Literature Today*, Norman, v. 56, n. 1, pp. 5-9, 1989.
- SALZMANN, Madeleine. *Die Kommunikationsstruktur der Autobiographie*. Frankfurt: Peter Lang, 1988.

SCHABACHER, Gabriele. *Topik der Referenz. Theorie der Autobiographie, die Funktion Gattung und Roland Barthes Über mich selbst*. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2007.

SCHEUB, Ute. *Das falsche Leben*. München: Piper Verlag, 2007.

SCHLICH, Jutta. *Literarische Authentizität*. Berlin: De Gruyter, 2002.

SCHULTE, Jan Erik et al. (org.). *Die Waffen-SS Neue Forschung*. München: Ferdinand Schöningh, 2014.

SCHWAB, Sylvia. *Autobiographie und Lebenserfahrung. Versuch einer Typologie deutschsprachiger autobiographischer Schriften zwischen 1965 und 1975*. 1981

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILL, Oliver. *Zerbrochene Spiegel, Studien zur Theorie und Praxis modernen und autobiographischen Erzählens*. Berlin: De Gruyter, 1991.

SPITS, Jerker. *Fakt und Fiktion*. Leiden: Leiden University, 2008.

STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WAGNER-EGELHAAF, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2005.

_____. *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aistesis Verlag, 2013.

WALDMANN, Günter. *Autobiografisches als literarisches Schreiben*. Hohengehren: Schneider, 2000.

WELZER, Harald. *Das kommunikative Gedächtnis*, München: C. H. Beck 2008.

ZELLER, Christoph. *Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970*. Berlin: De Gruyter, 2010.

ZIPFEL, Frank. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität*. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2001.

ZIPFEL, Frank. "Autofiktion: Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?". In: LAUER, Gerhard (org.). *Grenzen der Literatur: Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.