



BRUNO MENDES DOS SANTOS

**MEMÓRIA E FICÇÃO:
O TEOR TESTEMUNHAL NA OBRA DE GÜNTER GRASS**

**CAMPINAS,
2014**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

BRUNO MENDES DOS SANTOS

**MEMÓRIA E FICÇÃO:
O TEOR TESTEMUNHAL NA OBRA DE GÜNTER GRASS**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann Silva

**CAMPINAS,
2014**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Santos, Bruno Mendes dos, 1980-
Sa59m Memória e ficção : o teor testemunhal na obra de Günter Grass / Bruno Mendes dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Márcio Orlando Seligmann Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Grass, Gunter, 1927-. 2. Literatura alemã - Séc. XX. 3. Memória na literatura. 4. Testemunhas. 5. Nazismo. I. Seligmann-Silva, Márcio, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Memory and fiction : testimonial content in Günter Grass' works

Palavras-chave em inglês:

Grass, Gunter, 1927-

German literature - 20th century

Memory in literature

Testimony

Nazism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Márcio Orlando Seligmann Silva [Orientador]

Marcus Vinicius Mazzari

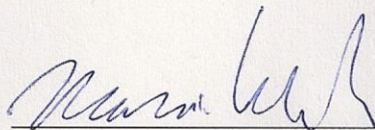
Mário Luiz Frungillo

Data de defesa: 13-06-2014

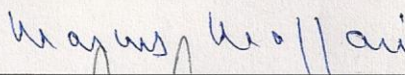
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

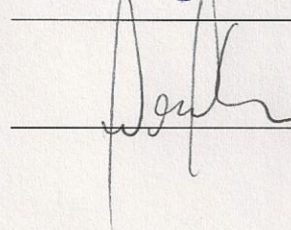
Márcio Orlando Seligmann Silva



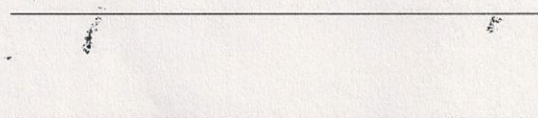
Marcus Vinicius Mazzari



Mário Luiz Frungillo



Helmut Paul Erich Galle



Fabio Akcelrud Durão

IEL/UNICAMP
2014

Aos mortos e à vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar à minha família, pelo apoio afetoso no decorrer deste prolongado e sinuoso caminho. Obrigado, mãe, pai e irmãs, de alguma forma sempre presentes no meu cotidiano. Obrigado, avó e avô, tias e tios, primas e primos, afilhados, por todo o carinho oferecido tão generosamente. E em memória, aos queridos que partiram.

Ao professor Márcio Seligmann-Silva, pela confiança, pela parceria em diferentes projetos e pela paciência em indicar direções. A todos os demais mestres pelo gentil compartilhamento de seus saberes e de sua experiência. Aos funcionários da universidade, pela disponibilidade e pelo fundamental suporte.

Aos amigos, pela força, pela camaradagem, pelo afeto, pela ebriedade e pelas suciatas. Para nós, ilimitados.

Este trabalho foi financiado por bolsas do Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

“Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos.”

Walter Benjamin

RESUMO

Este trabalho trata dos limites entre memória e ficção em algumas obras de Günter Grass (1927-) – a saber, *O tambor* (1959), *Gato e rato* (1961), *Anos de cão* (1965) e *Nas peles da cebola* (2006) – tendo em vista o seu teor testemunhal sobre o período entre guerras e pós-guerra, levando em conta a situação do autor como sujeito e objeto social, em um dos ambientes mais representativos da história global no século XX. Com o suporte de teorias da literatura, da cultura e da filosofia, além do aparato de textos críticos, ensaísticos e jornalísticos, bem como de outros textos literários sob perspectiva comparativa, deseja-se observar os processos de ficcionalização da memória individual, de romanceação da autobiografia e de construção da memória cultural através da literatura.

Palavras-chave: Literatura alemã – Séc. XX; Grass, Gunter, 1927-; Memória na literatura; Testemunho; Nazismo.

ABSTRACT

This work deals with the boundaries between memory and fiction in some pieces of Günter Grass (1927-) - namely, “The tin drum” (1959), “Cat and mouse” (1961), “Dog years” (1965) and “Peeling the onion” (2006) - taking into account its testimonial content from Nazism and postwar era, considering the author's position as social subject and object, in one of the most representative environments of world history in the twentieth century. Using theories of literature, culture and philosophy as support, as well as critics, essays and journalistic texts, besides other literary texts in a comparative perspective, it aims to observe the processes of fictionalizing individual memories, writing an autobiography in the form of a novel and building cultural memory through literature.

Keywords: German Literature – 20th century; Grass, Gunter, 1927-; Memory in literature; Testimony; Nazism.

SUMÁRIO

1.	Introdução	1
2.	A ficcionalização da memória.....	7
2.1.	Análises diegéticas da <i>Trilogia de Danzig</i> e de <i>Nas peles da cebola</i>	13
2.2.	O trabalho de rememoração dos personagens.....	23
2.3.	A essência da ficção.....	31
3.	Romanceação da autobiografia	37
3.1.	A recuperação da memória pessoal.....	46
3.2.	O teor testemunhal	53
3.3.	O espaço autobiográfico	73
4.	Construção da memória coletiva.....	89
4.1.	História e memória.....	89
4.2.	Concepções de historiografia	94
4.3.	A memória pessoal na escrita da história.....	103
4.4.	Recalque no pós-guerra.....	108
4.5.	O esquecimento como subterfúgio.....	120
4.6.	Assimilação da culpa	126
4.7.	A confissão tardia	158
5.	Comentários finais	169
6.	Referências.....	173

1. INTRODUÇÃO

A Alemanha ocupa uma posição paradigmática na história de barbárie do século XX no mundo. Após a unificação tardia em um Estado republicano e democrático, passou por uma intensa modernização e grande fervor artístico-cultural; viu crescer o sentimento nacionalista, culminando no fascismo; foi pivô das duas grandes guerras mundiais e levou a cabo um dos mais terríveis genocídios da história mundial; derrotada, foi dividida em setores de controle por potências internacionais, necessitando retratar-se perante os demais povos; materializou em si a divisão do mundo entre os blocos capitalista e comunista; reunificada, assumiu a liderança econômica do continente europeu e encerrou o século como uma das nações mais progressistas do planeta, procurando lidar ainda, porém, com a recente onda migratória e a consecutiva formação de minorias étnicas na sociedade. Conforme notou o escritor franco-espanhol Jorge Semprún:

A singularidade da Alemanha na história deste século é evidente: ela é o único país europeu que teve de viver, de sofrer, de assumir criticamente também, os efeitos devastadores das duas empresas totalitárias do século XX: o nazismo e o bolchevismo. (...) as mesmas experiências políticas que fazem da história da Alemanha uma história trágica também podem lhe permitir colocar-se na vanguarda de uma expansão democrática e universalista da idéia¹ de Europa. (SEMPRÚN, 1995, p. 295)

Dentre os eventos e processos históricos do século passado, a Segunda Guerra Mundial representou sem dúvida um chocante marco na história da “civilização”, em diversos aspectos. Nunca antes um conflito bélico havia tomado proporções tão gigantescas, causando a morte de dezenas de milhões de pessoas ao redor do mundo, através de um então recente e expressivo desenvolvimento tecnológico. Poucas vezes a inteligência humana havia sido tão eficientemente utilizada com fins autodestrutivos. Conforme perceberam Adorno e Horkheimer, “a transformação da inteligência em estupidez” mostrava-se como “um aspecto tendencial da evolução histórica” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 173). Havia na época uma pretensão, entre os intelectuais e a população mais abastada, de que se vivia em um mundo “esclarecido”, ou

¹ Nas citações, tanto em português, quanto em alemão, serão mantidas as grafias originais, de acordo com a ortografia oficial em vigência, antes das respectivas reformas.

seja, destituído do encantamento por uma potência mítica, e, portanto, mais racionalista e humanista. Os pensadores alemães referiam-se então à aplicação instrumental da inteligência humana de forma racional, porém “estúpida”:

Uma das lições que a era hitlerista nos ensinou é a de como é estúpido ser inteligente. (...) os inteligentes disseram que o fascismo era impossível no Ocidente. Os inteligentes sempre facilitaram as coisas para os bárbaros, porque são tão estúpidos. São os juízos bem informados e perspicazes, os prognósticos baseados na estatística e na experiência, (...) são os *statements* conclusivos e sólidos que são falsos (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 173).

Muitas foram as ações traumáticas e devastadoras no contexto da Segunda Guerra, que resultaram em terríveis e lamentáveis episódios coordenados por uma biopolítica racista e por um terrorismo de estado, orientados à aniquilação cultural de muitos povos: a ascensão do nacional-socialismo na Alemanha, que promoveu a perseguição a minorias e adversários políticos e sua brusca exclusão da sociedade; a violência dos ataques aéreos, que destruíram cidades históricas em diversos países (especialmente a *Royal Air Force* britânica sobre as cidades alemãs, ao fim da guerra); a detonação das duas bombas atômicas pelos Estados Unidos sobre Hiroshima e Nagasaki, dizimando milhares de civis totalmente alheios ao conflito e deixando o mundo em estado de alerta frente à iminência de um conflito nuclear de proporções globais e a decorrente possibilidade de aniquilação da vida na Terra. Um dos mais estarrecedores e representativos eventos da barbárie, contudo, considerando a dimensão numérica da execução de indivíduos pertencentes a minorias étnicas e a crueldade da humilhação e da tortura dentro dos campos de concentração, foi o extermínio em massa da população judia proveniente de diversos países, conhecido por *Shoah*², além dos *romas* e dos *sintis* (genericamente denominados “ciganos”), de homossexuais e de opositores políticos.

O funcionamento e o propósito dos campos de concentração (*Konzentrationslager*, também designados sucintamente por *Lager* ou pela sigla *KZ*), espalhados pela Alemanha e

² Será dada preferência à nomenclatura *Shoah*, que em hebraico significa “catástrofe”, em detrimento ao termo de origem grega *Holocausto*, que literalmente significa “incineração completa”, mas que se refere ao ato de sacrifício em que a vítima era inteiramente queimada; seria extremamente inconveniente relacionar o assassinio cruel de aproximadamente seis milhões de pessoas a qualquer conotação sacrificial.

também por diferentes países sob ocupação nazista, só veio ao conhecimento público após a sua descoberta e liberação pelos exércitos estrangeiros. As imagens e relatos do terror desses campos atravessaram o mundo, colocando a nação e o povo alemão no banco dos réus. Diversos tribunais, como o emblemático Tribunal de Nurembergue, foram estabelecidos para julgar e condenar os líderes nazistas, bem como ocupantes de cargos importantes no governo executivo, no judiciário e nas forças armadas.

A população, por sua vez, foi estigmatizada pela opinião pública mundial, ainda que argumentasse desconhecer a brutal realidade dos *Lager*. Entretanto, foi o seu incondicional apoio ao *Führer* que permitiu a ocorrência de tamanhas atrocidades. Não se reconheciam os direitos básicos aos não arianos; a ambição por uma sociedade perfeita e homogênea implicava a exclusão do “outro”. Era necessário, então, que os alemães se confrontassem com sua porção de responsabilidade na construção da barbárie, a fim de que os erros do passado pudessem ser assimilados numa dimensão humana – e humanista – que impedisse, na medida do possível, a repetição de um sistema fascista no futuro.

É nesse contexto que aparece a figura de Günter Grass. De origem alemã, porém nascido em território hoje polonês, Grass cresceu submetido à ideologia nazista até tornar-se um soldado e lutar contra o que seria, para ele, a invasão da Alemanha pelos inimigos. Não que fosse um nazista exemplar: na verdade procurava ainda construir sua personalidade quando a guerra eclodiu, o que incluía certo desrespeito adolescente pelas figuras de poder, de professores a governantes. Com a capitulação alemã, a queda do governo nazista e a morte dos principais líderes, continuou vagando por um período de sobrevivência em meio ao caos da destuição e de busca pelo autoconhecimento. Amante das artes, dedicou-se a aprender a técnica da escultura para finalmente encontrar na literatura o meio de expressão mais adequado para o que queria transmitir: com a consciência do processo histórico em andamento no pós-guerra, percebeu o que muitos alemães se recusavam a enxergar, que o simples esquecimento do período totalitário carregava em si um perigo iminente de reiteração. E com a mente em ebulição criativa, produziu uma obra de impacto pungente, que exigiu do público alemão a reflexão sobre os anos de guerra e que veio a trazer-lhe posteriormente a fama internacional.

Em seus primeiros livros, compreendidos dentro de uma série posteriormente chamada de *Trilogia de Danzig*, os narradores fictícios recobram suas memórias a fim de contar algo relevante sobre suas vidas. Em *O tambor (Die Blechtrommel)*, Oskar Matzerath está no leito de um hospital psiquiátrico e bate seu tambor de lata, descrevendo a história de sua vida ao longo de três décadas na primeira metade do século XX. Heine Pilenz, em *Gato e rato (Katz und Maus)*, tomado por um imenso sentimento de culpa, narra a história de seu amigo Joachim Mahlke, desaparecido no mar ainda jovem, durante os anos de guerra. O coletivo de autores de *Anos de cão (Hundejahre)* relata os acontecimentos das pessoas de alguma forma conectadas a três gerações de uma estirpe de cães negros: na primeira parte, Brauxel, diretor de uma mina, expõe os anos de infância dos amigos Eduard Amsel e Walter Matern, antes do período nazista; na segunda, Harry Liebenau, ex-soldado, escreve cartas a sua amada prima Tulla Pokriefke, para relembrar a adolescência que passaram juntos; na terceira, enfim, Walter Matern, já adulto, é quem toma a palavra para relatar suas tentativas de vingança pessoal, após o fim da guerra.

Não por acaso Grass utiliza essa estratégia narrativa de reconstrução do passado através da memória individual de seus personagens: assim como outros autores de sua época, ele transforma em ficção eventos guardados em suas próprias memórias, além de outros eventos reais e fatos históricos verificados posteriormente, para compor uma narrativa a ser contada por seus personagens fictícios, transmitindo assim um relato fictício de *teor testimonial* – são os personagens que dão a sua versão da história. Acrescentando a isso elementos estéticos de grande apelo, como o sarcasmo, obscenidade, a blasfêmia e o picaresco, para escancarar as máculas e a tibieza de caráter das mais diversos setores sociais, alcança uma enorme repercussão entre o público e na mídia, além de expressivo êxito comercial. Através dessa impactante narrativa coletiva ele deseja passar ao leitor uma mensagem clara: o nazismo não foi um fenômeno alienígena ou demoníaco, ele aconteceu com o consentimento ou apoio da massa de cidadãos do *Reich*; essa responsabilidade não deve ser esquecida, precisa ficar sempre presente na memória coletiva do povo alemão e da humanidade.

Em *Nas peles da cebola (Beim Häuten der Zwiebel)*, por outro lado, é o narrador Günter Grass, agora uma figura pública já reconhecida após décadas de produção literária e

formadora de opinião, que toma a palavra para contar sua própria história de vida, desde os tempos de criança até o lançamento de seu primeiro romance. Não que houvesse de fato uma necessidade de informar ao público seus dados biográficos – ao longo desse período a maior parte das informações sobre sua trajetória pessoal esteve disponível em entrevistas, depoimentos ou biografias lançadas em livros. No entanto, Grass desejava, por um lado, dar a sua versão literária dessas experiências, para mostrar de que modo um jovem comum deixou-se levar pela ideologia nazista, fazendo parte, portanto, de um crime maior, vindo depois, porém, a assimilar essa responsabilidade individual dentro da culpa coletiva e decidindo empreender um projeto de manter viva na memória do povo alemão aquelas circunstâncias; por outro lado, necessitava fazer uma confissão pública, sobre um fato que manteve oculto ao grande público durante mais de meio século: sua participação como membro da *Waffen Schutzstaffel*³, a tropa de elite de Hitler.

Este trabalho pretende analisar como se realizam esses processos distintos de uso da memória pessoal para a composição literária e que efeitos ela produz no leitor, considerando os respectivos cenários de publicação. Da mesma forma, deseja-se observar como essa obra e a aparição constante do autor em eventos públicos e em transmissões pela mídia ajudam a construir a chamada memória cultural dentro da sociedade alemã, contribuindo para uma reescritura da história a partir das ideias e da vivência de um indivíduo.

³ A *Waffen Schutzstaffel* (também conhecida como *Waffen-SS*, ou pela simples abreviatura SS) foi uma unidade especial do exército nazista fundada para proteção dos líderes do Partido, portanto de grande prestígio entre os militares e muito temida pela população perseguida durante o regime. Posteriormente, tornou-se responsável pelo gerenciamento dos campos de concentração em que milhões de pessoas foram assassinadas.

2. A FICCIONALIZAÇÃO DA MEMÓRIA

Na literatura, é muito comum que autores, ao escreverem livros de memórias, façam referência ao processo de anamnese, intrínseco a esse tipo de escritura. Ao se confrontarem com os problemas do ato de rememorar – seja a busca intrigante por dados esquecidos ou o retorno inesperado de lembranças que se desejaria manter olvidadas – escritores são impelidos a tratar também desse tema, rendendo ao público leitor valiosas reflexões sobre a memória e sua importância na vida das pessoas. Um instigante compêndio sobre esse aspecto está contido no relato autobiográfico *A escrita ou a vida*, do escritor franco-espanhol Jorge Semprún, que, permeando narrativas pessoais, realiza profundas observações sobre a memória, os modos como ela opera em nossa consciência e nos afeta, sendo capaz de nos motivar a viver ou de nos impulsionar à morte. Diante do ímpeto de transpor ao papel a sua experiência traumática como sobrevivente de um campo de concentração, no entanto, Semprún viu-se incapaz, num primeiro momento, de executar tal tarefa em primeira pessoa, decidindo então lançar mão da ficção para cumprir sua necessidade de se expressar. Assim, ele destaca o potencial do uso da ficção como forma de abordar a realidade a fim de representá-la e transformá-la:

No fim de sua vida, em *Le miroir des limbes*, Malraux retomou certos fragmentos do romance inacabado para integrá-los nos seus escritos autobiográficos. Sempre me pareceu uma empreitada fascinante e faustosa, essa de Malraux retrabalhando a matéria prima de sua obra e de sua vida, esclarecendo a realidade pela ficção e esta pela densidade de destino daquela, para salientar-lhe as constâncias, as contradições, o significado fundamental, frequentemente oculto, enigmático ou fugidio. (SEMPRÚN, 1995, p. 58)

A escrita ou a vida aproxima-se em alguns aspectos ao livro de memórias de Grass *Nas peles da cebola*. As duas obras autobiográficas foram registradas após longa distância dos fatos decisivos das vidas de seus autores, ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial, e décadas depois do lançamento das primeiras ficções⁴. Ambos são relatos intermitentes, fragmentários, não

⁴ Grass lança o primeiro romance em 1959 e as memórias em 2006 (pese a que tenha escrito outros relatos autobiográficos mais curtos antes disso); Semprún publica seu primeiro romance em 1963 e o livro de memórias em 1994, ainda que a tenha iniciado, sem sucesso, muito antes: o autor conta que havia iniciado sua primeira tentativa de escrever uma narração sobre sua experiência no campo de Buchenwald através da ficção. Entretanto, o relato passou a manifestar-se espontaneamente na primeira pessoa e, à medida que as lembranças eram escritas, pesavam mais em

lineares cronologicamente, em que as reminiscências encadeiam-se e intercalam-se através de referências internas: ao narrar um episódio, algum elemento da narrativa traz à consciência uma memória anterior (analepse ou *flashback*) ou posterior (prolepse ou *flashforward*) àquele momentaneamente exposto, emulando o funcionamento da própria memória que experimentamos cotidianamente, em que uma lembrança leva a outra, o pensamento vai e volta no tempo sem uma sequência temporal, explodindo numa constelação dentro de palimpsesto atemporal de recordações. O relato transforma-se, assim, em uma espécie de hipertexto em que as memórias reivindicam sua narração imediata, como se uma quantidade de parênteses se abrissem e se fechassem até que o relato inicial pudesse ser encerrado – temporariamente – com todas as correspondências anteriores elucidadas pelo autor. Além disso, os dois escritores contam eventos de suas vidas desde antes da guerra até o período de lançamento dos respectivos primeiros romances de ficção (tanto *A grande viagem*, quanto *O tambor* carregam contundente teor autobiográfico); narram também suas participações na vida política, seus casos amorosos e, principalmente, sua relação com a memória sobre os fatos mais marcantes de suas vidas. A culpa, nos dois casos, é uma questão recorrente: Semprún racionalmente conclui que, se sobreviveu por mera casualidade, não pode se sentir culpado pelos que morreram; no entanto, sente-se culpável por querer esquecer toda a experiência nefasta dos campos de concentração, ainda que configurasse a única alternativa para se manter vivo. Grass, por outro lado, carrega e reitera a responsabilidade de pertencer ao povo que construiu esses mesmos campos de concentração.

Retomaremos mais adiante as considerações de Semprún sobre a questão da memória. Por ora, notemos que Grass evidentemente elabora também inúmeras considerações sobre a memória e o fazer literário por meio da ficção:

Quem é obrigado por sua profissão a explorar a si mesmo durante anos se transforma em *aproveitador de restos*. Muita coisa não restou. O que pôde ser *formado, deformado e narrado* em saltos adiante e por fim de novo em direção contrária graças aos meios disponíveis à mão, isso os romances, em sua condição de monstros devoradores de tudo, já *engoliram e expeliram* em cascatas de palavras. O *metabolismo* lírico foi sucedido

sua consciência. O ímpeto testemunhal reprimido veio à tona junto com uma inevitável pulsão de morte. Desta forma, interrompeu a escrita para que pudesse continuar a viver.

pelo épico. Depois de tanto *esterco*⁵ – as coisas todas que foram contabilizadas –, brotou a esperança de enfim ter me tornado um espaço oco, esvaziado e asseado com a vassoura da escrita. (GRASS, 2007, p. 259, grifos nossos)

Grass descreve seu processo narrativo como uma técnica consciente, necessária por seu ofício, através da elaboração de histórias a partir de suas vivências e percepções; uma espécie de autofagia que digere (“forma”, “deforma” e “narra”) as informações adquiridas do mundo e pensamentos próprios – os quais considera, pelo menos até o fim do período nazista e seu despertar para a consciência do processo histórico, um excremento (“esterco”), resultado sujo, fétido e repugnante do processo digestivo (representando, em suma, sua própria história e de seu país). Assim que esse excremento deixa de ser produzido, surge a possibilidade de se removê-lo para o saneamento próprio. Ao se abrir a comporta, a grande quantidade de material fecal enclausurada fluiu torrencialmente numa “cascatas de palavras”, gerando os longos romances épicos – “monstros devoradores de tudo”. Somente com a análise e síntese desse material intelectual interno em decomposição é possível esvaziar-se e limpar-se, alcançando talvez uma redenção perante o mundo externo.

Destaca-se, além desse traço psicológico, a importância, para Grass, das informações obtidas da realidade para a elaboração de sua obra fictícia. Para verificar essa ideia, podemos retomar brevemente o conceito dos *atos de fingir* (*Akte des Fingierens*), elaborado por um dos principais teóricos da ficção nas últimas décadas, Wolfgang Iser (2002). Na tríade formada pelos conceitos de *real*⁶, *fictício*⁷ e *imaginário*⁸, o texto ficcional se refere à realidade através da

⁵ No original, *Kot*, melhor traduzido como “excremento” ou “fezes”. Ao optar pela palavra “esterco”, portanto, o tradutor Marcelo Backes agrega uma conotação adicional, a de matéria que forma o adubo, com o objetivo de nutrir o solo, ou seja, uma variante semântica que modifica consistentemente o sentido original.

⁶ Conforme esclarecem os tradutores, o *real* é “compreendido como o mundo extratextual, que, enquanto faticidade, é prévio ao texto e que ordinariamente constitui seus campos de referência. Estes podem ser sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade. Em consequência, o real se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere o acesso ao mundo do autor, tal como mostrado no texto”. (ISER, 2002, p. 985).

⁷ O *fictício* é “compreendido como um ato intencional, para que, acentuando o seu “caráter de ato”, nos afastemos de seu caráter, dificilmente determinável, de ser. Pois, tomado como o não real, como mentira ou embuste, o fictício serve sempre apenas como conceito antagônico a outra coisa, com o que ante se esconde do que se revela a peculiaridade do ofício” (ISER, 2002, p. 985).

repetição de elementos selecionados e reconfigurados; a realidade repetida se transforma em signo (através da *irrealização*) e o imaginário se torna o efeito desta referência (por *realização*)⁹ (ISER, 2002, p. 958). Essas transgressões de limites entre o real e o imaginário provocam a “condição para reformulação do mundo formulado”, ao passo que “possibilitam compreensão de um mundo formulado” e assim “permitem que tal acontecimento seja experimentado” (ISER, 2002, p. 960), através das novas relações criadas. A partir da seleção de elementos dos “sistemas contextuais preexistentes” (que podem ser de natureza sociocultural ou literária) e sua posterior combinação, ressaltam-se os “campos de referência” entre a realidade e a ficção. Os elementos dos campos de referência, durante a *realização* do imaginário, são convertidos em “objetos da percepção” ao serem projetados em outro contexto (ISER, 2002, p. 961). Em suma, o autor seleciona elementos da realidade como referências, para recombiná-los de forma fictícia, através de uma ‘atualização concreta’ da narração, que se efetivará por meio da *realização* ordenada do imaginário, formando novos objetos de percepção para o leitor.

Podemos relacionar os termos da teoria de Iser às metáforas empregadas por Grass no trecho em questão, tendo em vista ainda o conjunto de sua obra. Grass, principalmente em suas primeiras obras de ficção em prosa, as que compõem a *Trilogia de Danzig*, seleciona elementos do contexto sociocultural de sua infância e juventude – o sistema nazista alemão, primeiro na cidade de Danzig (hoje Gdańsk, no litoral norte da Polônia), depois em diversos locais sob domínio dos alemães – o que vem, sob sua própria ótica a chamar de “esterco”, e os combina (“forma”, “deforma” e “narra”) para definir os campos de referência com a realidade que irão compor a ficcionalidade de seus textos épicos, as “cascatas de palavras”, através do “metabolismo” que “devora”, “engole” e “expele”, construindo o imaginário que irá formar os objetos para a percepção do leitor.

⁸ O *imaginário* é um termo neutro introduzido por Iser para diferenciar-se de outras expressões que já carregam uma carga de significado, como imaginação ou fantasia, e é discutido durante o ensaio para verificar como funciona e assim defini-lo por sua conexão com o fictício (ISER, 2002, p. 985).

⁹ As expressões *irrealização* (*Irrealwerden*) e *realização* (*Realwerden*) são utilizadas, respectivamente, no sentido de tornar irreal algo que se encontra no plano da realidade e de tornar real algo que se encontra no plano fictício, a fim de se construir o *imaginário*.

Iser apresenta, como consequência deste processo que culmina na percepção de uma nova realidade pela imaginação construída pelo leitor (ou para ele), que uma das funções de uso produzidas pelo ato de fingir da ficção (o *como se*) é “causar reações sobre o mundo”, através da visão da realidade através de uma “ótica que não lhe pertence” (ISER, 2002, p. 978), para que se veja o mundo de forma diversa do que é. Outra possibilidade que o fictício nos traz é garantir que a “irrealidade do mundo do texto” se manifeste, de modo que “nossa relação com o mundo do texto [fictício] tenha o caráter de acontecimento”, através do qual o “imaginário se converte em experiência” (ISER, 2002, p. 979). Desta maneira, “se o fictício é a tradução do imaginário na configuração concreta para o fim de uso, a semantização é a tradução de um acontecimento experimentado na compreensão do produzido” (ISER, 2002, p. 981). No caso da *Trilogia de Danzig*, Grass fornece meios literários para uma nova compreensão da história nacional durante aquele período. Como veremos mais adiante, está envolvida aqui a noção de intencionalidade do autor, através das “operações básicas da ‘produção do mundo’”, ou seja, “suprimir, complementar e valorizar” determinados elementos do campo de referência (ISER, 2002, 962).

O senso de acumulação de dados provenientes da realidade pode ser percebido posteriormente no livro de memórias, quando Grass narra, a partir de seu imaginário, o período em que decide abandonar a cidade de Düsseldorf, que o sufocava pela inebriante euforia diante do milagre econômico, a *Wirtschaftswunder*:

“(…) eu parti em viagem no dia 1º de janeiro de cinquenta e três (...) com pouca bagagem, mas *rico em palavras e personagens internos*, que continuavam sem saber para onde ir. (...) Se eu pelo menos soubesse o que me passou pela cabeça, além da vontade de mudar de lugar e do impulso de deixar os ares viciados de Düsseldorf. (...) é certo que durante a viagem do Oeste ao Leste [a Berlin] a *aglomeração de palavras* quase terá explodido meu crânio: tanta era a *tranqueira de cismas*, tanto era o *barulho silenciado*, tantas eram as *figuras de espantalhos* que eu via correr ao lado do trem interzonas – partos disparatados de meu cérebro¹⁰, que não queriam me largar. (GRASS, 2007, p. 309, grifo nosso)

Nessa época, Grass estudava artes plásticas e elaborava suas primeiras esculturas e desenhos. As produções escritas, no entanto, só viriam a surgir ainda minguiadas algum tempo

¹⁰ Referência a seu livro *Kopfgeburten oder Die deutschen sterben aus*, publicado em 1980.

depois, em poemas e pequenos dramas, publicados em jornais ou lidos em programas de rádio; a “cascata de palavras” em si começaria a jorrar somente anos depois, quando Grass, recém-casado, fosse para Paris, a fim de tomar o distanciamento necessário para organizar a convulsão de imagens e palavras em sua cabeça e transformá-las de fato em seu primeiro romance, *O tambor*, “um livro cujo conteúdo acumulado lançou muita sombra antes de ser aprisionado entre duas capas, para logo em seguida aprender a caminhar sozinho” (GRASS, 2007, p. 226).

Ao longo dos capítulos “A terceira fome” e “De como me tornei fumante”, em *Nas peles da cebola*, Grass evidencia metalinguisticamente sua propensão à ficção ao enunciar sobre sua própria vida anseios ou possibilidades que não chegaram a se efetivar, mas que poderiam ter ocorrido e, quiçá, modificado o curso de sua história; uma alternativa possível dentre tantas; um exercício mental sobre as possibilidades não efetivadas, como forma de analisar diferentes conformações do mundo. Grass flerta com essa noção ao, explicitamente, elucidar, em tom de lamento e arrependimento (pelo uso seguido das interjeições “Ó”), com formas verbais do subjuntivo – mais especificamente no pretérito imperfeito – várias possibilidades de ação que ele não tomou:

Ó, se eu hoje tivesse à mão, quando indagado por aqueles netos, que saíram ou logo sairão da escola e não sabem para onde ir e o que fazer, indicações tão diretas a serem seguidas (GRASS, 2002, p. 224)

Ó, se eu tivesse sido atrevido como Oskar! Ó, se eu tivesse tido seu espírito (GRASS, 2002, p. 237)

Ó, se ela tivesse estado criticamente a meu lado quando eu, o não-fumante, desenhava a lápis homens velhos e tóxicos debaixo de castanheiras, remunerando-os em seguida com cigarros...

Ó, se eu pudesse testar meu às vezes bem-sucedido método do convite conjuntivo e juntá-lo, a ele [Lehmdruck] que Lilli Kröhnert havia louvado como um dos incomparavelmente grandes, com os pintores Macke e Morgner, que tombaram jovens em Perthes-le-Hurlus e Langemarck, em volta de uma mesa imaginária. (GRASS, 2002, p. 249)

Ó, se eu pudesse agora remar de volta e aportar em uma das praias do mar Báltico, onde fazia meus castelos de areia ensopada... Ó, se eu pudesse estar sentado de novo debaixo da janela do sótão e pudesse ler, perdido de mim mesmo, como jamais consegui voltar a fazer depois... Ou sentar mais uma vez com meu camarada Joseph sob a lona de uma barraca e lançar os dados para adivinhar o futuro, como no passado, quando o mesmo futuro ainda parecia fresco como o orvalho e nem um pouco viciado... (GRASS, 2002, p. 260)

Ó, se eu pudesse ter-lhe oferecido [à mãe] mais: coisas agradáveis de serem exibidas. Mas meus desenhos a pincel e bico-de-pena pareciam horríveis a ela, demasiado arrepiantes e sombrios. (GRASS, 2002, p. 266)

Grass pretende demonstrar, durante a narrativa de suas memórias, ou seja, a partir do exemplo pessoal, que o passado não pode ser encarado como um destino de roteiro pré-determinado, mas sim como uma sucessão de escolhas, inclusive – e principalmente – as omissões, além de ações individuais e coletivas que culminaram nos eventos históricos de sua sociedade. Ao leitor prévio da *Trilogia de Danzig* é perceptível que o narrador das memórias age da mesma forma que os personagens narradores de sua obra inicial.

Para dar suporte à nossa análise dos textos de Grass aqui tratados, no que tange os limites entre ficção, história e autobiografia, é necessário entendermos com detalhes como se constroem as diegeses da *Trilogia de Danzig* e de *Nas peles da cebola*.

2.1. ANÁLISES DIEGÉTICAS DA *TRILOGIA DE DANZIG* E DE *NAS PELES DA CEBOLA*

Como vimos, o enredo de *O tambor* apresenta o protagonista-narrador Oskar Matzerath como interno de um hospício na Alemanha. O presente narrativo ocorre enquanto ele está internado, aos trinta anos, já após o fim da guerra, conversando com seu enfermeiro, recebendo visitas de conhecidos e curiosos. Ele recorre ao toque diário por algumas horas em seu tambor para rememorar sua trajetória e de seus antepassados. Por vezes o narrador utiliza o presente do indicativo para informar em tempo real o que acontece em torno de seu leito – “Meu enfermeiro está me observando, quase nunca tira os olhos de mim” (GRASS, 1982, p. 11) –, para citar seu instante de enunciação – “Aqui devo lavar o protesto de minha mãe” –, ou para mostrar opiniões genéricas sobre o mundo – “E evoco a terra da Polônia, que está perdida, mas que ainda não está perdida” (GRASS, 1982, p. 24); entretanto, a maior parte dos verbos se encontra no pretérito, sejam alguns poucos referentes a fatos recém-ocorridos em seu quarto de hospício ou aos acontecimentos vividos durante seu passado (ou de seus familiares, antes de seu nascimento).

O presente narrativo de Oskar Matzerath dura cerca de dois anos, entre 1952 e 1954, durante a era Adenauer, em plena fase de milagre econômico alemão no pós-guerra. Os eventos narrados começam nas circunstâncias da concepção de sua mãe, nos arredores de Danzig (atual Gdańsk, no litoral da Polônia), no ano de 1899, passando por seu nascimento e infância, quando eclode a guerra, até 1952, quando é preso em Paris e o internam na clínica, fazendo ainda breves incursões pela história de Danzig ao longo dos séculos anteriores. A voz narrativa varia entre a primeira e a terceira pessoa do singular para referir-se a si mesmo; muitas vezes a terceira indica um evento ocorrido num passado remoto, evidenciando a mudança de personalidade do narrador ao longo do tempo. Grass utiliza o mesmo recurso em sua autobiografia. Contudo, em nenhum dos livros se trata de uma regra e muitas vezes aparecem a primeira e a terceira pessoa numa só frase fazendo referência ao narrador já maduro e idoso, como se ele cambiasse entre o eu-sujeito e o eu-objeto, a fim de relatar suas visões e opiniões subjetivas, bem como um olhar, crítico ou condescendente, de fora para dentro. Sem notar uma lógica nesse uso mutante, o leitor pode sentir-se inseguro em aceitar que se trata sempre de um mesmo personagem em vez de personalidades dentro do mesmo indivíduo. Ainda assim, aceitaremos por princípio que a autorreferência do narrador está sempre clara seja na primeira ou na terceira pessoa, sem margem para que o leitor crie um segundo personagem.

Vale ressaltar, também, que em dois momentos da história altera-se temporariamente o foco narrativo. No meio do capítulo “Crescimento no vagão de carga”, o enfermeiro Bruno toma a palavra: “Bruno escreve agora: Eu, Bruno Münsterberg, oriundo de Altena em Sauerland, solteiro e sem filhos, sou enfermeiro da seção particular deste hospital psiquiátrico” (GRASS, 1982, p. 520). Depois de resumir algo da história já contada e replicar novos acontecimentos que lhe conta Oskar, fisicamente impossibilitado de escrever, o anão retoma a voz da narrativa: “Sem querer ler o relato de meu enfermeiro Bruno, volto a pegar da pena eu mesmo, Oskar” (GRASS, 1982, p. 532). No penúltimo capítulo, “O último bonde ou adoração de um boião”, é a vez do amigo Vittlar tomar a palavra para transcrever uma simulada acusação formal feita por ele as autoridades: “Aqui a tenho, e cedo-lhe a palavra, a ele, que foi meu acusador perante o tribunal: Eu, Gottfried von Vittlar, me achava aquele dia recostado na forquilha de uma macieira (...)” (GRASS, 1982, p. 706). Quase no fim do capítulo, Oskar assume novamente a narração: “A

denúncia – só a formalizei na manhã seguinte – levou-me várias vezes, graças à bondade do Sr. Matzerath, aos jornais. De minha parte, eu, o bondoso Sr. Matzerath, estive deitado a noite inteira, rindo às gargalhadas, na grama escura atrás de Gerresheim (...)” (GRASS, 1982, p. 722).

Esses trechos com narradores diferentes não chegam a trazer grandes modificações na estrutura narrativa; o próprio Oskar as poderia ter contado em discurso indireto. No entanto, transmitem uma sensação de polifonia, uma vez que outros personagens falam em primeira pessoa, dando seu testemunho que atesta a veracidade dos fatos relatados por Oskar (previamente caracterizado como não-confiável) e corroborando a sequência narrativa. Por isso, não se trata, a rigor, de um caso de coletivo de autores; para nosso intuito, consideraremos apenas Oskar como narrador da história.

Em *Gato e rato*, o narrador, Pilez, como personagem envolvido diretamente no enredo, ainda que não protagonista, conta a história do amigo Mahlke, considerando dois interlocutores: o leitor, quando se refere a Mahlke na terceira pessoa – “Mahlke era filho único. Mahlke era órfão de pai.” (GRASS, 1976, p. 10) – e o próprio protagonista, a quem presta a homenagem ao contar a narrativa, utilizando a segunda pessoa (no corpo do texto, além dos diálogos, é claro) – “Teu humor, se é que o tinhas, era bastante especial.” (GRASS, 1976, p. 19). Além disso, obviamente utiliza a primeira pessoa no singular, para referir-se a si mesmo, e no plural, ao fazer alusão aos dois somente ou ao grupo de crianças com que conviviam. O presente narrativo se dá muitos anos após o fim da guerra: “em outubro de cinquenta e nove fui a Regensburg a um encontro de sobreviventes que, como tu, haviam obtido a Cruz de Cavaleiro”. As ações ocorrem, em quase toda a totalidade, entre o início e o fim da Segunda Guerra Mundial¹¹. Há ainda um importante elemento metalinguístico: a presença do autor como personagem implícito no texto, denotando sua atividade de escritor como criador comprometido: “*Aquele que nos inventou* obriga-me a tomar sempre o teu gogó nas mãos e levá-lo a todos os

¹¹ Nas primeiras páginas da novela, Pilez indica a época da ação ao apresentar o protagonista: “Quando Joachim Mahlke, logo após o início da guerra, completou catorze anos (...)” (GRASS, 1976, p. 8). O desaparecimento de Mahlke, nas últimas páginas, se dá quando ele se torna um desertor do exército, portanto ainda durante a guerra, antes da capitulação dos alemães. Após isso, Pilez relata somente os momentos em que procurou por Mahlke, após o fim da guerra.

lugares.” (GRASS, 1976, p. 6, grifo nosso). Ou ainda, quando Pilenz conversa com os amigos já adultos e relembra o episódio do gato: “Se ao menos eu soubesse quem inventou esta história: ele ou eu ou *quem escreve estas linhas?*” (GRASS, 1976, p. 97, grifo nosso).

O romance *Anos de cão*, por sua vez, possui uma narração polifônica de estrutura variante e difusa. Cada uma das três partes possui um narrador diferente, em um formato diverso. Principalmente na primeira parte é às vezes difícil identificar a relação entre o narrador e os personagens. Nas três partes há também enunciados metalinguísticos em que os narradores das diferentes partes conversam entre si ou fazem referência aos demais. O primeiro parágrafo trata justamente uma discussão sobre qual dos personagens irá disparar a história:

Conte você. Não, conte o senhor! Ou, você conta. Quem sabe o ator começa? Ou os espantalhos, todos misturados? Ou vamos esperar que os oito planetas no signo de Aquário se juntem? Por favor, comece! Afinal foi o seu cão, aquela vez. Mas antes do meu cão já o seu cão, e o cão do cão. Alguém vai ter de começar: você ou ele ou o senhor, ou eu... (GRASS, 1989, p. 9)

Brauxel então faz a apresentação de si e do ambiente de seu presente narrativo, em sua sala de trabalho na mina que preside no interior da Alemanha, anos após o fim da guerra. Desta vez, o narrador alude a si mesmo somente na terceira pessoa – “Este que aqui escreve chama-se de momento Brauxel” (GRASS, 1989, p. 9). Cada capítulo é denominado pelo numeral ordinal do “turno da manhã” (*Frihschicht*), como se a cada dia ele narrasse, também na terceira pessoa, um pouco da história dos amigos de infância Amsel e Matern em Nickelswalde, uma vila próxima a Danzig, na desembocadura do Vístula, desde seus nascimentos (distantes apenas um mês) até a adolescência, quando da popularização do Partido Nacional Socialista em toda a extensão do território alemão.

As “Cartas de Amor” (*Liebesbriefe*) de Harry Liebenau transferem o cenário da narrativa para Danzig, no núcleo familiar de Harry e sua prima Tulla Pokriefke, de quem Amsel e Matern se tornam vizinhos, ao coabitarem a casa do Professor Brunies e de sua filha adotiva Jenny. Por isso segue contando a história dos amigos no novo ambiente. Harry não escreve espontaneamente, mas sim contratado por Brauxel, o qual também indica explicitamente o

formato de carta e a destinatária. Ainda assim, ele procura aproveitar a situação para expressar todos os seus pensamentos:

Querida prima Tulla,

aconselham-me a colocar você e seu nome no começo, a você, que por toda parte foi, é, e será tema. Para abordá-la de maneira informal, como se começasse uma carta. Mas eu reporto a mim mesmo, só e irremediavelmente para mim; ou quem sabe reporto a você que me descrevo¹²? (GRASS, 1989, p. 125)

A si, Harry refere-se na primeira pessoa, e a Tulla, a quem se dirigem forçosamente as cartas, na segunda pessoa, sem mudar o locutor, apesar de saber que Tulla nunca as lerá¹³. Todos os demais personagens são tratados na terceira pessoa. As cartas seguem até o momento em que Harry começa a servir na artilharia, ainda nos arredores de Danzig. Neste momento da narração, Harry confessa que escreve neste formato de cartas a Tulla por orientação explícita de Brauxel: “Para ti é que escrevo, mesmo quando escrevo para Brauxel” (GRASS, 1989, p. 319). A partir da 147ª carta, Harry, apressado pelo mentor Brauxel, passa a escrever em formatos de contos de fada, sempre iniciando com “Era uma vez...” (*Es war einmal...*)¹⁴, quando passa a utilizar a terceira pessoa para todos, inclusive ele mesmo e Tulla. As ações transcorrem até o fim da guerra, com as fuga dos sobreviventes alemães para o leste, fugindo das tropas russas.

A seguir, as “Materníades”, narradas por Matern, relatam sua série de vinganças no período pós-guerra, em que viaja pelos três setores do oeste alemão até finalmente chegar a

¹² A última frase, no original “oder erzähle ich etwa Dir, daß ich mir erzähle?” (GRASS, 1979a, p. 621). Os dativos *dir* e *mir* determinam outra função sintática e sugerem uma conotação diferente: “ou quem sabe estou contando para você que estou narrando para mim?”.

¹³ Mazzari ressalta a relação em comum entre as “Cartas de Amor” e a novela *Gato e rato*: “Embora existam outras motivações que dão origem às ‘Cartas de Amor’, Tulla Pokriefke é, para seu autor, uma pessoa igualmente tão impossível quanto Joachim Mahlke para o secretário do ‘Lar Kolping’ Heini Pilienz. O fato absurdo, de que os destinatários de ambos os textos são impossíveis de alcançar, está em relação causal com a história da Segunda Guerra Mundial”. No original: “Zwar sind es andere Motivationen, die die ‘Liebesbriefe’ entstehen lassen, aber für deren Verfasser ist Tulla Pokriefke eine genau so unmögliche Person wie Joachim Mahlke für den Kolpinghaussekretär Heini Pilienz. Der absurde Umstand, daß beider Texte die Adressaten unmöglich erreichen können, steht im ursächlichen Zusammenhang mit der Geschichte des Zweiten Weltkriegs.” (MAZZARI, 1994, p.136)

¹⁴ O mesmo ocorre no capítulo “Fé Esperança Amor” de *O tambor*, que utiliza uma “linguagem típica dos contos de fadas para retratar os acontecimentos (...) da ‘noite dos cristais’”. Além disso, “Volker Neuhaus apontou para as afinidades entre a estrutura desse capítulo e a do poema “*Todesfuge*” (“Fuga sobre a morte”), de Paul Celan” (MAZZARI, 1999, p. 173). Em *Anos de cão*, trata-se verdadeiramente de uma fuga da morte, mas pelos russos.

Berlin, onde encontra Brauxel, que se revela o velho conhecido Amsel¹⁵. Dali partem para a revelação final na mina de produção dos espantalhos quase cibernéticos. Em um dos capítulos, intitulado “Um debate público”, Matern é sabatinado por Harry e um grupo de debatedores, sob a moderação de um coordenador; este capítulo tem formato de roteiro de teatro, cujo esquema remete à tragédias gregas¹⁶. No meio das Materniades, descobre-se que também Matern foi contratado por Brauxel para escrever suas lembranças:

O que pretende Brauxel? Ele perfura Matern. Não basta que tenha de vomitar páginas a fio por aquela droga de adiamento; agora tem de lhe fazer um relatório semanal. (...) Tudo bem, Brauxel, aqui está: as excreções de Matern perfazem: Hoje sete páginas. Amanhã sete páginas. Ontem sete páginas. Todo dia sete páginas. (GRASS, 1989, p. 421)

Somente no último parágrafo é que Matern parece reconhecer seu amigo de infância e passa a chamá-lo de Eddi, ao mesmo tempo em que utiliza a primeira pessoa para se referir a si, como se finalmente tivesse se reconhecido no personagem que narrava.

Ou seja, percebemos que o livro é um complexo projeto elaborado por Brauxel, com a intenção de reunir suas memórias com as de outros dois testemunhos a fim de montar um panorama mais vasto e multifocal dos eventos que ocorreram. Além disso, os narradores de cada parte fazem inter-referência entre si. Brauxel menciona “os outros cronistas, que se matam escrevendo com Brauksel” (GRASS, 1989, p. 31); como visto anteriormente, Matern e Harry relatam as cobranças do mentor Brauxel pela produtividade em páginas e pelo prazo; Matern comanda Harry quando este entra no exército; Matern encontra Harry na rádio e é por ele sabatinado; Matern e Brauxel/Amsel reconciliam-se na conclusão do romance. A lógica narrativa exige que Matern tenha se encontrado com Brauxel somente bem depois que começou a escrever e antes que terminasse. Isto é, para haver coerência, a ação de contar (*syuzhet*) por Matern é

¹⁵ Brauxel possui diversas identidades ao longo do livro: Eduard Amsel (Eddi) quando criança; Haseloff quando foge de Danzig em direção a Berlin; Boca de Ouro (Goldmülchen) ao retornar a Danzig a fim de buscar Jenny; enfim, Brauxel/Brauksel/Brauchsel, diretor da mina que inicia o relato.

¹⁶ Especialmente à peça *Antígona*, de Sófocles, que na tradição literária funda a cena do julgamento, em que um réu é acusado enquanto duas partes antagônicas discursam, uma defendendo-o e outra o atacando; aqui, no entanto, somente existem os promotores de acusação, somente o réu Matern procura defender-se.

iniciada durante a evolução dos acontecimentos (*fabula*¹⁷), ou melhor, quando o personagem começa a narrar, a história completa do livro ainda não terá chegado ao fim.

Para elucidar a construção das diegeses, apliquemos aos dois romances e à novela o esquema de classificações de narrativas proposto por Gérard Genette, em seu ensaio “*Fictional narrative, factional narrative*”, de 1990.

Em primeiro lugar, trata-se claramente de ficções, já que não há identidade completa entre o autor e quaisquer dos narradores. Quanto ao foco narrativo, tanto em *O tambor* quanto em *Anos de cão*, a narrativa é predominantemente homodiegética, uma vez que cada narrador é o próprio personagem em torno do qual a narrativa se desenvolve. Oskar Matzerath é, sem sombra de dúvida, o protagonista em todo *O tambor*. Ainda que Brauxel se identifique como – e seja de fato – o protagonista do romance como um todo¹⁸, pode-se afirmar que o narrador de cada um dos três livros de *Anos de cão* é o personagem em torno do qual a narrativa se desenvolve, dentro daquela parte. Mesmo a narrativa de *Gato e rato* é homodiegética, pois, ainda que o narrador Pilenz não seja o personagem central (no caso, Mahlke), ele tem envolvimento direto com a trama: “(...) mas não estou aqui para falar de mim, e sim de Mahlke, ou de Mahlke e de mim, mas sempre em relação a Mahlke (...)” (GRASS, 1976, p. 21).

Por fim, podemos considerar todas as narrativas como majoritariamente intradiegéticas, pois os eventos narrados se encontram dentro do “universo espaço-tempo” definido em cada uma delas; em outras palavras, os narradores pertencem ao mesmo universo constituído pelo tecido de eventos que estão sendo contados. A única exceção será verificada

¹⁷ Os termos *syuzhet* e *fabula* foram cunhados pelos formalistas russos: *fabula* refere-se à sequência cronológica de eventos em uma narrativa, ou seja, o material puro de uma história, aquilo que acontece, enquanto o *syuzhet* compreende a reapresentação desses eventos na narrativa, isto é, a forma como a narração de uma história é organizada.

¹⁸ “Não importa o que escrevem os outros cronistas, que se matam escrevendo com Brauksel há nove turnos. Em assuntos do batizado de Schiewenhorst terão de concordar comigo: Eduard Amsel ou Eddi Amsel, Haseloff, Boca de Ouro e assim por diante, é entre todas as pessoas que deverão povoar este escrito comemorativo (...) o herói mais movimentado, à exceção de Brauxel.” (GRASS, 1989, p. 31)

mais adiante, quando Pilenz faz referência implícita ao autor da obra, que se localiza em um plano extradiegético.

Vale lembrar também que Grass constrói as três obras dentro de um mesmo universo, de modo que são comuns alguns cenários – fundamentalmente a cidade de Danzig e, mais especificamente, o distrito de Langfuhr (hoje Wrzeszcz), comuns aos dois primeiros livros de *O tambor*, a toda a novela *Gato e rato* e a grande parte do segundo livro de *Anos de cão* – e muitos personagens – há referências a Oskar Matzerath nos dois outros livros, Tulla é figura importante tanto em *Gato e rato*, quanto em *Anos de cão*, Störtebecker e o Bando de Espanadores também aparece nos três, dentre outros¹⁹.

Ao analisarmos a *Trilogia* como uma unidade, mas especialmente em *Anos de cão*, mostra-se bastante complexa a relação entre o *syuzhet* e a *fabula*. Conforme mencionado, Matern começa a sua narrativa sem ter total conhecimento de toda a história que está por ser narrada, já que, no início da *syuzhet*, parte da *fabula* ainda não ocorreu. Em *O tambor*, de forma mais sutil, vemos Oskar narrar *ad hoc* o que está acontecendo em seu presente narrativo; ou seja, *syuzhet* e *fabula* caminham juntas, como se fossem construídas juntas. Em *Gato e rato*, pelo contrário, Pilenz já sabe tudo o que irá relatar, pois já vivenciou toda a história. Consolidando as *fabulas* individuais da *Trilogia*, costuradas coerentemente com aquelas intertextualidades, percebemos que Grass elabora uma *fabula* geral que é comum aos três livros. Cada um, no entanto, é construído com sua *syuzhet* específica e que é essencial para a composição de significado do todo.

O teórico Remigius Bunia, no ensaio “*Diegesis and representation*”, de 2010, discute a consistência da definição do termo “diegese” e propõe considerá-la como um “campo limitado” dentro do mundo narrado, o que revalorizaria certas particularidades de representação. Dentro de sua análise conceitual sobre diegese e narrativa, esclarece que a diegese “depende crucialmente da

¹⁹ Marcus Vinicius Mazzari relaciona grande parte das referências internas da obra de Grass no capítulo “A Personagem Oskar Matzerath” de sua dissertação de mestrado posteriormente publicada em livro (MAZZARI, 1999, pp. 19-23) e no capítulo “*Die Blechtrommel, Katz und Maus und Hundejahre: Konstitutionsmerkmale einer Trilogie*” de sua tese de doutorado (MAZZARI, 1994, pp. 1-28).

ação de contar e não do discurso em si”²⁰ (BUNIA, 2010, p. 681). Assim, temos que no “(‘primeiro’) nível mais externo”, que produz a “narração primária”²¹ (BUNIA, 2010, p. 682), ou seja, no nível em que se encontra o autor no momento da escrita ou enunciação, não existe uma diegese. Por isso o autor (não o narrador) será sempre extradiegético²². Somente no nível em que a narrativa designa um plano espaço-temporal, quando o narrador realiza a ação de contar, é que será definida uma diegese. Os eventos aí relatados serão intradieгéticos. Por sua vez, eventos narrados em segundo nível, ou seja, dentro da narrativa contada pelo narrador, serão metadieгéticos.

Um caso que merece atenção, nesse sentido, é a relação entre narrador e autor em *Gato e rato*. Como ressaltado anteriormente, Pilenz se refere, dentro do texto, a “aquele que nos inventou” (chamemos *inventor*) e a “quem escreve estas linhas” (denominaremos *escritor*) como alguém diferente do eu-narrador. Levando em conta que o escritor de um texto é, ao mesmo tempo, a pessoa que inventa os personagens (inclusive o narrador) e, considerando o contexto da narrativa, é coerente considerar que o *inventor* e o *escritor*, perante o narrador Pilenz, são uma mesma entidade, que domina o narrador sem aparecer nitidamente como personagem da história. Acreditamos, como leitores, que se trata, logicamente, daquele cujo nome estampa a capa da obra, ou seja, o autor Günter Grass. Ao se incluir dentro da *syuzhet* (ação de contar a história) sem, no entanto, fazer parte explicitamente da *fabula*, Grass cria um conflito: como encaixar o autor, por natureza extradiegético (conforme afirma Bunia), dentro da narração, sem transgredir o primeiro nível de diegese? Duas alternativas se apresentam:

²⁰ No original: “(...) *the diegesis crucially depends on the action of telling and not on the discourse (récit)*.” (BUNIA, 2010, p. 681)

²¹ No original: “*Narration takes place at the outermost (‘first’) level, producing the primary narration.*” (BUNIA, 2010, p. 682, grifo nosso)

²² Não há dúvida de que, na terminação de Genette, um narrador homodieгético que é também protagonista, como Oskar em *O tambor*, será autodieгético; Bunia, no entanto, refere-se de modo abstrato ao autor da obra em relação à narrativa. Nesse sentido, mesmo um autor que escreve sua autobiografia e que, portanto, possui a mesma identidade do narrador-protagonista, está localizado fora da diegese da narrativa e, assim, será considerado extradiegético.

1. Esse *inventor-escritor* é um personagem à parte, simplesmente não nomeado e não caracterizado, que direciona a história conforme seu bel-prazer, sem interesse ou relação, necessariamente, com o mundo tátil;
2. Esse *inventor-escritor* é um personagem cuja identidade, não explícita dentro da *fabula*, é reconhecida pelo leitor como sendo a do autor no mundo tátil e que possui uma relação de *contiguidade* com a *fabula*.

A primeira alternativa mostra-se desinteressante, pois encerra qualquer possibilidade frutífera de criação de sentido para esse elemento dentro da narrativa. Para verificar a validade da segunda, retomemos o ensaio de Bunia. O teórico destaca a noção de Michael Riffaterre de que a diegese é construída através da “representação verbal de espaço e tempo”, realizada por meio de uma “atualização concreta” da narração, ou seja, “*tokens* ou elementos visíveis ou audíveis que tornam possível” (BUNIA, 2010, p. 693) a sua construção. Com esse aspecto, Bunia relaciona o conceito de Niklas Luhmann: “diegese pode ser descrita como o significado imediato de um modo representacional” (BUNIA, 2010, p. 711). Disso deriva que a “‘atualização concreta’ ocorre quando uma comunicação ativa aquelas potencialidades que estão evidentes ou que imediatamente emergem” (BUNIA, 2010, p. 712). O que está em discussão é a relação entre “mediação e imediatismo”; no caso da literatura, o que o leitor, por meio de um texto verbal, imediatamente reconhece da diegese, sem necessariamente prestar atenção à diegese em si. Bunia conclui que, para a narrativa ficcional, “certas entidades e figuras que a narração evoca concreta e imediatamente” são “partes do mundo que invariavelmente vêm à mente durante o processo de leitura, pois elas pertencem ao âmago do significado das palavras, que não diferem muito aos falantes de uma língua” (BUNIA, 2010, p. 713). Finalmente, estabelece que “há certas entidades e pessoas no mundo representado que são ‘imediatamente’ determinadas pelo modo [representacional] e um narrador pode estar próximo dessas entidades e ser, portanto, homodiegético” (BUNIA, 2010, p. 713).

Essa argumentação dá força para a segunda hipótese, de modo que identificamos a figura do inventor-escritor, pelo “âmago do significado” dessas palavras, o autor da obra, no caso

Günter Grass, que se torna uma entidade no mundo representado dentro da narrativa ficcional. Em outras palavras, o personagem *inventor-escritor* se torna caracterizado como uma instância da personalidade Günter Grass dentro da obra, gerando um novo significado para ela, pois entendemos que ele direciona as ações do narrador conforme sua intenção.

Dessa maneira, ao introduzir essa instância da própria personalidade em *Gato e rato*, Grass se coloca também como o personagem-autor da *fabula* da novela. Uma vez que ela faz parte, como vimos, de uma unidade da *fabula* geral – a *Trilogia de Danzig* – a figura de Grass se infiltra também, indiretamente, nos dois romances, realizando uma “atualização concreta” do mundo representado as informações e experiências de sua própria vida.

No caso do livro de memórias *Nas peles da cebola*, não-fictício²³ (há identidade entre autor e narrador), homodiegético (ainda que o narrador varie, como em *O tambor*, entre a primeira e a terceira pessoas para aludir a si mesmo, pois se trata sempre do narrador) e intradiegético (os eventos narrados pertencem ao universo espaço-tempo do narrador). O que conecta a diegese desta obra às que compõem a *Trilogia*, além do autor em comum, é que o narrador Günter Grass a todo tempo identifica elementos de sua própria vida (a *fabula* das memórias) com as respectivas representações no *syuzhet* da *Trilogia*, realizando uma nova atualização concreta e criando novos significados para o conjunto da obra.

2.2. O TRABALHO DE REMEMORAÇÃO DOS PERSONAGENS

Nos três livros da *Trilogia de Danzig*, os narradores são personagens diretamente envolvidos nos enredos e realizam uma recuperação de suas lembranças acerca dos fatos ocorridos em suas vidas ou de outros personagens próximos. É comum a todos eles realizar algum tipo de reflexão sobre o processo de rememoração, de forma semelhante à que Grass procede em seu livro de memórias, como veremos mais adiante.

²³ Veremos que é difícil sustentar a completa negação da ficcionalidade de um texto autobiográfico.

Em *O tambor*, Oskar Matzerath, com a ajuda do enfermeiro Bruno, invoca seu instrumento para executar a difícil tarefa de transpor suas lembranças ao papel virgem²⁴ (em alemão *unschuldiges Papier*, que poderia ser entendido ainda como papel inocente, sem culpa, inimputável, remetendo também à ideia de purificação ao higienizar a mentalidade removendo o excremento antes guardado na memória, mas também, de forma mais direta, ao teor de culpa das palavras que o papel receberá): “Bater o tambor com astúcia e paciência, para que dite os pormenores necessários para fixar no papel o essencial” (GRASS, 1982, p. 23). Ressalta que a atividade de reconstituir grandes cenários a partir da mente de uma pessoa comum é penosa: “Não é fácil extrair de um simples tambor de lata, que se pode adquirir em qualquer casa de brinquedo ou bazar, balsas de madeira que correm pelos rios quase até o horizonte” (GRASS, 1982, pp. 39-40).

É interessante notar que o mesmo objeto tocado no presente narrativo para expurgar as memórias maculadas foi escolhido também para representar uma ruptura na história particular do personagem: quando morre seu pai²⁵, Alfred Matzerath – certamente a figura que melhor representa, no romance, a identificação da pequena-burguesia com a ideologia nazista –, Oskar, após longa hesitação em frente ao túmulo, decide enterrar junto com o cadáver o seu tambor, até aquele instante um símbolo de sua distinção e rebeldia perante a sociedade.

Oskar pôde ler ainda três letras da palavra Vitello quando, deixando de dizer “devo ou não devo?” para pronunciar “é preciso”, tirou o tambor do pescoço e jogou-o onde já havia areia suficiente para que ele não ressoasse. Atirei também as baquetas, que ficaram enterradas na areia. (GRASS, 1982, p. 503)

²⁴ ““Oh, Bruno, você me compraria quinhentas folhas de papel virgem?”, ele, olhando o teto e com o dedo indicador apontado na mesma direção em busca de um termo de referência, replicou: ‘De papel branco, Sr. Oskar?’ Insisti na palavrinha ‘virgem’ e pedi a Bruno para dizer exatamente isso na papelaria. (...) ‘O senhor me sugeriu a palavra exata; pedi papel virgem e a vendedora enrubescceu intensamente antes de trazê-lo.’” (GRASS, 1982, p. 13).

²⁵ No fim da guerra, após invadir o território polonês, o exército vermelho decidiu inspecionar todas as casas em Danzig. Alfred Matzerath tenta ocultar qualquer vestígio material que o identificasse como membro do Partido Nacional-Socialista. No momento em que os soldados adentram a casa da família, Oskar encontra no chão o broche do Partido e o entrega em mãos ao pai, que, num ato de desespero, tenta engolir o objeto, contrai-se sufocado e é alvejado pela metralhadora de um soldado. “Oskar confessava a si mesmo que o tinha matado deliberadamente porque, segundo todas as probabilidades, Matzerath não era somente seu pai presuntivo, mas também seu pai verdadeiro, e Oskar já estava farto de ter de carregar pela vida afora um pai.” (GRASS, 1982, p. 502)

Oskar, contando então vinte e um anos de idade, imediatamente volta a crescer em estatura (matinha a mesma altura desde os três anos, quando decidiu conscientemente não mais crescer, a fim de manter-se distante do mundo dos adultos), assumindo também, junto ao desenvolvimento físico, um comportamento mais maduro até o fim do romance.

Na novela *Gato e rato*, a narração feita por Pilenz também vem de uma necessidade interna, proveniente da culpa que sente pelo desaparecimento do amigo Joachim Mahlke. Pilenz não consegue esquecer a figura de seu amigo²⁶ e, por isso, entra num estado melancólico que não o deixa levar a vida adiante sem a presença do fantasma em sua memória. Conforme evidencia o crítico Marcus Vinicius Mazzari:

Como essa batalha termina tragicamente, o autor de tal ataque também leva dela arranhões “na alma” e precisa igualmente empreender tentativas de superar a desarmonia existencial proveniente dela. Por fim ele se vê forçado, através de uma reconstituição cuidadosa da história de Mahlke, a esclarecer sua própria participação em seu desaparecimento.

“Forçado” evidencia não só a arbitrariedade do sentimento de culpa que assola Pilenz, como também uma estratégia narrativa mais ampla, que deixa uma pista sobre sua natureza ficcional. Logo na sequência das cenas de abertura, Pilenz reflete sobre a compulsão de escrita imposta a ele fornece através disso a explicação fictícia para o surgimento da novela:²⁷ (MAZZARI, 1994, p. 135)

Eu, que mostrei o teu gogó àquele gato e a todos os existentes, tenho de escrever agora. Mesmo que nós dois fôssemos inventados, eu teria de fazê-lo. Aquele que nos inventou, por força de sua profissão, obriga-me a tomar sempre o teu gogó nas mãos e levá-lo a todos os lugares que o viram triunfar ou fracassar.²⁸ (GRASS, 1976, p. 6).

²⁶ A presença constante do amigo na memória é evidenciada nas tentativas de esquecê-lo ou de ocupar a mente com outra ideia ou pessoa: “Enquanto nadava e enquanto escrevo, tentava e tento pensar em Tulla Pokriefke, pois não queria e não quero pensar sempre em Mahlke.” (GRASS, 1976, p. 78)

²⁷ No original: “*Da dieser Kampf aber tragisch endet, trägt auch der Urheber jenes Angriffs ‘seelische’ Kratzer davon und muß ebenfalls Versuche unternehmen, um die davon herrührende existentielle Disharmonie zu überwinden. Schließlich sieht er sich gezwungen, durch sorgfältige Rekonstitution der Geschichte Mahlkes mit dem eigenen Anteil an dessen Untergang ins klare zu kommen.*

‘Gezwungen’ zeugt nicht nur von der Eigenmächtigkeit der Pilenz besetzenden Schuldgefühle, sondern auch von einer übergeordneten Erzählstrategie, die diesen etwas von seiner fiktiven Beschaffenheit ahnen läßt. Gleich im Anschluß an die Eröffnungsszenen reflektiert Pilenz über den ihm auferlegten Schreibzwang und liefert dadurch die fiktive Erklärung für die Entstehung der Novelle (...)” (MAZZARI, 1994, p. 135)

²⁸ No original: “*Ich aber, der ich Deine Maus einer und allen Katzen in den Blick brachte, muß nun schreiben. Selbst wären wir beide erfunden, ich müßte dennoch. Der uns erfand, von berufswegen, zwingt mich, wieder und wieder Deinen Adamspafel in die hand zu nehmen, ihn na jeden Ort zu führen, der ihn siegen oder verlieren sah*” (GRASS, 1997a, 451, grifo nosso). A tradutora Raquel Teixeira Valença optou por traduzir tanto *Maus* (‘rato’) quanto

O “gogó” de Mahlke – que representa sua voz, aquilo que tem a dizer – torna-se uma espécie de *totem* que Pilenz deve carregar. Nota-se o uso metalinguístico da narração, quando Pilenz, direcionando-se ao amigo a quem dedica o depoimento, faz referência também ao próprio autor (“aquele que nos inventou, por força de sua profissão²⁹”). Narrador e autor compartilham o fardo de difundir uma mensagem; Pilenz, a fim de reparar sua falta, precisa levar a história de Mahlke ao conhecimento de todos, já que o próprio amigo não o logrou³⁰. Mais ainda, ele sente o dever de manter acessa a memória daquele que morreu, bem como sua mensagem, para que ela permaneça na memória coletiva por um período além de sua morte. Também Grass quer se redimir da culpa que carrega e tenta alcançá-lo através de sua obra literária.

Pilenz ocasionalmente retrata as incertezas da memória no processo da recordação, que se torna ofuscada pela simples distância temporal ou mesmo alterada como forma de obstruir lembranças que levem a sensações ruins, como dor, sofrimento ou culpa:

Em todo caso, o gato pulou na garganta de Mahlke; ou talvez tenha sido um de nós que pegou o gato e o pôs no pescoço de Mahlke; ou fui eu, com ou sem dor de dente, que peguei o gato e mostrei-lhe o gogó de Mahlke (GRASS, 1976, p. 6)

(...) as mãos ficaram pegajosas como as de Mahlke, de tanto passá-las no cabelo. Talvez eu tenha inventado essas mãos pegajosas agora, posteriormente, e na época elas não me incomodassem em absoluto. (GRASS, 1976, p. 23)

O prosseguimento das investigações tomou a tarde de sábado, não levou a nenhum resultado e só me deixou na memória uns poucos detalhes que quase não são dignos de serem contados (GRASS, 1976, p. 75)

Adamsapfel (‘pomo-de-adão’) com a mesma palavra ‘gogó’, justificando que *Maus* “significa, também, em alemão, em linguagem popular, ‘pomo-de-adão’” (GRASS, 1986, p. 6). No entanto, não há registro desse valor semântico nos dicionários pesquisados, tampouco entre alguns falantes de alemão como língua materna consultados informalmente. No dicionário Duden, o único significado que faz referência a uma parte do corpo humano é o de ‘eminência tenar’, uma porção muscular na palma da mão logo abaixo do polegar, que nada tem a ver com a cartilagem da ‘proeminência laríngea’ no pescoço. Essa decisão na tradução compromete bastante a relação com o texto original, pois somente sugere em outro trecho, sem explicitar neste, que o ‘gogó’ é o próprio ‘rato’ perseguido.

²⁹ Grass ressalta aqui, como num trecho de *Nas peles da cebola*, já citado anteriormente – “Quem é obrigado por sua profissão a explorar a si mesmo” (GRASS, 2007, p. 259) –, um sentimento de missão como escritor.

³⁰ Mahlke, após receber condecorações por seu desempenho nas batalhas da guerra, esperava poder fazer um pronunciamento frente à comunidade da escola onde estudava, como era de costume; no entanto, por haver anos antes, por pilhéria, furtado uma medalha de um oficial que visitava sua escola, foi terminantemente destituído desse direito pelo diretor. Sem aceitar qualquer outro ambiente que não a escola para pronunciar-se, e havendo desaparecido tempos depois no mar, o público fica sem conhecer o teor do discurso que iria proferir.

No coletivo de narradores³¹ de *Anos de cão* também encontramos diversos comentários sobre a rememoração. Na primeira parte, Brauxel narra as peripécias de infância dos amigos Matern e Amsel (que muito posteriormente reconhecemos como sendo o próprio Brauxel), os quais viviam na região de Danzig, em período próximo aos acontecimentos narrados em *O tambor* e *Gato e rato*. Brauxel menciona a inexatidão dos fatos na memória, ao buscar a imagem do rio Vístula³² em sua recordação do passado: “Vístula, torrente larga, que na memória se torna cada vez mais larga, navegável apesar dos muitos bancos de areia” (GRASS, 1989, p. 10). Ao levar em conta que a memória muitas vezes exagera fatos anteriores, usando a imagem do rio, cuja torrente fica mais larga, ele induz o leitor a aproximar o fluxo de memória ao próprio rio, como uma corrente de pensamentos e imagens antigas que vem à consciência e por onde se revisitar pontos do passado, bloqueando eventualmente alguns cantos – os *bancos de areia* – ou neles fixando involuntariamente a atenção.

Brauxel, recorre ao diário de infância de Amsel (até então não há evidências de que se trata da mesma pessoa), a fim de recobrar as lembranças daquele tempo, e cita a primeira frase escrita após o título do caderno: “Começou na Páscoa porque não se deve esquecer nada” (GRASS, 1989, p. 53). Como mentor e organizador da narrativa coletiva, tem a intenção de reconstruir o passado com a maior quantidade de lembranças possível, contratando para isso os antigos conhecidos Harry Liebenau e Walter Matern. Para Harry, a rememoração é mera ferramenta para homenagear Tulla; por isso, não chega a refletir sobre a anamnese, como os demais personagens narradores. Curiosamente, sua memória é a mais viva e detalhada, até demasiado racional – e por isso despreendida de influências emotivas – para alguém que pretende

³¹ Mazzari, citando Eduard Lämmert, considera que a “criação do ‘coletivo de autores’ é assim feita com o objetivo de eliminar da história contada em conjunto, na medida do possível, a hegemonia de um julgamento ou preconceito pessoalmente colorido”. No original: “Die Einsetzung des ‘Autorenkollektivs’ sei also darauf angelegt, ‘die erzählte Geschichte insgesamt von der Vorherrschaft eines persönlich gefärbten Urteils oder Vorurteils soweit wie möglich zu entlaste’” (MAZZARI, 1994, p. 158).

³² O Vístula (em alemão, *Weichsel*) é o rio nacional da Polônia, que passa por importantes cidades como a Cracóvia (perto da vila de Auschwitz, hoje chamada pelo nome polonês Oświęcim, onde foi instalado o maior campo de concentração e extermínio durante o nazismo) e a capital Varsóvia, desaguardo no mar Báltico, próximo à cidade de Danzig (Gdańsk). Seu nome em alemão rima com o nome do personagem Brauxel e até se mistura com ele: “Bei Laune schreibt Brauxel seinen Namen wie Weichsel” (GRASS, 1997a, p. 539) – “Conforme seu capricho, Brauxel escreve seu nome como Vístula” (GRASS, 1989, p. 9)

falar de amor; talvez justamente por isso ela não representa um problema a ser discutido. Juntando a isso uma isenção afetiva em relação a Amsel e Matern, Harry poderia ser considerado uma testemunha ocular desinteressada da relação entre os amigos. Matern, pelo contrário, narra de forma bastante emotiva e colérica, como alguém que tem algo a esconder; ele relata suas tentativas, já na idade adulta, após a guerra, de vingança contra todos os que, de alguma forma, em sua concepção, lhe fizeram mal – ele nunca conseguiu pertencer a qualquer grupo, por mais que tentasse; sempre acabava sendo considerado um traidor, fosse no grupo de teatro, no Partido Comunista, no time de vôlei ou no exército nazista.

No início de sua primeira “Materníade”³³, ele dá o tom da baixa confiabilidade de suas histórias, não apenas por sua incapacidade mnemônica, mas também porque seleciona o que quer recordar.

Ele [Matern] tem uma colher, mas não tem memória. Todos querem ajudá-lo a encontrar uma: o cão central; a lata de conserva cheia de ar; o questionário inglês (...) Matern deve dizer besteiras sobre aquele tempo.

Começar significa escolher. (...) Pois por toda parte lixo, comida de cachorro: os vinte e nove anos de batatas. O caldo da memória. O bolinho de você ainda se lembra. Velhas mentiras sem tempero. Papéis de teatro e vida. As verduras raquíticas de Matern. A culpa em grãos: o sal.

Cozinhar significa escolher. (...)

Recordar significa escolher. (GRASS, 1989, p. 385)

Matern se encontra no campo de prisioneiros de guerra em Münster, sob o comando dos ingleses, após o fim da guerra. A alimentação é escassa; dominado constantemente pela fome, só pensa em sua subsistência – por isso as inúmeras referências, neste trecho, a comida. Não é capaz de recordar, não tem energia, mas é preciso. O cão que o observa e que depois o acompanhará após sua saída do campo é, presuntivamente, Prinz, o mesmo que fora dado de presente pela cidade de Danzig ao *Führer* e que esteve com ele até os últimos instantes, até atravessar o país e encontrar o novo dono; Matern o chamará de Plutão, conforme nome de uma mina que irão encontrar. Quem lhe interroga o questionário é um certo Mister Brooks, Brookes ou Braux – o que nos remete a Brauxel, que, como veremos, havia se tornado ao fim da guerra

³³ Mater realta a vingança, nem sempre levada a cabo, de cento e três pessoas ao todo.

um rico magnata influente em diversas esferas sociais no exterior e, depois, na Alemanha ocupada, fato pelo qual não espantaria sua presença ali. Ao longo deste questionário, pretende apresentar-se como um opositor ao nacional-socialismo; o leitor atento, entretanto, percebe as leves distorções da realidade para alcançar essa imagem própria, as quais o caracterizam como um oportunista. Essa é uma razão para sua memória falha – um instinto de autopreservação que o leva, quiçá inconscientemente, a não querer lembrar com precisão de seu passado: “Cada treva sabe seus motivos. Cada segredo tem cócegas. Todo aquele que busca tesouros esperava mais que aquilo.” (GRASS, 1989, p. 395)

Mais tarde, Matern, trabalhando como locutor de programas de rádio, encontra Harry Liebenau, diretor de um programa infantil numa mesma estação. Ao ouvir brevemente de Harry detalhes sobre seu passado comum, dá-se conta de sua capacidade mnemônica técnica e meticulosa, ofendendo-se e sentindo-se profundamente ameaçado:

Esse cagão com sua memória de gavetinha. (...) colecionador de detalhes e perseguidor de analogias, distanciado e o que se distancia e o que vai ao fundo; farejador de arquivos e conhecedor do ambiente; sabe quem está à esquerda e quem escreveu a favor da direita; só olha atrás, arquiva o tempo; perguntador e sabichão de merda; mas nenhum congresso de escritores dispensa seu talento de formulador, sua ânsia de recapitular, sua prodigiosa memória. Memória carente de repouso. E o jeito que me olha (...). Acha que sou material para ele. (...) Pensa que sabe tudo, porque aquela vez me viu uma vez como rena falante e duas vezes de uniforme ao todo. Era novo demais, para. (...) Mas esse tipo que tudo com precisão. Esse paciente-saberescutar³⁴, esse talento de espião com sorriso de quem sabe das coisas. (GRASS, 1997, p. 505)

³⁴ No original: “*Dieses Geduldizuhörenkönnen*” (GRASS, 1997, p. 883). Grass, especialmente na terceira parte de *Anos de cão*, recorrentemente cria neologismos a partir de aglomerações de palavras, algo comum na língua alemã, porém superexplorado pelo autor como caricatura do estilo rebuscado *heideggeriano* de criar neologismos utilizando o mesmo método; Matern, narrador da terceira parte, conta ter sido influenciado profundamente, durante o período de guerra, pela obra *Ser e Tempo*, quando assimilou a mania de aglutinações; depois, desapontado com a direção tomada pelo filósofo em relação ao nazismo, passou a menosprezá-lo, porém sem perder o tique. Na língua portuguesa, no entanto, as aglutinações, principalmente entre verbos, são raramente utilizadas em neologismos, dada a falta de costume e conseqüente dificuldade do leitor em identificar as unidades semânticas dentro da palavra toda. Esse caso de ‘paciente-saberescutar’ é um exemplo de tradução problemática desses neologismos, uma vez que utiliza, na mesma palavra, um hífen separando o adjetivo ‘paciente’ da aglutinação direta entre ‘saber’ e ‘escutar’, em vez de optar, por exemplo, pela forma com hífen ‘paciente-saber-escutar’, que manteria uma unidade com valor semântico parecido com o original sem, contudo, parecer demasiado artificial na língua da tradução.

Matern, por sua vez, pouca coisa lembra a respeito de Harry; isso o deixa ainda mais acuado, pois se vê na iminência de que seja revelada sua memória dissimulada. Harry, perspicaz, procura então conquistar sua empatia:

Tudo bem, Matern, eu já sei. Se eu fosse uns aninhos mais novo³⁵ eles me teriam apanhado como a você. Certamente serei o último a falar em moral aqui. Minha geração, sabe, é mais do que escaldada. Além disso você provou o suficiente que também. Devia mostrar tudo isso uma vez com veracidade e sem os costumeiros ressentimentos. (...) O que nos falta são fatos. Desembuchar de verdade. O que tem no coração. Algo que atinja os rins da gente! (GRASS, 1997, p. 505)

Após esse encontro, Harry convencerá o conterrâneo a expor-se na mídia a uma sabatina em que se verá obrigado a revelar perante ao público tudo aquilo que sua memória procurou recalcar ao longo dos anos para fugir à responsabilidade.

Enquanto o narrador de *Gato e rato* trata de um período curto na vida de um grupo de adolescentes basicamente na mesma cidade e o de *O tambor* apresenta um rasgo épico ao cobrir três décadas na vida de um mesmo personagem em suas andanças desde sua cidade-natal até outros países do continente europeu, o narrador-organizador de *Anos de cão* tem a ambição de alcançar uma visão mais abrangente da história, a partir dos pontos de vista de diferentes personagens, com focos e óticas distintos, ainda que o tempo narrativo seja semelhante ao de Oskar Matzerath. Assim, ao reconstituir os principais eventos de suas vidas a partir das memórias individuais e não influenciadas de três personagens, seria possível dar subsídio para construir uma memória coletiva capaz de lembrar-se de uma maior quantidade de elementos do passado e, principalmente, dos eventos mais importantes para cada um, tendo como ideal uma memória total, da qual “não se deve esquecer nada”.

³⁵ No original: “*Wäre ich ein paar Jährchen früher (...)*” (GRASS, 1997, p. 883). Há aqui um problema de tradução que leva a uma contradição contextual: o sentido mais correto seria “Se eu estivesse alguns aninhos antes (...)”, ou seja, se Harry fosse, pelo contrário, mais velho, estaria na mesma situação que Matern. A geração de Matern, alguns anos mais velha que a de Harry, acompanhou em sua juventude a ascensão de Hitler e do nazismo; assim, poderia ainda, em tese, conter o avanço fascista na Alemanha. Como isso não ocorreu, foi acusada de cúmplice dos crimes de Hitler contra a humanidade, ao passo que a geração alguns anos mais jovem, como a de Harry (e a do próprio Grass) foram educadas desde a infância dentro da ideologia; por isso, a ela foi atribuída uma responsabilidade menor do que aos mais velhos.

Ao tomarmos a *Trilogia de Danzig* como um todo, é possível supor que o próprio Grass tinha esse projeto épico polifônico, ou seja, dando a palavra a diferentes vozes narrativas, a fim de construir o universo total que desse conta de explicar como a sociedade alemã colaborou para a ascensão e construção do nazismo e como os sobreviventes da guerra poderiam lidar com seu passado de culpa ao mesmo tempo em que reconstruíam seu país.

2.3. A ESSÊNCIA DA FICÇÃO

Em diversos momentos de sua obra, Grass discorre sobre a importância da ficção, uma força do imaginário requintado, como forma de condensar e tonificar a crueza da realidade, que desilude o ser humano no cotidiano, e, muito mais que isso, de engendrar objetos inalcançáveis no plano real: “tudo que é possível, e o que é impossível, passa a ser pensável e representável em imagens” (GRASS, 2007, p. 275)³⁶. Segundo ele, a vida é um conjunto de muitos momentos entediantes para poucos elementos capazes de levar a uma experiência transformadora, ou pelo menos de excitação e prazer: “Ah, se a história tivesse um clímax pelo qual valesse a pena sacrificar essa coisa aborrecida chamada verdade” (GRASS, 2007, p. 111). A literatura, com uma usina de reciclagem, aproveita os restos sem vida do mundo real como fonte para sua produção: “Assim são as coisas, a literatura vive do botão que ainda restou, da ferradura desenferrujada de um cavalo de ulano, da mortalidade do ser humano e, portanto, de lápides carcomidas” (GRASS, 2007, p. 226).

Em seu caminho em direção à arte, na “estreita trilha entre poesia e verdade”³⁷, Grass acumulou, desde a infância, algumas tentativas até certo ponto exitosas de aproximação à literatura. Seu estilo, de ruptura e deboche com a tradição mais clássica, padrão que normatizava

³⁶ Esta noção de total representatividade em imagens é categoricamente colocada em xeque pelos teóricos do testemunho, que observam nos relatos testemunhais de eventos traumáticos justamente a impossibilidade de representar tais experiências, como veremos mais adiante.

³⁷ Nota-se a referência à obra autobiográfica de Goethe, *Dichtung und Wahrheit*. Grass frequentemente faz alusão a autores e obras do cânone literário alemão, buscando evidenciar sua inserção dentro da tradição.

o “belo” nos anos de nazismo, quando frequentava a escola, dificilmente agradava seus mentores na época. Um professor de sua escola, por exemplo, “muito embora (...) louvasse (...) ‘o colorido fantástico’ e (...) a ‘plasticidade bojuda’ de redações, inclusive os ‘jogos de palavras extremamente ousados’, criticava a ‘falta de seriedade geral’ que, conforme argumentava, consagrava ‘às fatídicas provações pelas quais a pátria passava’”. (GRASS, 2007, p. 89)

Na concepção de Grass, ao comentar sua obra (principalmente *O tambor*) ao longo de *Nas peles da cebola*, desde o momento em que o autor, a partir de sua memória elaborada da experiência pessoal, cria uma obra de ficção e a publica, ela adquire uma vida própria, “como se tivesse sido inventada livremente”, sem ação ou interferência de seu criador³⁸:

Descem as cortinas e a cena se transfere para um teatro, no qual os personagens da ação, dependendo dos caprichos da recordação, aparecem trajados ora dessa ora de outra forma, e fazem uso desinibido, como se tivessem sido inventados livremente, da câmara de acessórios teatrais. Pois, uma vez que nas adjacências e no campo de proteção do bondoso homem de barba expressivamente encaracolada tudo que é possível, e o que é impossível, passa a ser pensável e representável em imagens, mais tarde, quando a tinta não queria chegar ao fim, uma figura imaginada encontrou seu lugar na exposição de feras de Pankok. Capítulo a capítulo, ele viveu seu romance devorador. (GRASS, 2007, p. 275)

Imediatamente antes do trecho acima, Grass conta sobre o professor de arte Otto Pankok, censurado durante o nazismo e, depois, engajado na causa dos *roma* e dos *sinti*, duramente perseguidos pela ditadura de Hitler. A partir desse contexto, mostra como esses elementos da vida real foram transpostos à ficção: Pankok foi caricaturado, em *O tambor*, na figura do professor Kuchen, admirado por Oskar, por sua postura revolucionária no mundo das artes³⁹. As “cortinas” que descem são as da realidade e o “teatro” simboliza a ficção. Grass insinua que os personagens, elaborados segundo os “caprichos da recordação”, possuíam autonomia para decidir suas ações; o “uso desinibido” tem um duplo sentido: internamente ao enredo de *O tambor*, refere-se ao fato de que Oskar aceitou posar como modelo para os estudantes

³⁸ É difícil separar essa ideia do conceito de “morte do autor”, de Roland Barthes. No entanto, como mostraremos adiante, Grass é um exemplo do processo de “retorno do autor”, como figura que dá significado à sua obra mesmo depois de popularizada.

³⁹ Esta era a concepção de Kuchen: “A arte é acusação, expressão, paixão! A arte é como o carvãozinho preto que vira pó sobre o papel branco!” (GRASS, 1982, p. 573)

de arte, inclusive nu, já que a ele “arte e lucro (...) atraíam ao mesmo tempo” (GRASS, 1982, p. 573); no contexto do parágrafo, faz menção à liberdade e despojamento com que os personagens agem, com independência em relação ao autor – é o personagem que vive “seu romance devorador”.

É interessante, nesse contexto de Oskar como modelo no ateliê para os artistas, tanto escultores quanto para pintores, a análise que Grass apresenta para o personagem:

[Oskar] se ajustava a *representações expressivas e simbólicas*. E uma vez que era nanico dotado de uma corcunda, incorporava a *loucura* tanto da época *passada* quanto da *vindoura*. E uma vez que era isso e aquilo, podia ao mesmo tempo ser o *contrário de tudo*. Quem o encontrava estava diante de um *espelho oco*. (...) Só diante dos ciganos ele fez uma volta, como se tivesse de temer que eles pudessem *desmascarar seu jogo* cheio de *truques com palavras e imagens*, e talvez *desencantá-lo*.”(GRASS, 2006, p. 275, grifo nosso).

De fato, essa é a própria e tão rica essência de Oskar: como notou Mosan (1973, p. 348), “pelo fato de ser um anão com olhos azuis: ele é ao mesmo tempo um ariano e aquilo que os nazistas abominavam”, isto é, paradoxal no contexto do nazismo, um exemplar ambulante para a arte degenerada, como discriminavam os nazistas os movimentos de vanguarda; um “espelho oco” frente ao qual as pessoas enxergavam-se como iguais e ao mesmo tempo como aquilo de que fugiam, o que evitam ser; aí está a sua magia, o seu encantamento. Ironicamente, Oskar tem um imenso receio em relação aos ciganos, costumeiramente considerados seres detentores de poder mágico cognitivo, uma vez que poderiam destituir-lhe de sua aura.

Em todas as obras da *Trilogia*, Grass demonstra uma necessidade em apresentar árvore genealógica dos principais personagens, ou seja, seus antecedentes e o histórico familiar através de gerações. Em *O tambor*, conhecemos a origem de Oskar, neto da austera Anna com o extraordinário herói anarquista Koljaicek; filho da caxúbia Agnes e de dois pais presuntivos, o alemão e exemplar seguidor do Partido Alfred Matzerath e o pacato sedutor polonês Jan Bronski, primo da mãe; ele é, portanto, resultado de um cruzamento genético-cultural representativo da população de Danzig no período. O mesmo modelo de caracterização segue para os personagens principais de *Gato e rato*, uma vez que nos são informadas as características dos pais tanto de Mahlke quanto de Pilenz, e que continua em *Anos de cão*, para Amsel, Matern (que rangia os

dentes como a avó enquanto prostrada na cadeira, incapaz de mover-se ou expressar-se), Liebenau e Tulla, como também e, reiteradamente, para a linhagem de cães que participa ativamente da história das famílias e, por extensão, da Alemanha: a genealogia começa com a loba lituana (a designação de uma espécie animal junto com a região de procedência remete a uma origem mítica para a narrativa épica), a qual gera o “pai de Perkun” (uma vez que não é identificado por um nome próprio, alude à ascendência), daí Perkun, que origina Senta, que dá luz a Harras (nascido junto com a ascensão do Partido Nacional Socialista ao poder), que por sua vez gera Prinz (cão preferido de Hitler, dado de presente pela cidade de Danzig). Em suma, a linhagem de cães acompanha a própria História do povo alemão até a queda do *III Reich* e para depois dele:

E, assim, no capítulo final da segunda parte de *Anos de cão*, tratou-se dar um sentido ao *bunker* central do *führer*, e portanto à batalha final em torno de Berlim, ao qual apenas a loucura se mostrou dócil. A procura por um cão pastor alemão fugido, que atendia pelo nome de Príncipe [Prinz] e era tido como o cão preferido do *führer*, se condensou poeticamente de tal maneira que do alemão nebuloso de Heidegger – “o nada nadifica irremediavelmente” – e dos usos linguísticos, formados a partir da junção grosseira de substantivos, típicos do comando superior da *Wehrmacht*, surgia uma barafunda cuja abundância desviada levava de roldão tudo aquilo que porventura ocorria à verdade em termos de pequenas objeções.” (GRASS, 2007, p. 120)

No fim da guerra, após prolongadamente superestimar a capacidade de suas tropas nos diversos *fronts* e vendo-as gradualmente recuar de volta até Berlim, o *Führer* procura de todas as formas garantir a defesa da cidade; as possibilidades de manobra, no entanto, esgotam-se, de modo que até alguns de seus mais fieis comandantes abram mão da resistência, reconhecendo a derrota iminente. Em *Anos de cão*, os últimos comandos desorientados de um Hitler tomado pela *hybris*, dando ordens impraticáveis durante a operação “Cova do Lobo” (*Wolfsgrube*), tinham a função ao mesmo tempo, de bloquear o exército adversário e não permitir que o cão Prinz, após seu sumiço, ultrapassasse a linha do inimigo. Na linguagem codificada do exército, o codinome do cão seria inicialmente “Nada” e, a partir de certo momento, “Transcendência”; esses termos, aplicados na série de comunicação entre os militares, simulam hilariamente uma linguagem filosófica, variavelmente desprovida ou carregada de significado:

“Nada se realiza correndo nem se substantiva. O Nada determinado pelo senso de distância revela o medo em todos os setores do front. O medo está aí. O medo nos rouba a palavra.” (GRASS, 1989, p. 374)

“Todo comportamento de negação da Transcendência que corre a partir de agora deve ser punido com corte marcial” (GRASS, 1989, p. 375)

Depois de saber que um soldado chamado Harry Liebenau havia visto um cão com as características de Prinz e o alimentado, o *Führer* realiza um pronunciamento final: “A questão do cão é metafísica e questiona todo o povo alemão em sua totalidade. (...) Berlim continuará alemã, (...) o cão jamais poderá ser negado.” (GRASS, 1989, p. 376). Finalmente, após a morte de Hitler, o novo líder do *Reich* declara a herança deixada: “Führer faleceu ontem quinze horas trinta. Testamento válido e a caminho. O cão predileto do Führer, Prinz, (...) é, segundo instrução de vinte e nove de abril, um presente do Führer ao povo alemão.” (GRASS, 1989, p. 378).

Dessa maneira, Grass utiliza a ficção para reelaborar os acontecimentos finais da guerra de maneira a agregar à história a noção metafísica, durante o *III Reich*, de que o povo alemão era escolhido e possuía uma missão; ao mesmo tempo, é um povo-cão, obediente e fiel ao seu líder, que só o abandona nos últimos sinais de colapso do sistema.

Outro episódio que evidencia, de forma poética, a capacidade criadora e transformadora da ficção é o das aulas de culinária de um soldado, chefe de cozinha com experiência na Europa Oriental, também interno no campo de prisioneiros de guerra junto com Grass. Os alunos, seus companheiros de exército, copiavam em suas folhas de papel as receitas apresentadas pelo *chef* unicamente através de mímicas e encenações de todos os ingredientes e modos de preparo, uma vez que não dispunham de ingredientes e tampouco de utensílios: “Ele era um mestre da invocação. Com uma mão, apenas, forçava sonhos cevados ao balcão de abate, colocando-os sob a faca. Arrancava gosto ao nada” (GRASS, 2007, p. 163). Segundo o relato – e assim também durante a sua leitura – é possível ter a sensação do sabor, aroma e textura de cada prato preparado mimeticamente. Com essa alegoria, Grass mostra o poder da ficção e seu efeito realístico, duradouro ou mesmo eterno, que permanece gravado no espírito das pessoas:

Se eu hoje em dia convidasse todos os meus críticos que envelheceram comigo a se juntar com ele, o convidado de honra, em volta de uma mesa, ele poderia explicar-lhes o

efeito milagroso da imaginação de rédeas soltas, quer dizer, a magia encaminhada sobre o papel em branco (...).⁴⁰

E por isso estávamos sentados em tamboretas, caixas, sobre o chão de azulejos, e remexíamos, em tinas imaginárias, movimentando o braço (...), o sangue de porco que brotara fumegante, depois apenas gotejante, da facada imaginária que o mestre lhe dera. Nós acreditávamos estar ouvindo a porca lançando grunhidos de desespero cada vez mais débeis, sentindo o calor do sangue, respirando o cheiro do sangue.

Assim que anos mais tarde eu era convidado para festas em que eram abatidos porcos, sempre de novo era desiludido pela realidade, porque ela capengava atrás das invocações do mestre, era apenas um abate sem requinte, o mero eco difuso de suas palavras. (GRASS, 2007, p. 163-164)

Dentre os dispositivos utilizados por Grass em sua ficção, podemos identificar a presença constante do elemento fantástico. Amsel, ainda criança, leva Matern e o barqueiro Kriwe para testemunharem um curioso fenômeno ao lado do salgueiro oco, à margem de um riacho: vacas se aproximam da margem e amamentam um grupo de enguias.

Cálidas vacas deitadas sobre o falso branco-preto. Úberes oferecem-se: pálidos amarelados matinalmente intumescidos: nove vacas, trinta e seis tetas, dezoito enguias. Elas chegam e sugam, e rendem-se, prolongamentos negros e castanhos das tetas manchadas de rosa, Chupar sugar mamar sede (GRASS, 1989, p. 51)

Inspirado na cena, Amsel constrói um “espantalho que era meio salgueiro meio vó”, com uma força capaz de espantar cavalos, vacas e mesmo a nora Lorchen, uma vez que apresentava um efeito bem mais forte, expressivo e diversificado que os espantalhos anteriores, baseados em figuras mais simples. Percebe, com isso, que “suas obras, se extraídas com bastante intensidade da natureza”, poderiam causar efeito não só sobre pássaros, mas também sobre outros animais e até em um ser humano. Demonstra, então, através dessa metáfora, a virtude da junção de diferentes elementos mágicos de seu universo – o salgueiro oco (portador de um misterioso poder místico) e a Vovó Matern (restaurada milagrosamente da condição de parálitica para salvar o ganso que queimava no forno no dia do batismo de seu neto), os quais, condensados, potencializam o seu efeito sobre os seres, da mesma forma que a ficção o realiza.

⁴⁰ Na sequência desse trecho, Grass aproveita para queixar-se dos críticos ferrenhos de sua obra: “(...) mas, incuráveis, meus críticos mais uma vez saberiam de tudo melhor, comeriam sem vontade (...) e de pronto já teriam à mão seu equipamento, o medidor do colesterol literário.” (GRASS, 2007, p.163)

3. ROMANCEAÇÃO⁴¹ DA AUTOBIOGRAFIA

Os estudos literários têm-se ocupado desde o princípio – e mais intensamente nas últimas décadas – em compreender o fenômeno da ficção. Ainda não há respostas definitivas, por exemplo, para a questão sobre o que torna um texto fictício. Dentro dessa linha de investigação, uma das principais zonas de conflito é a autobiografia, fronteira extrema entre a ficção e não ficção, que engloba desde fatores psicológicos e cognitivos até epistemológicos⁴².

Maurice Blanchot descreve a escrita autobiográfica como uma maneira de sobreviver através da própria morte:

Escrever sua autobiografia, seja para confessar-se, seja para analisar-se, seja para expor-se aos olhos de todos, *à maneira de uma obra de arte*, é talvez procurar sobreviver, mas por um suicídio perpétuo – morte total enquanto fragmentária.

Escrever-se é deixar de ser para confiar-se a um hóspede⁴³ – outro, leitor – que não terá desde então por dever e por vida senão vossa inexistência⁴⁴ (BLANCHOT, 1980, p. 105, tradução livre, grifo nosso).

De fato, Grass tem como intenção, ao publicar suas memórias, não simplesmente coletar e divulgar dados de seu passado, mas também – talvez principalmente – fazer uma confissão importante e, dessa forma, colocar-se à disposição do público para o escrutínio. Confessar sua participação na *Waffen-SS* poderia, por um lado, configurar seu suicídio como “instância moral” da sociedade alemã; por outro, ao revelar o segredo que o corroía, entraria em paz com sua consciência. Ao realizá-lo “à maneira de uma obra de arte”, ou seja, através de uma

⁴¹ Utilizo aqui o termo “romanceação” em detrimento de “romantização”, pois me refiro ao processo de escrita da autobiografia no formato de um romance, sem relação com o movimento artístico-cultural do romantismo, que também pode ser inferido no a partir do verbo “romantizar”.

⁴² Nesse sentido entraria a questão da impossibilidade de se definir com precisão o que é a realidade, já que seria uma premissa para decidir como julgar se as informações narradas são verdadeiras ou falsas.

⁴³ A palavra original *hôte* tem o duplo sentido, quase antagônico, de hóspede e de anfitrião; ou seja, o texto autobiográfico pode tanto ser confiado a um hóspede que será convidado a ouvir e compartilhar da história da vida de quem a conta, quanto a um anfitrião que guardará em si essa história, podendo repassá-la a outras pessoas.

⁴⁴ No original : “*Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicied perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence.*” (BLANCHOT, 1980, p. 105)

autobiografia romanceada, com aparência de ficção, poderia sobreviver a essa morte. Vejamos, a partir da teoria da autobiografia, como isso seria possível.

Referência nos estudos da autobiografia, Philippe Lejeune a define, no texto “O pacto autobiográfico”, publicado pela primeira vez em 1975, como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza especialmente⁴⁵ sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Essa “pessoa real (...) solicita (...) que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade de enunciação de todo o texto escrito” (LEJEUNE, 2008, p. 23).

Lejeune estipula uma diferença conceitual entre a autobiografia e o “romance autobiográfico”, sendo este um “texto de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” e que, por isso, “comporta graus de semelhança”; já a autobiografia “não comporta graus: é tudo ou nada”, não pode ser “um jogo de adivinhação” (LEJEUNE, 2008, p. 25-26). Por isso, para a leitura desse tipo de texto, Lejeune propõe o chamado *pacto autobiográfico*, que depende de um requisito básico: a “identidade de nome entre autor, narrador e personagem”, que pode ser verificada de duas maneiras: “implicitamente”, através de um título ou uma sessão inicial que indique que “a primeira pessoa remete ao nome do autor” descrito na capa do livro, ou “de modo patente”, quando o “nome assumido pelo narrador-personagem” coincide “com o nome do autor impresso na capa” (LEJEUNE, 2008, p. 27).

⁴⁵ Lejeune adiciona o advérbio “especialmente” na definição de autobiografia em seu ensaio “O pacto autobiográfico (bis)” (publicado em 1973), em que faz uma releitura autocrítica de seu texto antecessor “O pacto autobiográfico” (publicado em 1971). No nosso objeto de estudo esse é um detalhe importante, dado que Grass, em seu livro de memórias, revela fatos não somente sobre si, como também a respeito das vidas das pessoas com quem teve contato, ainda que diminuto, mas que merecessem ser lembradas. A viagem de volta a Gdańsk e as conversas com velhos conhecidos foi essencial para que relembresse dados esquecidos ou buscasse respostas para aquelas perguntas que, no passado, optou por não questionar. Também relaciona os acontecimentos passados com suas características atuais. Pode-se perceber um eixo cronológico central do qual partem digressões sobre períodos futuros ou pretéritos, sobre opiniões políticas de outrora ou do presente narrativo, ou mesmo focos instantâneos sobre a vida de outras pessoas que cruzaram seu caminho para trazer algum detalhe relevante ao contexto geral.

Nas peles da cebola cumpre com esses requisitos, até redundantemente: o nome de Günter Grass vem estampado na capa do livro, na qual também se lê, abaixo do título, a palavra “Memórias”, indicando tratar-se de duas próprias memórias descritas, portanto um relato pessoal de fatos que realmente ocorreram. Além disso, como verificou Kirsten Möller (2007), logo no começo do texto, o narrador apresenta-se indiretamente através de sua relação com o personagem Oskar Matzerath:

por que, afinal de contas, a infância e seu fim (...) deveria ser lembrada, se tudo que me aconteceu (...) há tempo se transformou em tralhas sob a forma de bilhetes, que desde então se grudaram a uma pessoa que, mal levada ao contato com o papel, não quis crescer, quebrou vidros de todos os tipos cantando, teve duas bengalas de madeira à mão, e graças a seu tambor de lata tornou famoso seu nome” (GRASS, 2007, p. 10)

Mais à frente o narrador explicita ainda o primeiro nome do autor, quando narrador diz ter ouvido “Puxa, Guinterzinho, como estás grandão!”⁴⁶ (GRASS, 2007, p. 17). “Guinterzinho” (*Ginterchen*) é compreendido como o diminutivo do nome alemão Günter adaptado ao regionalismo fonético da Caxúbia.

Algum receio poderia surgir ao se notar que Grass, à maneira do narrador Oskar Matzerath, evidencia a existência da “terceira pessoa” – ele – que pode servir de “capa” protetora⁴⁷ da primeira pessoa – eu/mim –, conforme se verifica no primeiro parágrafo do livro:

⁴⁶ No original: “*Na, Ginterchen, bist aber groß geworden.*” (GRASS, 2006, p.18).

⁴⁷ Nesse sentido, Derrida também faz menção à estratégia da discrição do autor ao utilizar a terceira pessoa ao comentar o conto “*L’instant de ma mort*”, de Blanchot, de forte teor autobiográfico: “Essa passagem ao ‘ele’, à terceira pessoa, o jovem homem, certamente significa a discrição do processo literário, a elipse de alguém que não vai colocar-se em evidência e expor-se indiscretamente. (...) Mas o terceiro também marca essa divisão que se introduz na identidade de Maurice Blanchot, tanto na do narrador quanto do jovem homem de que fala o narrador.” No original: “*Ce passage au « il », à la troisième personne, le jeune homme, signifie bien sûr la discrétion du procédé littéraire, l’ellipse de quelqu’un qui ne va pas se mettre en avant et s’exposer indiscrètement. (...) Mais le tiers marque aussi cette division qui s’introduit dans l’identité de Maurice Blanchot comme du narrateur et comme du jeune homme dont parle le narrateur*” (DERRIDA, 1998, p. 66). No conto, Blanchot não apresenta em momento algum a identidade entre si, o narrador ou o protagonista, mas também não lhe confere qualquer característica que o diferencie de si na época da guerra. Ou seja, nem insinua que seja um texto autobiográfico, nem estabelece que seja uma ficção. Derrida é que identifica a cena narrada como uma das que Blanchot contara em outras situações sobre si mesmo, na primeira pessoa, e deduz que seja autobiográfico. Grass, de outro modo, usa tal estratégia em dois textos diferentes, porém com narradores-personagens bem definidos: na ficção, cria o personagem-narrador Oskar Matzerath; nas memórias, assume o papel de narrador e de personagem, mas que se refere muitas vezes com a terceira pessoa à sua instância na juventude.

Se hoje ou há anos, a tentação de se camuflar sob a capa de uma terceira pessoa continua sedutora: quando ele estava próximo dos doze, mas ainda gostava muito de sentar no colo da mãe, algo começou e terminou. Mas será que aquilo que principiou, aquilo que acabou pode ser exposto com exatidão? No que diz respeito a mim, sim. (GRASS, 2007, p. 9)

Möller lança mão dos postulados lejeunianos para explicar: o teórico, em momento algum, afirma ser estritamente necessário usar gramaticalmente a primeira pessoa do singular para expressar a identidade do narrador-protagonista; ela só a torna mais evidente. Para ela, a advertência do narrador sobre a possibilidade de camuflar-se sobre a capa (*verkappen*) de terceira pessoa trata-se de uma “postura narrativa de distanciamento” (MÖLLER, 2007, p. 44) do autor em relação ao objeto narrado.

Verificada a classificação de *Nas peles da cebola* como uma autobiografia de Günter Grass, segundo os critérios estipulados por Lejeune, podemos observar como sua teoria reflete nesta obra. Um dos aspectos da autobiografia, no que concerne a relação entre *autor e pessoa*, é que a “vocação autobiográfica” requer uma recusa do anonimato pelo autor; essa “espécie de paixão pelo próprio nome (...) ultrapassa a simples ‘ vaidade de autor’, já que, através dela, é a própria pessoa que justifica sua existência” (LEJEUNE, 2008, p. 33) – veremos posteriormente como isso influencia na construção do espaço autobiográfico. No que toca a relação entre *pessoa e linguagem*, não se sabe ao certo se a *primeira pessoa* “é a pessoa psicológica (concebida ingenuamente como exterior à linguagem) que se expressa servindo-se da pessoa gramatical como instrumento ou se a pessoa psicológica não constituiria antes um efeito da própria enunciação” (LEJEUNE, 2008, p. 34).

No caso do narrador de *Nas peles da cebola*, há o imbróglio adicional do uso alternado da primeira e da terceira pessoas gramaticais para a autorreferência, que poderia constituir a separação do autor-narrador em diferentes personalidades: aquela com que ele se identifica e a outra que lhe é notada, porém estranha, seja devido ao deslocamento temporal (o autor no presente não é mais quem ele era no passado) ou a experiências ou características

percebidas do *Id*, porém indesejáveis pelo *Super-eu*⁴⁸ (também conhecido por *superego*) – composição essa que pode sugerir uma desconstrução do autor-personagem.

Em outras palavras, a proposição de Lejeune propõe averiguar se a pessoa psicológica do autor usa a subjetividade e a individualidade para construir o texto na primeira pessoa gramatical ou se o texto é que constrói um personagem que procura se assemelhar ao *modelo*⁴⁹ (a figura do autor no extratexto), que será apresentada ao leitor como tal; ou seja, o relato autobiográfico possibilita a concepção de uma imagem capaz de justificar a si e a seus atos enquanto se apresenta, procurando na seletividade ou na incompletude de informações, mostrar-se integralmente ao leitor:

Retalhos de recordação, arranjados ora assim, ora assado, se juntam deixando lacunas. Eu desenho o perfil de uma pessoa que sobreviveu casualmente, não, vejo uma folha manchada, mas de resto em branco, e a folha, que sou eu, poderia ser ou gostaria de ser o esboço impreciso de minha existência posterior. (GRASS, 2007, p. 181)

De qualquer forma, “na autobiografia, é a identidade que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia (...)” (LEJEUNE, 2008, p. 39). Afinal de contas, ainda que “o narrador se engane, minta, esqueça ou deforme – erro, mentira, esquecimento, deformação terão simplesmente, se forem identificados, valor de aspectos, entre outros, de uma enunciação que permanece *autêntica*⁵⁰” (LEJEUNE, 2008, p. 40). Nesse sentido,

⁴⁸ Uso como referência a tradução de Paulo César Souza para os conceitos de Sigmund Freud (2011a), que utiliza o equivalente *Super-eu*, em português, para *Über-ich*, em vez da expressão em latim *superego*, tradicionalmente difundida pela primeira tradução inglesa das obras completas de Freud. Da mesma forma, lanço mão do termo *Eu* como tradução de *Ich*, enquanto o *Id* permanece como tradução de *Es*.

⁴⁹ “Por ‘modelo’, entendo o real ao qual o enunciado pretende *se assemelhar*. (...) A ‘semelhança’ pode estar situada em dois níveis: sob o modo negativo – e ao que se refere aos elementos da narrativa – intervém o critério da *exatidão*; sob o modo positivo – e ao que se refere à totalidade da narrativa – intervém o que chamaremos de *fidelidade*. A exatidão diz respeito à *informação*, a fidelidade, à *significação*.” (LEJEUNE, 2008, p. 37)

⁵⁰ Lejeune diferencia a autenticidade da identidade e da semelhança: “Chamemos autenticidade essa relação interior própria ao emprego da primeira pessoa na narrativa pessoal” (LEJEUNE, 2008, p. 40). Se, por um lado, erro, esquecimento e deformação pareçam aceitáveis dentro de uma enunciação autêntica, fica difícil assumir a mentira, no sentido negligente, ou seja, uma mentira consciente, como aspecto de uma enunciação autêntica, principalmente se ela leva a uma significação relevante dentro do contexto, intencionalmente desviar o personagem autobiográfico de seu modelo no mundo externo. Ainda assim, aceitemos que Lejeune se refira à enunciação do texto, de forma geral, como autêntica, relevando os trechos que não guardem semelhança factual com o mundo externo.

Grass menciona a dificuldade em cobrir os “buracos na memória esburacada” (GRASS, 2007, p. 292) e chega a competir com sua criação em termos de infidelidade à realidade:

“(…) pode ser dito no máximo algo sobre poesia e verdade⁵¹, quem colocou o que na boca de quem, quem mente com mais precisão, Oskar ou eu, em que afinal de contas se deve acreditar, o que falta tanto aqui quanto ali, e quem conduziu a pena de escritor por quem” (GRASS, 2007, p. 246)

A narrativa da própria vida, para o autor, é também uma tarefa em aperfeiçoamento, variando e tornando-se mais verossímil à medida que é recontada: “E outras aventuras, que contei a meus filhos muitas vezes e em diversas variações, para agora poder me decidir pela correta (...)” (GRASS, 2007, p. 283). Ou então em:

Mais tarde, chamei à recordação algumas situações às quais pude escapar apenas com a ajuda de acasos afortunados, e as chamei por tanto tempo até se arredondarem e tomarem a forma de histórias que no decorrer dos anos ficavam cada vez mais palpáveis ao fazerem questão de se tonar críveis até o mínimo detalhe. (GRASS, 2007, p. 116)

E, no entanto, concorda com Lejeune em que a imprecisão da narrativa autobiográfica não tira a autenticidade da enunciação: “Quem se lembra sem precisão ainda assim às vezes chega um fio de cabelo mais perto da verdade, mesmo que seja por caminhos tortuosos” (GRASS, 2007, p.11).

Não somente eventuais distorções de fatos ocorridos, como ainda cenas mentais que possam não ter se efetivado na realidade, mas sim construídas como imagens em sua mente, ganham o *status* de verdade, ao se cristalizarem na massa da memória:

(...) ao olhar para trás e viver mais uma vez o que é digno de crença e adquire existência no máximo quando escrito no papel, quer dizer, mesmo que na realidade mais rasa esse encontro digno de ser ouvido não tenha chegado a acontecer, ele ainda assim se realizou como imagem para mim; e a imagem dura, palpavelmente próxima, permanece, como se fora ouro de trompete, livre de qualquer interpretação, e dispensa qualquer dúvida negativa (GRASS, 2007, p. 293)

De forma esquemática, podemos resumir as relações da autobiografia com a ficcionalidade da seguinte forma: o narrador está para o personagem, dentro da diegese, assim

51

como o autor está para o modelo, no mundo externo (LEJEUNE, 2008, p. 41). Do mesmo modo que o ato narrativo ficcional elabora e edifica sua diegese, também o ato narrativo autobiográfico reformula e reorganiza a disposição das coisas no mundo. Ao fazê-lo, Grass tem a chance de desvelar-se ao mesmo tempo em que torna o teor da revelação justificável e, até certo ponto, perdoável.

A teoria de Lejeune, pese a que nos auxilie na percepção de importantes aspectos do texto autobiográfico, permanece, entretanto, muito presa à concepção de mentira e verdade, de ocorrido e não ocorrido, enfim, de real e irreal. Por isso, mostra-se pouco frutífera em termos de interpretação. Tal abordagem teórica um tanto positivista da autobiografia, no sentido de uma apresentação estética literária daquele autor “em carne e osso” e das circunstâncias de sua vida pretendendo a exposição de uma total veracidade, obviamente não se assenta no trono de um ponto pacífico. Os teóricos desconstrutivistas, por exemplo, levantam importantes questões que, no mínimo, desestabilizam a tentativa lejeuniana de mapear afirmativamente os limites da autobiografia como gênero literário, as bases do “contrato” de leitura e suas consequências para a apreensão do texto pelo leitor.⁵² Paul de Man, em seu desafiador ensaio “*Autobiography as defacement*”, de 1979, põe em xeque diversas prerrogativas e postulados da teoria do “pacto” de Lejeune. Ele questiona, inicialmente, a elevação da autobiografia a um *status* de gênero literário, uma vez que concorreria com gêneros de “valor heurístico” muito mais poderosos, como a tragédia e o romance; além disso, afirma, mesmo sem citar exemplos, que o suposto gênero é de difícil definição, uma vez que cada instância apresenta alguma nova exceção à regra. Para ele, muito mais frutífera que a classificação em gêneros é a circundante discussão sobre as fronteiras entre autobiografia e ficção. Inicialmente, faz um levantamento do senso comum:

A autobiografia parece depender de eventos reais e potencialmente verificáveis de um modo menos ambivalente do que a ficção. Parece pertencer a uma forma mais simples de referencialidade, de representação e de diegese. Ela pode conter muitos fantasmas e sonhos, mas estes desvios da realidade permanecem encravados em um sujeito cuja

⁵² Veremos também como Jacques Derrida evidencia o caráter ficcional do texto autobiográfico e a impossibilidade de representação em obras de cunho testemunhal.

identidade é definida pela incontestável legibilidade de seu nome próprio (...) (DE MAN, 2012)⁵³

A seguir, em contrapartida, já levanta questionamentos decisivos a respeito dessas suposições:

Mas estamos nós tão certos de que a autobiografia depende da referência, como uma fotografia depende de seu tema ou uma pintura (realista) de seu modelo? Assumimos que a vida produz a autobiografia como um ato produz suas conseqüências, mas não podemos sugerir, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele próprio produzir e determinar a vida e que aquilo que o escritor faz é de fato governado pelas exigências técnicas do autorretrato e portanto determinado, em todos seus aspectos, pelos recursos de seu meio? (DE MAN, 2012)

Ao questionar a referencialidade do texto autobiográfico, De Man condena uma das sólidas colunas da teoria de Lejeune, que parte do princípio mimético de que o modelo (o autor em “carne e osso”, ou pelo menos sua figura psicológica) é a referência do texto. Além disso, coloca em jogo a influência que as técnicas disponíveis para a autorrepresentação possam ter sobre o texto e ousa ainda inverter a relação entre vida e obra autobiográfica, supondo que esta poderia operar sobre aquela. Assim, De Man sugere que o referente da autobiografia não passe de uma “ilusão” e, nesse sentido, ela pode ser entendida como uma ficção que adquire “um grau de produtividade referencial”. Em suma, o teórico considera a distinção entre autobiografia e ficção como “indecidível”. Dessa maneira, para ele, a autobiografia

não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos. O momento autobiográfico ocorre como um alinhamento entre os dois sujeitos envolvidos no processo de leitura em que eles determinam um ao outro por substituição reflexiva mútua. (DE MAN, 2012)

Portanto, todo livro que contenha legível o nome de seu autor será, em certa medida, autobiográfico; não se trata, então, de um gênero específico, mas de um protocolo de leitura, uma vez que nenhum texto é ou pode ser de fato autobiográfico. Isso modifica completamente, em relação à proposição de Lejeune, a forma de encarar a autobiografia:

O interesse da autobiografia, portanto, não está na revelação de um conhecimento confiável de si mesmo – ela não o faz – e sim na demonstração, de modo surpreendente,

⁵³ Utilizo aqui a tradução de Juca Wolff disponível na revista eletrônica *Sopro* 71 (maio/2012).

da impossibilidade de fechamento e de totalização (isto é, da impossibilidade de chegar a ser) de todos sistemas textuais conformados por substituições tropológicas. (DE MAN, 2012)

O pacto autobiográfico de Lejeune, como vimos anteriormente, baseia-se fundamentalmente na escrita “confiável de si mesmo” pelo autor. De Man não somente refuta esse princípio, como utiliza ainda o paradigma da autobiografia como evidência do oposto desse mesmo preceito: se a escrita autobiográfica tende, por definição, a uma tentativa de realizar uma escritura completamente confiável de si, sua elaboração como literatura, construída por meios de figuras de linguagem que modificam os significados anteriores das palavras – e da vida –, ela falha e demonstra a “impossibilidade de fechamento e de totalização” dos textos literários, pois procura justamente a fuga a essa “coerção” do sistema textual.

A partir de sua argumentação rejeitando a teoria da autobiografia e após a descrição de seu modelo da figura de leitura autobiográfica, De Man parte então para a crítica direta ao esquema teórico de Lejeune. O teórico francês parte da definição de uma identidade do autor que seja contratual, implicando ao texto uma autoridade legal (próxima ao testemunho do Direito, sob juramento solene), em vez de uma identidade epistemológica, representacional e cognitiva, em que o sujeito seja capaz de autoconhecimento e compreensão; além do mais, ele baseia-se em atos de fala, não em tropos, do que decorre uma contradição: dada a natureza do texto literário, ainda que considerado autobiográfico, fica impossível para Lejeune permanecer dentro do “sistema tropológico” do nome do autor; contudo, ele precisa ao mesmo tempo deslocar da “identidade ontológica” ao “compromisso contratual”; portanto, no momento em que a “função performativa” é afirmada, criam-se “constrangimentos cognitivos”, isto é, fica indefinido se o leitor deverá ser essa espécie de reflexo do “autor no texto”, que mergulha no texto e absorve em parceria sua experiência durante a sua leitura, ou se ele deve proceder com a diligência controladora de um sentinela alerta em busca de incongruências:

De figura especular do autor, o leitor se torna o juiz, a força policial encarregada de verificar a autenticidade da assinatura e a consistência do comportamento do signatário, o ponto até o qual respeita ou deixa de respeitar o acordo contratual que assinou. (DE MAN, 2012)

Dessa maneira, se numa abordagem não contratual o leitor formaria com o autor um “par especular” que iria decidir a “autoridade transcendental” da leitura do texto, a partir do pacto autobiográfico esse par é substituído pela “assinatura de um único sujeito, que já não se dobra sobre si mesmo em um auto-entendimento especular”. No entanto, o leitor, segundo a concepção de Lejeune, mesmo diante do “‘sujeito’ contratual”, busca novamente a atitude daquela “autoridade transcendental” do “par especular”; por conseguinte, segundo De Man, a “estrutura especular foi deslocada mas não superada, e retornamos a um sistema de tropos no mesmo momento em que pretendíamos escapar dele” (DE MAN, 2012). Isso mostra o problema maior da teoria da autobiografia de modo geral:

O estudo da autobiografia torna-se presa deste duplo movimento, a necessidade de escapar da tropologia do sujeito e a inevitável reinscrição dessa necessidade em um modelo especular de cognição. (DE MAN, 2012).

Se por um lado De Man não chega a propor respostas para tais questões, por outro ele joga luz nas deficiências da pesquisa lejeuniana, que, a partir da análise de seu objeto de pesquisa, procura estabelecer, com êxito parcial, mas nunca absoluto, uma série de regras para um *corpus* que se mostra indomável a qualquer normatização. Essas diferentes – e muitas vezes antagônicas – abordagens teóricas ao texto autobiográfico, no entanto, se não nos permitem resolver definitivamente as investigações aqui realizadas (nem seria essa a intenção deste trabalho), possibilitam uma especulação mais sistemática da relação entre os elementos envolvidos na escrita e na leitura do texto composto a partir das memórias do autor explorado.

Conscientes do terreno inseguro em que estamos pisando e igualmente receosos dos inúmeros riscos implicados, avancemos então a uma análise mais acurada da tentativa de representação da memória pessoal nas obras de Grass.

3.1. A RECUPERAÇÃO DA MEMÓRIA PESSOAL

No ensaio que discutimos há pouco, De Man faz a seguinte observação:

(...) se as autobiografias, por sua insistência temática no sujeito, no nome próprio, na memória, no nascimento, eros e morte, e na duplicidade da especularidade, abertamente declaram sua constituição cognitiva e tropológica, elas igualmente anseiam por escapar das coerções deste sistema. Escritores de autobiografias assim como escritores sobre autobiografia são obcecados pela necessidade de se deslocar da cognição à resolução e à ação, da autoridade especulativa à autoridade política e legal (DE MAN, 2012).

Com efeito, observamos frequentemente nas memórias de Grass tais “insistências temáticas” e “anseios”: ele fala bastante de si, tenta justificar suas ações e decisões, reconstrói o contexto de seu nascimento, menciona desde a adolescência seus desejos e práticas sexuais e a presença constante da morte (de desconhecidos, de amigos e de entes queridos); o reflexo da própria obra em sua vida, os filtros de observação e interpretação dos acontecimentos, a opacidade do espelho da memória e a reflexão sobre o modo de escrever aquilo que entende ter experimentado permeiam toda a obra. E a “obsessão” pela autoridade definidora é patente: ainda que sua biografia já fosse bastante conhecida – em textos de própria autoria, entrevistas ou outras aparições na mídia –, Grass, já em idade avançada, sente-se motivado a lançar um livro de memórias: “Porque isso e também aquilo deve ser lembrado. Porque poderia faltar alguma coisa petulantemente dando na vista. (...) E também este motivo deve ser mencionado: porque eu quero ter sempre a última palavra” (GRASS, 2007, p. 10).

Ser o último a falar de si, ainda que à primeira vista pareça uma posição bastante vantajosa, tampouco é tarefa simples: há que se sabatinar a memória para que se possa encontrar algo que justifique a escrita posterior de sua existência. Por isso, conforme previsto por De Man no trecho anterior, a tematização da memória é abundante. O processo de rememoração, acima de tudo, é difícil e fugidio, inexato e aborrecido:

A recordação ama o jogo de esconde-esconde das crianças. Ela se escafede. Inclina-se a embelezar as coisas e gosta de enfeitar, muitas vezes sem motivo. Ela contraria a memória, que se mostra pedante e, quizilenta, quer ter sempre razão. (GRASS, 2007, p. 10)

Como no trecho acima, o narrador reflete reiteradamente sobre o resultado incerto e duvidoso do ato de rememorar. Em uma entrevista prévia ao lançamento do livro de memórias, Grass revela essa estratégia de deixar o leitor ciente de que suas informações podem não estar de acordo com outras perspectivas ou de que elas simplesmente não são a garantia da veracidade dos

fatos. Isso porque ele antipatiza com tal postura em outros exemplos de autobiografia, fato que o deixava receoso quanto à utilização da forma autobiográfica para sua obra:

(...) foi preciso mesmo uma certa superação, antes que eu pudesse começar, pois eu tenho algumas objeções básicas contra autobiografias. Muitas autobiografias tentam fazer com o leitor acredite que uma coisa é tenha sido assim e não de outro jeito. Eu queria formular isso abertamente, por isso a forma era pra mim tão importante.⁵⁴ (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12/08/2006)

Nesse sentido, Grass tende a concordar com as ideias de De Man, sobre a ficcionalidade do texto autobiográfico. Em outros trechos, no entanto, ele flerta com as considerações de Lejeune sobre o caráter ficcional da narrativa baseada nas próprias memórias, considerando ainda que a “mentira” seria a única forma de trazer a substância autêntica da recordação:

E eis que a ambição já desperta: essa charada tem de se decifrada, aquele código descoberto. E de antemão está refutado, o que algum dia quiser ser construído sobre a verdade, pois muitas vezes a mentira, ou sua irmã mais nova, a mutreta, é quem fornece a parte mais consistente da recordação; escrita, ela soa digna de crença e bravateia com detalhes que tem o valor preciso de fotografias (...)” (GRASS, 2007, p. 11)

Do modo como observa Aleida Assmann, especialista em estudos literários e culturais, “sem metáforas não há como falar em recordação”, já que “o fenômeno da memória é resistente à descrição mais direta e incide em processos metafóricos” (ASSMANN, 2011, p. 162). Para representar esse processo de rememoração, Grass lança mão da metáfora da cebola, conforme indica o título da obra⁵⁵: a recordação é simbolizada pelo despelar da cebola; cada pele retirada representa o acesso a uma camada mais profunda da memória⁵⁶. Esse processo de

⁵⁴ No original: “(...) es brauchte doch eine gewisse Überwindung, bevor ich damit beginnen konnte, weil ich einige grundsätzliche Einwände gegen Autobiographien habe. Viele Autobiographien versuchen dem Leser weiszumachen, eine Sache sei so und nicht anders gewesen. Das wollte ich offener gestalten, deswegen war die Form für mich so wichtig.” (FAZ in KÖLBEL, 2007, p. 28)

⁵⁵ No original, *Beim Häuten der Zwiebel*, que significaria literalmente “no despelar da cebola”. O tradutor Marcelo Backes explica a opção pela tradução alternativa “Nas peles da cebola”: “além de assinalar um ‘mistério’ equivalente ao do original através da contração “nas” – preposição ‘em’ mais artigo ‘as’ -, o título ainda se refere implicitamente à atividade de despelar, pois apenas se chega ao que há ‘nas’ peles – ao que aparece inscrito nas peles – abrindo a cebola (GRASS, 2007, p. 373)

⁵⁶ A noção de profundidade em camadas de recordação já havia sido utilizada por Walter Benjamin no texto “Escavar e recordar” [1932] de suas *Imagens do Pensamento*: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. (...) Pois ‘fatos’ nada são além de camadas que apenas à

lembrar, analisar, compreender e explicar as reminiscências do passado em sua memória pessoal é progressivo e doloroso:

Quando abordada com perguntas, a recordação assemelha-se a uma cebola, que precisa ser despelada a fim de que seja exposto o que então pode ser lido letra por letra: e ela raramente é explícita, muitas vezes enigmatizada em escrita especular ou de qualquer outra maneira.

Sob a primeira pele, que ainda estala secamente, encontra-se a próxima que, mal é tirada, expõe uma terceira, úmida, sob a qual aguardam e sussurram a quarta, e a quinta. E cada uma das outras exala o suor de palavras evitadas por demais tempo, também alguns sinais floreados, como se um merceeiro de segredos já desde jovem, quando a cebola ainda brotava, quisesse se disfarçar. (GRASS, 2007, p. 10)

Segundo Maurice Halbwachs, “nosso passado compreende duas espécies de elementos: aqueles que nos é possível evocar quando queremos: e aqueles que, ao contrário, não atendem ao nosso apelo, se bem que, logo que os procuramos no passado, parece que nossa vontade tropeça num obstáculo” (HALBWACHS, 1990, pp. 48-49). Neste trecho, a metáfora da cebola alude à primeira espécie, dos elementos evocáveis voluntariamente, aquela memória que surge do esforço do escritor em buscar nas dobras da lembrança os detalhes do passado. Em outros, no entanto, quando aparecem os “obstáculos”, essa busca mostra-se malsucedida: “A recordação, ademais uma falastrona que gosta de se mostrar solícita contando anedotas, oferece uma página vazia [a da convocação à SS]; ou será que sou eu que não quer decifrar o que está inscrito na casca da cebola?” (GRASS, 2007, p. 91). Por outro lado, cada pele retirada se desdobra em outras lembranças guardadas e esquecidas; a busca intencional por alguns espaços da recordação dispara, então, o acesso involuntário a outros:

A recordação toma pé sobre recordações, que por sua vez buscam incansavelmente outras recordações. E assim ela se assemelha à cebola, que a cada pele retirada expõe coisas que há tempo foram esquecidas, alcançando até mesmo os dentes de leite da

investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (...) uma verdadeira lembrança deve, portanto, também, fornecer uma imagem daquele que se lembra, da mesma forma que um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram penetradas anteriormente” (BENJAMIN, 2011, p. 227). Também Freud, em “Construções em Análise” [1937] teve ideia parecida ao utilizar a metáfora da escavação arqueológica para explicar o método do psicanalista: “Seu trabalho de construção, ou se preferir, de reconstrução, assemelha-se muito à escavação, feita por um arqueólogo de alguma morada que foi destruída e soterrada. (...) assim também o analisa procede quando extrai suas interferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise” (FREUD, 2006, p. 277).

infância mais precoce; mas então o fio da faca a leva a um outro objetivo: cortada pele após pele, ela tange lágrimas que turvam o olhar. (GRASS, 2007, p. 241)

Para Halbwachs, o principal fator que define a dificuldade na evocação de um acontecimento é o grau de relacionamento que ele possui com a memória dos outros. Quanto mais pessoas de um mesmo grupo conhecem aquela informação, mais ela é evocada e torna-se parte mais consistente do domínio comum: “é por podermos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes, a qualquer momento, e quanto quisermos, de lembrá-los. (...) [A]s lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós (...)” (HALBWACHS, 1990, p. 49).

Outras afluências à memória, por outro lado, se recusam a embelezar a recordação: são as lembranças duras e que permanecem friamente guardadas, com o exato peso do que aconteceu. Esta memória fossilizada, intacta, é representada pelo âmbar, que conserva dentro de si as informações e deve ser colocado contra a luz do presente para que se veja a verdade do passado, escondida por dentro, sem necessidade – ou possibilidade – de abri-lo, o que torna essa memória intocável.

O âmbar finge dar mais à lembrança do que nos poderia parecer agradável. Ele conserva o que há tempo deveria estar digerido, eliminado. Nele se abriga tudo que ele pode agarrar quando ainda se encontrava em estado mole, líquido. Ele refuta evasivas. Ele, que nada esquece e leva segredos enterrados profundamente como se fossem frutas frescas levadas ao mercado... (GRASS, 2007, p. 57)

Essas são geralmente as lembranças de eventos dos quais não se pode ter orgulho, que envolvem vergonha e culpa, que não podem ser amenizados e que, por isso, muitas vezes, não foram psicologicamente trabalhados e superados; estão sempre na mente, incomodando.

O que mais há de encapsulado: o que foi engolido com vergonha, segredos que sempre de novo trocam de roupagem. Aquilo que ocupa seu ninho como os ovos de piolho nos cabelos. Verbos evitados verborragicamente. Estilhaços de pensamentos. Aquilo que dói. Continua doendo... (GRASS, 2007, p. 59)

Há, então, uma dualidade entre a memória voluntária – incompleta, incerta, deformada – e a involuntária, que surge inesperada, geralmente incômoda e exata:

A memória gosta de invocar lacunas. O que permanece fixo se reapresenta sem ser chamado, com nomes sempre diferentes, e ama o disfarce. Também a recordação muitas vezes fornece informações apenas vagas e arbitrariamente interpretáveis. Ela às vezes usa a peneira grossa, às vezes a fina. Sentimentos, migalhas de pensamentos acabam caindo pelas beiradas. (GRASS, 2007, p. 146)

Grass concebe também o processo de arquivamento e alocação de eventos na memória: dados concentrados e arranjados de forma variável, sem compromisso com as fontes, mas garantindo uma essência – algo semelhante ao conceito de ficção que vimos em Iser: “O que resta são instantâneos espontâneos do acaso, arquivados pela memória. (...) o que a memória armazena e mantém em reserva, concentrado, se arranja em histórias contadas ora assim ora assado, e não se preocupa com a origem e outras dubiedades” (GRASS, 2007, pp. 197-198).

Se a memória dos tempos duros durante a guerra e tão escassos de recursos logo após ela se mostra tão arredia e fugaz, há uma virada quando Grass consegue um estágio na firma fabricante de lápides em Düsseldorf e, por ser católico, consegue através do empregador Göbel uma vaga no lar da Caritas, deixando para trás dias de extrema carência e fome. A partir de então, como se o alimento do corpo também alimentasse o espírito e a memória – o que fica favorecido, fisiologicamente falando, através da nutrição do cérebro – as lembranças aparecem com maior abundância: “De fragmentos livre e gratuitamente, a recordação agora faz ofertas às dúzias – tantas coisas aconteceram ao mesmo tempo – e deixa ao narrador a escolha: devo continuar na escultura em pedra ou auscultar minha situação interior em busca de fissuras?” (GRASS, 2007, p. 229). Tempos depois, entretanto, após iniciar seus estudos na Academia de Artes em Düsseldorf, os dias voltam a ser iguais e volta a ser incerta a sua relação com o mundo e as demais pessoas; Grass não guarda as metarrecordações, ou seja, quais seriam, naquela época, as lembranças que ainda tinha dos tempos remotos:

Muito pouco pode ser aprisionado. Em espaços intermediários, no máximo bruxuleiam tendências de ânimo. O que poderia ter sido opressivo ou brincalhão de tão fácil, permanece indeterminado. Nenhum acontecimento me dá a conhecer como pessoa em ação ou sofredora. Também não me recordo do que foi que me recordei naquela época até os detalhes mais dolorosos. A cebola se nega a dar resposta. O que aconteceu fora do ateliê dos alunos e da moradia beneficente, pode ser apenas suposto. E também a mim mesmo vejo apenas como um entre muitos esboços, só bem de longe parecido com o original. (GRASS, 2007, p. 267)

Esse trabalho intenso de recuperação da memória, não apenas dos fatos e acontecimentos em si, mas, principalmente, do estado de espírito, da consciência e da visão de mundo de seu próprio eu no passado, foi essencial durante a escrita de seu primeiro romance. Para compor psicologicamente o personagem Oskar, Grass precisou realizar uma autoanálise introspectiva a fim de evocar tanto suas ações e reações diante do mundo, quanto as suas inações, aquilo que desejou ou pretendeu ter feito, sem coragem, sem possibilidade ou sem sucesso. Mais ainda, aquilo cuja possibilidade só reconheceu mais tarde, já que as circunstâncias de sua infância e juventude não lhe permitiam tamanha liberdade de ação ou mesmo de pensamento, uma vez que tudo era ideologicamente bloqueado, nas mais diversas instâncias, desde a estrutura de governo até o seio da família.

Fui apenas o instrumento de escrita que seguiu a tendência do enredo e não podia esquecer nada, nem os fatos moldados em concreto nem tudo o que havia sido fingido, e que aparecia à contra-luz: as apresentações de Oskar. Foi Oskar que me obrigou a visitar mais uma vez os círculos de neblina de meus primeiros anos. Deu-me carta branca para aprisionar entre dois pontos de interrogação tudo aquilo que se dizia verdade. Ele, a personificada comparação torta, me ensinou a ver beleza em tudo que era torto. (GRASS, 2007, p. 276)

Assumindo a fidelidade torta aos fatos para que a fidelidade ao sentido e a essa verdade metafísica permaneça, Grass cita um episódio para ilustrar e reforçar sua capacidade de inventar histórias verossímeis que trazem algo de verdadeiro, apesar da desconfiança alheia consciente das distorções: na primavera do mesmo ano em que escrevia suas memórias, em 2006, em visita com a família à cidade de Gdańsk, Grass conta que, certa vez, no campo de prisioneiros de guerra, aos dezessete anos, travara conhecimento com um jovem de sua idade, com quem compartilhava uma lona para abrigar-se e cominho “para distrair a fome”: “esse camarada chamava-se Joseph, falava com um sotaque de colorido bávaro e era católico até a raiz dos cabelos” e que “sabia defender de modo tão profundamente fanático e ao mesmo tempo sensível e amoroso a Igreja Católica, dita única e verdadeira” (GRASS, 2007, p. 276), sugerindo que se tratasse nada menos que do recém-nomeado papa Joseph Ratzinger, com quem ainda chegou a jogar a sorte nos dados para descobrir qual dos dois se tornaria o líder católico.

Minha irmã não acredita naquilo que eu conto por princípio. (...) Sua desconfiança aumentou: ‘É mesmo? Parece bem exagerado, exatamente como uma de tuas histórias’.

(...) Eu admito, para me fazer mais crível, uma determinada incerteza (...) Então minha irmã deu uma gargalhada como só as parteiras dão quando fora do trabalho: ‘Essa é mais uma das histórias mentirosas típicas de ti, com as quais já acalentaste nossa mãe quando ainda eras criança.’ (...) ‘Sério, tu mentes como a peste!’ (GRASS, 2007, p. 328)

Ao fim, a irmã desiste de lançar novas objeções, finge aceitar o caso como fato e agradece a má fortuna de Grass nos dados, uma vez que não estariam ali cercados de seus filhos e netos em passeio. Era fato que Grass e Ratzinger estiveram na mesma época no campo de Bad Aibling; o ex-papa, contudo, diz não se recordar do caso e considerou-o posteriormente uma “bela história inventada” e nunca confirmou a informação, apesar de tampouco tê-la negado oficialmente. Para a irmã, a anedota serviu apenas como motivo de riso e para implantar uma ligeira dúvida em sua cabeça. Para o leitor de Grass, da mesma forma, o episódio mostra o eventual desprendimento da realidade ao se ler aquilo que o autor narra em seu livro de memórias. Nem tudo o que ele escreve tem rigoroso compromisso com a realidade e isso não é necessário para que se o leia seriamente.

3.2. O TEOR TESTEMUNHAL

Em *Anos de cão*, bem no início da guerra, enquanto a força aérea ainda sobrevoava partes da cidade de Danzig, a vida das famílias alemãs seguia normal em Langfuhr. O marceneiro Liebenau estava desconsolado pela perda de seu querido cão Harras, que representava toda sua virilidade alemã. Por ter sido dono do pai do cão Prinz, tido como o favorito de Hitler, Liebenau foi convidado pelo *Führer*, como cidadão meritório, a visitá-lo no Grande Hotel em Zoppot e levar um acompanhante. Escolheu seu filho Harry, a quem disse: “Este é um grande momento em sua vida. Abra bem os olhos, para ver tudo, e mais tarde poder *contar aos outros*” (GRASS, 1989, p. 268, grifo nosso). O *Führer* não esteve disponível, mas puderam ver Prinz, que se tornou

por sinal um cachorro muito semelhante a Harras e Thekla⁵⁷. No dia seguinte, a pedido do pai, Harry escreve uma redação intitulada “Meu mais belo dia”⁵⁸.

Esse episódio serve como alegoria do ato testemunhal e também exemplifica a expectativa criada pelo governo nazista para o povo alemão: todos acreditavam estar fazendo parte de um momento único da história da nação em que algo grandioso estivesse sendo construído. Com efeito, no ensaio “*Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge*” (“Olhar retroativo ao tambor – ou O autor como testemunha questionável”), publicado em 1973, Grass comenta sobre o impulso para se escrever um romance tão longo: “O mecanismo propulsor mais confiável foi, por certo, minha origem pequeno-burguesa, essa megalomania rançosa, aumentada ainda mais pela formação ginásial interrompida, de erigir algo que não poderia deixar de ser visto por todos.” (GRASS, 2007, p. 369). A expectativa, no entanto, foi frustrada: para o pequeno Harry, que não pôde ver de perto e com exclusividade o grande líder; para o povo alemão, cujo projeto de uma grande sociedade unida, homogênea e avançada não só foi por água abaixo, como também resultou na nação destruída e humilhada, acarretando ainda, diretamente, um enorme prejuízo cultural e material a grande parte da Europa e sacrificando milhões de vidas nas batalhas, nos bombardeios e, principalmente, nos campos de concentração.

Mais do que ter uma ideia do sentimento constrangedor e penoso da vergonha pela culpa escancarada, interessava à humanidade compreender que condições permitiram que um governo eleito democraticamente passasse ao fascismo, apoiado por grande parte da população. Para isso, tornava-se imperativo que pessoas comuns, internas a esse sistema, contassem aos

⁵⁷ Enquanto os donos dos dois cães discutem com qual se parecia Prinz, o ajudante em serviço apenas comenta: “Ora, não sejam fanfarrões. Todos os cães pastores são mais ou menos parecidos.” (GRASS, 1989, p. 272). A ironia do texto, que coloca os cães como a metáfora do povo alemão fiel ao *Führer*, os critica ainda como igualmente formatados, sem diferença aparente.

⁵⁸ O professor Brunies, um dos poucos personagens da *Trilogia* que se opunham ao governo nazista (era, por exemplo, o único morador da Elsenstrasse que deixou vazio o porta-bandeiras de sua casa, enquanto até os mais pobres penduravam bandeirinhas de papel com suásticas em vasos de flor), corrigiu a redação, mas não permitiu que Harry Liebenau a lesse diante dos colegas, certamente por seu teor carregado de ideologia pró-nazismo; em vez disso, discorreu longamente sobre a arquitetura e decoração interna do Grande Hotel, como forma de desviar a atenção dos alunos pra um período glorioso da história local, anterior ao governo de Hitler.

outros o que presenciaram. Assim como outros autores daquele momento (por exemplo, seus amigos Ingeborg Bachmann e Siegfried Lenz), Grass optou por apresentar, através da ficção, suas vivências, aquilo que fez, presenciou, viu e ouviu.

É compreensível que se indague se o testemunho não deveria se contrapor, por definição, à ficção. Afinal de contas, o senso comum obtém do universo jurídico um significado imediato da palavra, segundo o qual um depoimento deverá ser o mais objetivo possível (ainda que dentro da subjetividade inerente ao conceito) a fim de que sirva de prova ou pelo menos indício de uma informação verdadeira. Assim, se a ficção não tem um compromisso estrito com o real, seria impossível que servisse ao testemunho. Não obstante, já vimos que Blanchot defendia que autobiografia devesse ser elaborada “à maneira de uma obra de arte” (BLANCHOT, 1980, p.105). O filósofo desconstrutivista francês Jacques Derrida interpreta essa passagem dizendo que realizar o trabalho de rememoração poderia acontecer

fingindo ser uma ficção e, portanto, como a ficção de uma ficção, como se fosse uma questão de assumir responsabilidade ao não mais responder por isso e de manifestar a verdade deixando a responsabilidade de recebê-la através de mentira ou de ficção. (DERRIDA, 1998, p. 53)

Ou seja, ao fingir tratar-se de uma ficção, o autor faz com que a atenção do leitor se desvie do compromisso com os fatos reais para concentrar-se na assimilação da verdade essencial da experiência proveniente de tais fatos. Tal posição é condizente com as suposições de De Man sobre a autobiografia e diametralmente oposta ao modelo teórico do pacto autobiográfico de Lejeune. Semprún vai além e defende que o artifício da ficção é condição necessária para que se atinja a verdade:

Só alcançarão essa substância, essa densidade transparente os que souberem fazer de seu testemunho um objeto artístico, um espaço de criação. Ou de recriação. Só o artifício de um relato que se possa controlar conseguirá transmitir parcialmente a verdade do testemunho. Mas isso não tem nada de excepcional: é o que acontece com todas as grandes experiências históricas. (SEMPRÚN, 1995, p. 22)

Desse modo, percebemos que o simples relato de eventos históricos reais presenciados pela testemunha não é suficiente para se compreender a verdade; esse relato deve conter sempre algo além, essencialmente subjetivo, que complemente o factual e dê conta da

compreensão maior do acontecimento⁵⁹. De acordo com Halbwachs, nesse sentido, “fazemos apelo aos testemunhos para fortalecer ou debilitar, mas também para completar, o que sabemos de um evento do qual já estamos informados de alguma forma, embora muitas circunstâncias nos permaneçam obscuras” (HALBWACHS, 1990, p. 25). Derrida, por outro lado, afirma:

Por essência, um testemunho é sempre autobiográfico; ele diz, em primeira pessoa, o segredo compartilhável e incompartilhável do que me aconteceu, a mim, só a mim, o segredo absoluto daquilo que eu estive em posição de viver, ver, ouvir, tocar, perceber [*sentir*] e sentir [*ressentir*].⁶⁰ (DERRIDA, 1998, p. 51).

Esse “segredo compartilhável e incompartilhável” pode ser entendido, nas palavras de Seligmann-Silva, como a “aporia básica da teoria do testemunho” que se localiza “no âmago dessa ascensão universal: a narrativa testemunhal é marcada por um *gap* entre evento e discurso.

⁵⁹ Ainda nessa direção, Semprún constata que a verdade contida nessa ficção de teor testemunhal e que não pode ser expressa com objetividade é a “experiência do Mal”, presente desde o princípio da história nas relações humanas: “Mesmo que tivéssemos testemunhado com uma exatidão absoluta, com uma objetividade onipresente – por definição vedada à testemunha individual –, mesmo neste caso poderíamos deixar escapar o essencial. Pois o essencial não era o horror acumulado, cujas minúcias poderíamos desfiar interminavelmente. Poderíamos contar um dia qualquer (...) sem que por isso tocássemos no essencial dessa experiência, sua obscura verdade fulgurante: *a treva que nos coube na partilha. Que coube ao homem na partilha*, desde que o mundo é mundo. Ou melhor, desde que a história é história. – O essencial (...) é a experiência do Mal.” (SEMPRÚN, 1995, p. 92, grifo nosso). A concepção de “partilha”, aqui, é deveras misteriosa e oscila entre o material e o metafísico: podemos compreendê-la, dentro da tradição judaico-cristã, como a partilha de predicados realizada por Deus no momento da criação do universo (“desde que o mundo é mundo”), a partir da qual o “homem”, o ser humano de modo geral, já estaria dotado de uma “treva”, seu lado maligno. Por outro lado, observando a adequação final “desde que a história é história”, ou seja, a “história” em contraposição ao “mundo”, é de se pensar a partir do momento em que a história do mundo passou a ser contada, ou seja, desde que o homem passou a utilizar sua memória para compreender e narrar o mundo, fundando a civilização e as sociedades; por essa linha, se nos concentrarmos ainda na expressão “a treva que nos coube”, podemos pensar que esse “nós” (dentro do que se inclui Semprún, interno de um campo de concentração, vítima do mal absoluto) não engloba todo ser humano, mas aquela parcela a quem foi distribuído, na partilha do poder ente os próprios homens, o sofrimento pelo mal causado por outros. De qualquer modo, é necessário ressaltar que Semprún se refere, aqui, ao mal intrínseco ao ser humano e não a uma influência externa, mística, demoníaca, sobre homem: “O mal não é o desumano, claro... Ou então é o desumano no homem... A desumanidade do homem, enquanto possibilidade vital, projeto pessoal... Enquanto liberdade... Portanto, é ridículo opôr-se ao mal, tomar distância dele, por uma simples referência ao humano, à espécie humana... O Mal é um dos projetos possíveis da liberdade constitutiva da humanidade do homem... Da liberdade onde estão enraizadas, ao mesmo tempo, a humanidade e a desumanidade do ser humano... E, além do mais, dessa experiência do Mal, o essencial é que ela terá sido vivida como experiência da morte... Pois não é crível, não é partilhável, apenas compreensível, já que, para o pensamento racional, a morte é o único fato do qual jamais poderemos ter uma experiência individual... Ele só pode ser entendido sob a forma da angústia, do pressentimento ou do desejo funesto...” (SEMPRÚN, 1995, p. 92).

⁶⁰ No original: “*Par essence un témoignage est toujours autobiographique: il dit, à la première personne, le secret partageable et impartageable de ce qui m’est arrivé, à moi, à moi seul, le secret absolu de ce que j’ai été en position de vivre, voir, entendre, toucher, sentir et ressentir.*” (DERRIDA, 1998, p. 51)

(...) O universal, o simbólico, não pode dar conta do ‘real’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 32). Tal impossibilidade prévia do relato testemunhal é combatida com a necessidade de narrar e de sobrepor seus limites subjetivos e objetivos, em suma, éticos, a fim de se reapresentar um evento histórico de forma mais completa, mesmo que imprecisa, sem reduzir o texto literário ao mero historiográfico (documental e factual), podendo assim lidar com as diversas vozes concorrentes que procuram narrar o mesmo “real”. A partir disso, Seligmann-Silva elabora o conceito de *teor testemunhal*⁶¹: “A literatura expressa o seu teor testemunhal de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e ‘deformam’ tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 40).

Pensando-se o teor testemunhal da literatura, a equação sujeito-mundo não é mais resolvida de modo simplista: a balança ora pende para o subjetivo - discurso sobre a memória individual, a autobiografia, a construção do ‘passado’ como reconstrução individual etc. - ora para o objetivo - o ‘real’ como algo que molda a linguagem e escapa a ela, a memória coletiva como discurso de construção de uma identidade que se dá em uma negociação nos planos político e estético.⁶² (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 42)

É justamente nessa balança entre o subjetivo e o objetivo que pende o volume de memórias de Günter Grass seu teor testemunhal revela-se no relato pessoal e representativo de uma geração que cometeu erros, marcada pela dureza e pela iminência constante da morte nos anos de guerra, pelo orgulho nacional ferido, pela vergonha da culpa e pela necessidade de retratação perante o mundo. Isto é, um testemunho do ponto de vista do sujeito no campo do perpetrador, um pequeno “dente da engrenagem”⁶³ de um grande crime coletivo – ainda que ele

⁶¹ Para desenvolver o conceito de teor testemunhal, Seligmann-Silva partiu “dos conceitos benjaminianos de ‘teor de verdade’ (*Wahrheitsgehalt*) e de ‘teor coisal’ (*Sachgehalt*), que ele desenvolveu em seu ensaio *As afinidades eletivas de Goethe* e, por outro lado, da sua famosa frase, segundo a qual “*es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein*” (BENJAMIN, 1974, p. 696). (“Nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um [documento] da barbárie.”) (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 20).

⁶² O grande trunfo do conceito de teor testemunhal é que ele não se restringe ao texto autobiográfico e pode ser estendido à literatura de ficção ou ainda a qualquer produto cultural: “Não se trata da velha concepção realista e naturalista que via na cultura um reflexo da realidade, mas antes de um aprendizado – psicanalítico – da leitura de traços do real no universo cultural.” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 71)

⁶³ A ideia da engrenagem foi inicialmente apresentada, segundo o relato de Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém*, pelos advogados de defesa do acusado, os quais insinuavam que seu cliente não passava de mera engrenagem dentro do sistema nazista; a filósofa elaborou depois em *Responsabilidade e julgamento*. Segundo essa teoria, “cada dente da engrenagem, isto é, cada pessoa, deve ser descartável sem mudar o sistema, uma pressuposição subjacente a todas as burocracias, a todo o serviço público e a todas as funções propriamente ditas.” (ARENDDT,

mesmo, como grande parte da população alemã na época, nunca tenha violentado direta e pessoalmente a qualquer pessoa. Seu crime consistia no apoio incondicional dos cidadãos comuns aos delegados no poder, os quais executaram, através de seus agentes (soldados, polícia e milícias) os assassinatos em massa contra inocentes civis. Como testemunha, para contar sua história, é imprescindível que ele analise de perto seu passado traumático, ainda que constrangedor:

Um escritor, instigado, por si, portanto por seu trabalho, a relatar, teria que volatilizar-se em distância irônica, redutora de tudo, se ele desejasse evitar aquele período que o atormentou, marcou-o, (em todos os deslocamentos) fê-lo fixar-se em meio a protestos, deteve-o no erro e dele fez uma testemunha.⁶⁴ (GRASS, 1990, p. 7)

É relevante, porém, verificar qual é a posição do relato autobiográfico de Grass em relação ao panorama literário que ao longo do século XX se designou como *testemunho*. Este conceito está geralmente vinculado às narrativas realizadas por um sobrevivente (*superstes* ou *mártir*) ou um observador (*testis*)⁶⁵ de um evento extraordinário, que exige um relato, que força a necessidade de que se narre a experiência vivida, seja pela obrigação moral com relação àqueles que não puderam falar (uma espécie de culto aos mortos), seja para se livrar da memória dos emudecidos (em função da culpa perante a morte do outro)⁶⁶. Os fatos vivenciados são quase sempre traumáticos, portanto de difícil – senão impossível – assimilação; por conseguinte, a literatura de testemunho narra com grande frequência a própria “resistência à compreensão” dos “fatos violentos” que incorrem na experiência traumática (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 58), inexprimível, já que a linguagem não dispõe de meios para dar conta de toda a complexidade do

2004, p. 91). Para Arendt, no entanto, cada “dente de engrenagem” que tenha de fato cometido algum crime deve ser punido por isso.

⁶⁴ No original: “*Ein Schriftsteller, aufgefordert, von sich, also von seiner Arbeit, zu berichten, müßte sich in ironische, alles verkleinernde Distanz verflüchtigen, wollte er jenen Zeitraum meiden, der ihn belastet, geprägt, (bei allem Ortswechsel) zwischen Widersprüchen seßhaft, im Irrtum gefangengehalten und zum Zeugen gemacht hat.*” (GRASS, 1990, p. 7)

⁶⁵ Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo ‘testemunha’, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro (**terstis*) em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso.

⁶⁶ Márcio Seligmann-Silva apresenta o tema do testemunho de forma sucinta e abrangente nos capítulos “Apresentação da questão: a literatura do trauma” e “O testemunho: entre a ficção e o real”, contidos no volume *História, Memória, Literatura: O testemunho na era das catástrofes* (SELIGMANN-SILVA, 2003)

evento brutal, de caráter inimaginável e, desse modo, inverossímil; ela tende ao *irrepresentável*, já que não se dispõe de símbolos que possam exercer sua função. Uma contingência para a transmissão da experiência vivida na situação testemunhada evidencia-se na arte, através da imaginação: por meio de aproximações diversas, o autor pode *apresentar* o evento, num sincretismo de literariedade e ficção, de modo a permitir que o leitor consiga imaginar a situação vivenciada pelo autor – ainda que não seja possível criar imagens em si. Podemos observar a literatura de testemunho atuando em dois papéis principais: na esfera individual, a necessidade de perlaboração do passado traumático (essencialmente no caso do *superstes*, que não consegue lidar com a assombração constante da morte) e no contexto da justiça histórica, como forma de prestar um testemunho que sirva de dado para a escrita da história (o *testis*, que sente o dever moral de confrontar a historiografia positivista, auxiliando assim na composição da memória coletiva). Os relatos de sobreviventes da *Shoah*, como Primo Levi, Paul Celan e Jorge Semprún, dentre tantos outros, compõem o cânone da literatura de testemunho que emergiu no século XX. Outra importante contribuição veio da assim chamada literatura de *testimonio* na América Latina, gerada pelos oprimidos durante os períodos de ditaduras em diversos países dessa região.

Um dos principais aspectos da literatura de testemunho é a presença constante da morte. Derrida, em seu ensaio *Demeure*, analisa pelo viés do testemunho um conto tardio de Maurice Blanchot, chamado *L'instant de ma mort*, de forte teor autobiográfico⁶⁷. Nesse conto, o narrador descreve em terceira pessoa o momento em que um jovem soldado francês (que Derrida informa ser o próprio Blanchot), durante a invasão alemã na Segunda Guerra, é condenado por um comandante nazista à execução imediata por fuzilamento. Quando as armas já lhe estão apontadas, ele vivencia, na iminência da morte, a própria morte:

Eu sei – isso eu sei – que aquele a quem os alemães já visavam, aguardando nada mais que a ordem final, experimentou então um sentimento de leveza extraordinária, uma

⁶⁷ Ainda que o autor não haja declarado este texto específico como de teor testemunhal, Derrida esclarece que o próprio Blanchot, justamente “através de testemunhos diversos e variáveis” já havia relatado o mesmo acontecimento. Além disso, em uma carta pessoal, ele havia escrito a Derrida: “20 de julho. Há cinquenta anos, conheci a felicidade de ser quase fuzilado.” (DERRIDA, 1998, pp. 63-64). No original: “20 juillet. Il y a cinquante ans, je connus le bonheur d’être presque fusillé.”. Todos os trechos deste volume foram traduzidos livremente.

espécie de beatitude (embora nada feliz), alegria soberana? O encontro da morte com a morte?

Em seu lugar, eu não procurarei analisar esse sentimento de leveza. Ele era talvez invencível de imediato. Morto – imortal. Talvez o êxtase. Antes, o sentimento de compaixão pela humanidade sofredora, a felicidade de não ser mais imortal nem eterno. Desde então, ele foi ligado à morte, por uma amizade sub-reptícia. (BLANCHOT, 2002, p. 11)⁶⁸

No entanto, o acaso faz com que haja um estrondo nas redondezas, forçando o comandante alemão a deixá-los nessa posição, suspendendo o instante de sua morte:

Os alemães continuaram em ordem, prontos para permanecer, assim, numa imobilidade que parava o tempo. Mas, eis que um deles se aproximou e disse com voz firme: “Nós, alemães não, russos”, e, numa espécie de riso: “exército Vlassov”, e fez-lhe um sinal de desaparecimento. Creio que ele se afastou, sempre com o sentimento de leveza, até o ponto em que se encontrou num bosque distante, chamado “Bois de bruyères”, onde permaneceu protegido pelas árvores que conhecia bem. (BLANCHOT, 2002, p. 12)⁶⁹

Assim, o jovem prestes a ser assassinado, vivencia a morte dada como certa, mas que não chega, sendo repentinamente chamado de volta à vida. Essa experiência de (quase) morte deixa o jovem marcado para sempre:

Permaneceu, no entanto, no momento em que o fuzilamento era apenas uma espera, a sensação de leveza que eu não saberia traduzir: liberto da vida? O infinito que se abre? Nem sorte, nem azar. Nem a ausência de medo e, talvez, já o passo além. Eu sei, eu imagino que essa sensação não analisável mudou o que lhe restava de existência. Como se a morte fora dele não pudesse, a partir desse momento, enfrentar a morte dentro dele. “Eu estou vivo. Não, você está morto.” (BLANCHOT, 2002, p. 15)⁷⁰

⁶⁸ No original : “*Je sais – le sais-je – que celui que visaient déjà les Allemands, n'attendant plus que l'ordre final, éprouva alors un sentiment de légèreté extraordinaire, une sorte de béatitude (rien d'heureux cependant), allégresse souveraine? La rencontre de la mort et de la mort? À sa place, je ne chercherai pas à analyser ce sentiment de légèreté. Il était peut-être tout à coup invincible. Mort - immortel. Peut-être l'extase. Plutôt le sentiment de compassion pour l'humanité souffrante, le bonheur de n'être pas immortel ni éternel. Désormais, il fut lié à la mort, par une amitié subreptice.*” (BLANCHOT, 2002, p. 11). Todos os trechos deste volume foram traduzidos livremente.

⁶⁹ No original : “*Les Allemands restaient en ordre, prêts à demeurer ainsi dans une immobilité qui arrêtait le temps. Mais voici que l'un d'eux s'approcha et dit d'une voix ferme: «Nous, pas allemands, russes», et, dans une sorte de rire: «armée Vlassov», et il lui fit signe de disparaître. Je crois qu'il s'éloigna, toujours dans le sentiment de légèreté, au point qu'il se retrouva dans un bois éloigné, nommé «Bois des bruyères», où il demeura abrité par les arbres qu'il connaissait bien.*” (BLANCHOT, 2002, p. 12)

⁷⁰ No original: “*Demeurait cependant, au moment où la fusillade n'était plus qu'en attente, le sentiment de légèreté que je ne saurais traduire: libéré de la vie? l'infini qui s'ouvre? Ni bonheur, ni malheur. Ni l'absence de crainte et peut-être déjà le pas au-delà. Je sais, j'imagine que ce sentiment inanalysable changea ce qui lui restait d'existence. Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. «Je suis vivant. Non, tu es mort.»*” (BLANCHOT, 2002, p. 15)

Derrida constata que “do ponto de vista do bom senso, é certo que minha⁷¹ morte eu não posso testemunhar – por definição”, portanto “salvo e somente a iminência de minha morte” (DERRIDA, 1998, p. 55)⁷². No caso específico de Blanchot, “a morte já ocorreu. Eu posso testemunhá-la, porque ela já ocorreu. No entanto, esse passado, que eu testemunho, a saber, minha própria morte, nunca esteve presente” (DERRIDA, 1998, pp. 60-61)⁷³. Ou seja, ele apresenta um paradoxo do testemunho da própria morte, o qual seria possível, concomitantemente, como *superstes* daquela morte que já ocorreu e como *testis* dessa morte que se aproxima, porém nunca alcança a vítima; que está no passado e contudo nunca esteve presente.

Por outro lado, a morte pode rondar de outra forma: ao sobreviver a uma grande tragédia com inúmeras vítimas, um ser humano concentra em si ao mesmo tempo o sobrevivente que escapou por pouco à morte (*superstes*) enquanto presenciou (*testis*) de perto o padecimento de muitos a seu redor. Dois exemplos bem conhecidos são o de Primo Levi e Jorge Semprún; Levi permaneceu preso por onze meses em Auschwitz, sendo libertado em 1945; logo após a libertação, debruçou-se sobre o trabalho de relatar suas terríveis vivências no livro *É isto um homem?*, concluído em 1947 (ou seja, apenas dois anos após o fim da guerra). Por outro lado, Semprún, interno por dois anos em Buchenwald, também liberado em 1945, permaneceu décadas entre o sentimento de necessidade de expor sua experiência em primeira pessoa e a impossibilidade de fazê-lo sob o risco de não suportar a tarefa e deixar-se levar pelo suicídio⁷⁴; seu primeiro romance de ficção foi publicado em 1963, mas somente em 1994 foi capaz de

⁷¹ Apesar de utilizar a primeira pessoa do singular, Derrida refere-se a um sujeito genérico, colocando-se na perspectiva de outra pessoa – neste caso, Blanchot.

⁷² No original: “*du point de vue du bon sens, il est sûr que de ma mort je ne peux pas témoigner – par définition. (...) sauf et seulement de l'imminence de ma mort (...).*” (DERRIDA, 1998, pp. 55)

⁷³ No original: “*(...) la mort a déjà eu lieu. Je peux en témoigner, puisque cela a déjà eu lieu. Pourtant ce passé dont je témoigne, à savoir ma mort même, n'a encore jamais été présent.*” (DERRIDA, 1998, pp. 60-61)

⁷⁴ Um caso paradigmático e que Grass lembra em *Schreiben nach Auschwitz* (mas também em *Nas peles da cebola*), é de seu amigo Paul Celan, com quem conviveu em Paris: “Hoje penso saber que ele [Celan], o sobrevivente, mal pôde carregar sua sobrevivência após Auschwitz, por fim já não podia suportar. Devo muito a Paul Celan: motivação, contradição, o conceito de solidão, mas também a percepção de que Auschwitz não tem fim.” No original: “*Heute meine ich zu wissen, daß er, der Überlebende, sein Überleben nach Auschwitz kaum noch tragen, schließlich nicht mehr ertragen konnte. Ich verdanke Paul Celan viel: Anregung, Widerspruch, den Begriff von Einsamkeit, aber auch die Erkenntnis, daß Auschwitz kein Ende hat.*” (GRASS, 1990, p. 30). Celan cometeu suicídio jogando-se de uma ponte sobre o rio Sena, em 1970.

escrever relatos de caráter intrinsecamente autobiográficos. Nesse sentido, ele diz, em *A escrita ou a vida*:

(...) me lembro de Ludwig Wittgenstein. “A morte não é um acontecimento da vida. A morte não pode ser vivida”, escrevera esse imbecil do Wittgenstein. No entanto, eu tinha vivido a morte de Morales, estava vivendo-a. Assim como, um ano antes, tinha vivido a morte de Halbwachs⁷⁵. E não tinha vivido, da mesma forma, a morte do jovem soldado alemão que cantava “La paloma”? A morte que eu havia lhe dado? Não tinha vivido o horror, a compaixão de todas essas mortes? De toda a morte? A fraternidade também, que ela punha em xeque? (SEMPRÚN, 1995, pp. 188-189)

Entretanto, no contexto dos *Lager*, essa escapatória – a sobrevivência – ocorre por mera casualidade, como que por acidente, uma exceção, já que a regra em situações-limite, tais como a do campo de concentração, era a morte:

Decerto, não havia mérito em ter sobrevivido. Em estar ileso, ao menos aparentemente. Os vivos não eram diferentes dos mortos por um mérito qualquer. Nenhum de nós merecia viver. Morrer tampouco. Não havia mérito em estar vivo. Tampouco haveria em estar morto. Poderia me sentir culpado se houvesse pensado que outros tinham mais que eu merecido sobreviver. Mas sobreviver não era uma questão de mérito, era uma questão de sorte. Ou de falta de sorte, ao sabor das opiniões. (SEMPRÚN, 1995, p. 139)

Blanchot, por sua vez, através de seu narrador, declara um sentimento perene de injustiça com relação à sua salvação, uma vez que, além da sorte, dependeu basicamente de sua posição social:

Então, sem dúvidas, começou para o jovem homem o tormento da injustiça. Mais que êxtase; a sensação de que ele só estava vivo porque, mesmo aos olhos dos russos, ele pertencia a uma classe nobre. Era isso, a guerra: a vida para alguns, para os outros, a crueldade do assassinato. (BLANCHOT, 2002, p. 14-15)⁷⁶

De forma um tanto diversa, também para Grass a morte esteve constantemente à espreita, desde que iniciou sua participação efetiva no exército. No capítulo “Como foi que aprendi a temer”, dentro de *Nas peles da cebola*, Grass conta de que maneira se salvou por um

⁷⁵ Ao chegar a Buchenwald, Semprún tomou conhecimento, através de um *Kapo* russo de sua unidade, de que Maurice Halbwachs, que havia sido seu professor em Sorbonne, encontrava-se moribundo no pavilhão da enfermagem. Semprún o descreve de modo semelhante a um “muçulmano”, no termo utilizado por Levi (2000) e discutido por Agamben (2008).

⁷⁶ No original: “Alors commença sans doute pour le jeune homme le tourment de l’injustice. Plus d’extase; le sentiment qu’il n’était vivant que parce que, même aux yeux des Russes, il appartenait à une classe noble. C’était cela, la guerre : la vie pour les uns, pour les autres, la cruauté de l’assassinat.” (BLANCHOT, 2002, p. 14-15)

triz “da oportunidade de morrer miseravelmente” em várias situações de batalha. Nos confrontos diretos com os russos, por exemplo, presenciou colegas de pelotão mortos, mutilados e com vísceras expostas. A sobrevivência requeria treinamento prévio, mas principalmente sorte:

Eu, que saíra de casa para aprender o temor, tive lições cotidianas. Encolher-se, desviar-se, adequar-se, humilhar-se, essas eram as técnicas lapidares da sobrevivência, que tinham de ser praticadas sem treinamento preparatório. Ai de quem não quisesse aprender. Às vezes o que ajudava ao final das contas era apenas a criança chamada fortuna, gerada pela esperteza em conúbio com o acaso. (GRASS, 2006, p. 113)

O autor descreve um marcante episódio quando seu grupo, cercado pelo exército russo, refugiou-se dentro de uma residência em cujo porão havia várias bicicletas. Como única opção para que pudessem se salvar, o sargento decidiu rapidamente que fugissem montados até alcançarem o posto seguinte, uma casa próxima ainda defendida por companheiros alemães. Grass, todavia, não sabia andar de bicicleta: sua família nunca dispusera de dinheiro para comprar uma. Foi então designado a permanecer na cabana e dar cobertura à manobra dos companheiros. Após isso, a solidão na guerra seria o prelúdio da morte dada como certa, uma vez que, naquele trecho do front oriental, onde lutava, vigorava a “Ordem de Schörner”, segundo a qual soldados considerados “preguiçosos, covardes e fugitivos”, caso encontrados, seriam enforcados e deixados à vista pública, a fim de estimular a deserção.

Pode ser que um ou outro soldado raso, ou quem quer que fosse que tenha pego obedientemente uma bicicleta das armações de madeira, tenha tentado acalmar meu medo. Isso ecoou sem ser ouvido. Tomei posição na janela do porão com minha arma, que não aprendera a usar. O soldado mais uma vez incapaz também não chegaria a dar um tiro sequer, mesmo que soubesse usar a arma, pois mal os cinco ou seis homens haviam saído do porão pela porta dianteira com suas bicicletas, (...) chegando do lado de fora da casa, e já o fogo das metralhadoras vindo de-não-sei-onde, se desse ou daquele ou de ambos os lados ao mesmo tempo, os colheu em cheio no meio da estrada do povoado. (GRASS, 2007, p.p 117-118)

A inabilidade que o condenaria à morte tornou-se, pelo contrário, sua salvação, ao mesmo tempo em que o levou a presenciar o assassinio de todo o restante de seu grupo. Após isso, conseguiu sucessivamente fugir do inimigo e encontrar salvadores, para logo em seguida ser

enviado a novos confrontos devastadores⁷⁷ e outras vezes sobreviver, até que, durante um ataque surpresa do inimigo a uma vila que o abrigou, feriu-se no ombro, sendo então conduzido pelos Aliados a um hospital de campanha e, dali, a um campo de prisioneiros de guerra. Após meses escapando à morte de todos os lados e habituar-se ao medo rotineiro, Grass passou a sentir “a sensação constante de ter sobrevivido por acaso”: “Poderia muito bem, da mesma forma, ter acontecido comigo.”⁷⁸ Sem dúvida, a sequência de cenas relatadas neste capítulo são de tirar o fôlego e chegam a parecer inacreditáveis, de tão extraordinárias.

Ao contrário do contrato de leitura proposto por Lejeune, no qual o narrador se compromete com a veracidade dos fatos narrados, para Derrida

qualquer testemunho testemunha em essência o milagroso e o extraordinário a partir do momento que precisa, por definição, apelar para o ato de fé para além de qualquer prova. Quando testemunhamos, seja sobre o assunto mais comum e mais ‘normal’, pede-se ao outro que acredite em nossa palavra como se tratasse de um milagre. A testemunhalidade, ali onde ela compartilha sua condição com a ficção literária, pertence *a priori* à ordem de milagroso. É por isso que a reflexão sobre o testemunho sempre privilegiou na história os exemplos de milagre. O milagre é o traço de união essencial entre testemunho e ficção. (DERRIDA, 1998, pp. 97-98)⁷⁹

Ao recapitularmos esses eventos relatados por Grass, podemos perceber que a casualidade e a sorte confluem de maneira tão impressionante que dão aos acontecimentos um caráter próximo ao milagroso. Ainda assim, o autor narra de um modo que beira o trivial, criando um ruído na relação entre a linguagem e os eventos narrados, despojando-os de um significado que se vincule ao divino: o horror da guerra, sobremaneira humano, não condiz com qualquer força sublime sobrenatural; tudo pertence ao plano terreno, por mais que se queira confiar a

⁷⁷ Grass conta que foi, certa vez, por exemplo, destacado para um “comando suicida de ascensão ao céu” (GRASS, 2007, p. 121), do qual novamente, por questão de muita sorte e um pouco de covardia, foi o único a sobreviver.

⁷⁸ No original: “*Jedenfalls habe ich seitdem – nicht sofort, aber durch häufiges Nachdenken, Sich-selbst-Erinnern oder Erinnert-werden an Situationen wie diese – das konstante Gefühl, zufällig überlebt zu haben. Es hätte genauso gut mich erwischen können.*” (GRASS, 1997b, p. 321)

⁷⁹ No original: “*(...) tout témoignage témoigne par essence du miraculeux et de l'extraordinaire dès lors qu'il doit, par définition, en appeler à l'acte de foi au-delà de toute preuve. Quand on témoigne, fût-ce au sujet de l'événement le plus ordinaire et le plus «normal», on demande à l'autre de nous croire sur parole comme s'il s'agissait d'un miracle. La testimonialité, et là où elle partage sa condition avec la fiction littéraire, appartient a priori à l'ordre du miraculeux. C'est pourquoi la réflexion sur le témoignage a toujours dans l'histoire privilégié les exemples du miracle Le miracle est le trait d'union essentiel entre témoignage et fiction.*” (DERRIDA, 1998, pp. 97-98)

sucessão de fatos extraordinários a uma potência metafísica. Da mesma forma, Grass não pode nos apresentar qualquer prova de que tudo aquilo aconteceu: muito além da mera “suspensão de descrença”, ele requer nossa fé em suas palavras, que aceitemos como verdade a sua perspectiva narrativa. Ao descrever tais cenas “milagrosas” sem superlativos, solicita ao leitor uma relação de confiança também para o restante do livro, principalmente nos trechos em que revela novidades, contradizendo afirmações feitas em outros momentos de sua vida.

Contudo, há obviamente uma diferença primordial entre a forma com que a sombra da morte afeta Grass e os autores de testemunhos da *Shoah*⁸⁰. Para um soldado na guerra, como Grass, cada sobrevivida carregava em si uma sensação de vitória, ainda que devido exclusivamente à sorte. Afinal de contas, Grass, na pele de um combatente alemão comum, entendia a guerra como algo temporário, com uma promessa de vida mais plena e de liberdade para seu povo. Por isso, havia sempre algo de esperançoso, um desejo de escapar daquele inferno para que a vida voltasse ao normal. Dentro dos *Lager*, pelo contrário, a violência sistemática funcionava de modo a destituir os prisioneiros de qualquer fagulha de esperança; sua rotina de humilhação e exaustão tornava sua existência *des-humana*, uma “vida nua” (*zoè*)⁸¹. Cada novo dia era um suplício dentro do sofrimento extremo e indescritível; era instituída a ausência de explicação, a incerteza – mais ainda, a descrença. Uma vida normal não seria mais possível após aquela experiência. Conforme aponta Giorgio Agamben, “uma das razões que podem impelir um deportado a sobreviver consiste em tornar-se uma testemunha” (AGAMBEN, p. 25), ou seja, sobreviver para que aquela verdade ao mesmo tempo inesquecível e inimaginável não passasse pela história sem ser relatada: a humanidade precisava saber daquilo. Desse modo, os sobreviventes de campos de concentração necessitam falar por aqueles que morreram. Grass, em contrapartida (como visto anteriormente),

⁸⁰ Um caso paradigmático de testemunho que precisa falar pelos outros é o do escritor judeu Yehiel De-Nur, que publicou livros sob o pseudônimo K-Zetnik, e testemunhou no julgamento de Adolf Eichmann, em Israel. De-Nur diz: “Eles, os narradores anônimos... Por dois anos eles passaram diante de mim em seu caminho para o crematório e me deixaram para trás. Todos eles agora estão enterrados em mim e continuam a viver em mim. *Eu jurei a eles que seria a sua voz e, quando eu saí de Auschwitz, eles foram comigo, eles e os tijolos silenciosos, e o crematório silencioso, e os horizontes silenciosos, e a montanha de cinzas.*” (DE-NUR in FELMAN, 2014, p. 203)

⁸¹ Conf. Apresentação de Jeanne Marie Gagnebin à edição brasileira de *O que resta de Auschwitz* (AGAMBEN, 2008, pp. 9-17).

fala por si mesmo, como uma necessidade própria de redenção. Nestes momentos de batalha, de proximidade da morte, sob o risco constante de perder a vida, ele testemunha como *supertis* e expressa o mesmo sentimento explicitado por Semprún, de ter sobrevivido por mera casualidade, ao passo que tantos outros padeceram. Entretanto, após o fim da guerra, Grass não teve que cruzar aqueles olhares dos que caminhavam para a morte, como Yehiel De-Nur, nem precisou desconfiar de qualquer sentimento de culpa ou mérito, como Semprún: Grass, então, encontrava outros sobreviventes, comemorava a vida, a chance de contornar o passado e encarar o futuro: “Eu abraçava sobreviventes que, como se dizia, haviam escapado apenas com um susto da barbárie” (GRASS, 2007, p. 214).

Quando Hitler ascendeu ao poder, Grass contava seis anos de idade. Dessa forma, cresceu praticamente todos os seus anos de escola sendo bombardeado pela ideologia nazista. A ele serviria a descrição de um soldado alemão por Semprún: “Talvez não tivesse nada a se recriminar, aquele jovem soldado, nada além de ter nascido alemão na época de Hitler (...), de encarnar involuntariamente a força brutal do fascismo” (SEMPRÚN, 1995, p. 42). Uma das poucas possibilidades de ação seria questionar – atitude que poderia vir a ser considerada subversiva ou mesmo comprometer seus pais. Este é, no entanto, seu lamento quanto à infância – ter “engolido perguntas”:

E também eu, ainda que com o princípio da guerra minha infância tenha acabado, não fiz perguntas repetitivas. Ou será que não ousava perguntar porque não era mias criança? Será que, assim como nos contos de fadas, só as crianças fazem as perguntas certas? Ou será que o medo de uma resposta que pusesse tudo de ponta-cabeça me tornou mudo? (GRASS, 2007, p. 16)

Na *Trilogia*, há três personagens que, ainda durante a infância, puseram em questão o sistema em que viviam: Oskar, mesmo que até os primeiros não se expressasse através de palavras, tocava seu tambor ou gritava sempre que incomodado – por exemplo, na parada do Partido em que ele toca a base de uma valsa e subverte as marchas militares da banda oficial, transformando o evento sóbrio num momento de total descontração e alegria; o jovem Mahlke, que se recusava a cumprir algumas ordens dos professores por achar que não era a atitude correta; e a menina Tulla, sempre atrevida e ousada, que, em *Anos de cão*, vai até a pilha de cinzas próxima à cerca do campo de Stutthof e traz de volta um crânio humano, denunciando que

peessoas estavam sendo mortas ali – ao que foi imediatamente punida por Matern com um tapa no rosto. Oskar, depois de adulto, decide escrever suas memórias; Tulla, ainda que não seja narradora na *Trilogia* ou sequer no romance posterior *Passo de Caranguejo* (*Im Krebsgang*, 2002), do qual ela é protagonista, é bastante extrovertida e de poucos escrúpulos, por isso nunca deixa de dizer o que deseja – não há portanto, necessidade de se falar por ela; já o Grande Mahlke, sempre misterioso, não obteve êxito na tentativa de dar o seu depoimento: é, por isso, um caso excepcional na *Trilogia* de personagem por quem um narrador fala.

Mahlke possui em *Gato e rato* talvez a voz com maior potencial transformador da novela, mas é justamente quem não conseguiu se fazer ouvir. Apresentava duas excepcionais características físicas – um agigantado pênis e um ultradimensionado pomo-de-adão, que juntos davam “ao corpo uma harmonia equilibrada, ainda que bizarra” (GRASS, 1976, p. 33). Na primeira cena do livro, o narrador Pilenz apontou o gogó que se movia como um rato dentro da garganta de Mahlke, enquanto este dormia, a um gato, que o atacou. Na visita de um ex-oficial ao colégio Conradinum (o mesmo frequentado por Grass em Danzig), Mahlke furtou a sua medalha da cruz-de-malta, uma condecoração do exército muito respeitada durante os primeiros anos da guerra e objeto de desejo de vários aspirantes a um posto nas forças armadas. Escarneceu da medalha, primeiro amarrando-a sobre seu gogó, que pela primeira vez “havia achado seu contrapeso exato”, e depois, sustentando-a sobre o sexo, “fez saltitar o bombom metálico diante dos testículos e do pênis: mas a condecoração só tapava um terço de seus órgãos genitais” (GRASS, 1976, p. 82). A genitália de Mahlke era muito maior que a medalha, prêmio aos melhores oficiais; considerados em conjunto, o gogó e o pênis, a voz e a potência de Mahlke, se sobrepõem ao ideal do exército nazista. Expulso do colégio pelo roubo, o jovem se alista no exército e recebe uma condecoração igual, devido ao extraordinário desempenho em batalha. Com isso, esperava, como de praxe a ex-alunos condecorados, palestrar aos novos estudantes no ginásio⁸². Aguardou a conferência “cuidadosamente preparada, palavra por palavra”, na qual

⁸² Conforme percebe Mazzari (1994), Mahlke lutava “pela suspensão do conflito espiritual através do reconhecimento social” (MAZZARI, 1994, p. 145). O conflito espiritual seria determinado por diferentes fatores, dentre os quais ressaltava a ausência do pai, um piloto de locomotiva que morrera num acidente, a serviço do Estado,

seriam “abordados e tratados praticamente todos os problemas referentes à condecoração” (GRASS, 1976, p. 116). Entretanto, o gato empalhado na frente da porta do diretor Klohse novamente acometeu o rato em seu pescoço: a conferência não seria permitida em hipótese alguma naquela escola, em função de um fator decisivo: “a boa ordem do estabelecimento” (GRASS, 1976, p. 118). Outras instituições se prontificaram a sediar sua palestra, mas Mahlke estava irredutível, bem como o diretor, que lhe sugeriu “escolher a melhor parte da oratória, o silêncio, e calar-se” (GRASS, 1976, p. 120). Mahlke, desapontado, pareceu perder o sentido da vida e não retornou a seu posto de batalha; como desertor, precisava esconder-se e, por isso, com a ajuda displicente e covarde de Pilenz, decidiu refugiar-se no barco, desaparecendo no mergulho final. Sentindo-se responsável por não ter feito o suficiente para ajudar o amigo a salvar-se, a Pilenz restou a necessidade de falar por ele, a fim de honrar sua memória; tinha sido a única pessoa a quem Mahlke confessara sua angústia, o único que presenciara os últimos instantes do herói e, ainda mais, o único a ter acompanhado sua morte, ainda que não a tenha efetivamente visto – uma *expérience inéprovée*, a experiência não experimentada da morte. Neste caso, Pilenz torna-se a testemunha por excelência, nos termos de Derrida:

Uma testemunha e um testemunho devem ser sempre exemplares. Eles devem ser, primeiramente, singulares, por isso a necessidade do instante: eu sou o único a ter visto essa coisa única, o único a ter ouvido ou ter sido colocado na presença disto ou daquilo, num determinado e indivisível instante; e é preciso acreditar em mim, porque é preciso acreditar em mim – essa é a diferença, essencial ao testemunho, entre a crença e a prova –, é preciso acreditar em mim porque eu sou insubstituível. Quando eu testemunho, eu sou único e insubstituível.⁸³ (DERRIDA, 1998, pp. 47)

e em compensação por isso recebera apenas uma medalha. Dessa forma, “na memória e na consciência de Mahlke o piloto de locomotiva” incorporava sempre “a posição oposta aos adultos encontrados nas esferas da escola, da igreja e dos militares” (MAZZARI, 1994, p. 146). Sua associabilidade era de certa forma consequência da carência da figura paterna. A chance do reconhecimento social apareceu finalmente quando vislumbrou a condecoração no pescoço do tenente, ex-conradino, que foi palestrar no liceu. A partir de então, a condecoração com a *Ritterkreuz* iria se tornar sua obsessão.

⁸³ No original: “*Un témoin et un témoignage doivent être toujours exemplaires. Ils doivent être d’abord singuliers, d’où la nécessité de l’instant : je suis seul à avoir vu cette chose unique, à avoir entendu, ou à avoir été mis en présence de ceci ou de cela, à un instant déterminé, indivisible; et il faut me croire parce qu’il faut me croire – c’est la différence, essentielle au témoignage, entre la croyance et la preuve –, il faut me croire parce que je suis irremplaçable. Là où je témoigne, je suis unique et irremplaçable.*” (DERRIDA, 1998, pp. 47)

Mahlke foi inspirado, segundo Grass, por um jovem que conheceu no trabalho obrigatório ao Reich, a quem chama de “nós-não-fazemos-uma-coisa-dessas”⁸⁴, mencionado em *Nas peles da cebola*. Grass, vendo o colega ser humilhado e agredido fisicamente, foi incapaz, por medo, de agir em sua defesa; na verdade, nem pensava nessa hipótese, simplesmente não conseguia entender a sua atitude. O rapaz acabou sendo expulso do serviço militar, sendo provavelmente enviado para o campo de concentração de Stutthof. Grass então se questiona: “Mas e isso acontecia naturalmente? Será que não foi chorada por ele nenhuma lágrima que pudesse ser contada?” (GRASS, 2007, p. 82). Ao questionar se alguém chorou por ele, Grass ao mesmo tempo resgata sua memória e faz com que seus leitores lamentem a morte do rapaz, honrando-a. Ainda assim, Grass não fala por ele, mesmo porque não o considerava um semelhante ou sequer havia travado com ele qualquer tipo de relação.

Por outro lado, como vimos, Grass passou por uma variedade de situações-limite: viu soldados mortos acusados de deserção ou covardia, sobreviveu por sorte enquanto companheiros seus pereceram ao seu lado em ataques-surpresa, sentiu o medo e a solidão nas fugas, presenciou o sofrimento alheio de conterrâneos, fosse no transporte de trem em que feridos não suportaram a dor ou nos hospitais em estado precário, com diversos mutilados e gravemente feridos, sem recursos materiais e condições higiênicas para tratá-los. Foi exposto a imagens de extrema violência que não conseguiu processar num primeiro instante: “Não restam pensamentos, apenas imagens” (GRASS, 2007, p. 111). Por outro lado, foi ajudado não só pela providência do acaso, como também por desconhecidos que com ele solidarizaram. Seus ferimentos, leves em comparação com muitos outros, fizeram com que fosse retirado das batalhas finais da guerra,

⁸⁴ Assim é descrito o jovem nas memórias: “Ninguém era mais resistente na corrida de resistência, ninguém mais corajoso no salto sobre fossos palustres. Nenhum outro era tão ágil quando se tratava de superar em alguns segundos um paredão íngreme. Ele fazia cinquenta apoios sem se cansar. Quebrar recordes em competições teria sido fácil para ele (...). Mas ele (...) se tornou de fato uma exceção por se recusar a cumprir ordens. Ele não queria participar do manejo das armas.” (GRASS, 2007, p. 78). Este rapaz cumpria qualquer outra ordem que lhe exigissem e era excelente no trato com os camaradas; entretanto, se um sargento lhe entregasse em mãos uma carabina, deixava-a tombar ao chão, por mais que fosse castigado com violência corporal ou castigos em forma de trabalho indesejado. A punição alcançou todos os membros do grupo, que obviamente lhe descontavam a ofensa e tratavam-no com hostilidade. Sua resposta a essa atitude era simples: “Nós não fazemos uma coisa dessas”. (GRASS, 1976, p. 80)

sendo finalmente foi levado à cidade-hospital Marienbad, “essa estação de cura tantas vezes mencionada na literatura”⁸⁵ (GRASS, 2007, p. 140).

Grass relata que o povo recebeu o anúncio da morte do *Führer* como algo natural e esperado, como se há até poucos meses antes não houvesse uma confiança quase cega no líder. O *Führer* perdia a aura divina e redentora que por tanto tempo carregou. “Agora já se podiam fazer piadas sobre ele, inclusive sobre ele e sua amante, da qual antes jamais havia sido revelado o menor indício, mas que agora mostrava ser boa para alimentar boatos” (GRASS, 2007, p. 145)

Depois da guerra, começa um novo período de provações para Grass: a fome nos campos de concentração. Grass assume um tom testemunhal mais forte – no sentido de *contar aos outros* – ao expressar a demanda de seu relato pelas gerações seguintes: “Sempre que meus filhos e os filhos dos meus filhos querem saber algo mais exato de mim sobre o fim da guerra – ‘Como era, na época?’ –, a resposta autoconfiante sai de pronto: ‘Depois que eu estava preso atrás do arame farpado, senti fome’” (GRASS, 2007, p. 145). A partir de então, coloca-se também como voz representante de um grupo: “Ela roía. Diz-se isso da fome, que ela rói por dentro. E o rapaz, que eu procuro apresentar na condição de edição precocemente danificada de mim mesmo, era um entre os milhares roídos incessantemente pelo feroz animal” (GRASS, 2007,

⁸⁵ A referência imediata à estação balneária de Marienbad (hoje Mariánské Lázně, localizada em território tcheco) é a *Marienbader Elegie* (Elegia de Marienbad), escrita pelo septuagenário Goethe para expressar seu sofrimento após ser desprezado pela jovem Ulrike von Levetzow. Há muitos momentos em que Grass faz alusão, em suas obras, à tradição literária alemã. Conforme analisa Mazzari (1999), *O tambor* apresenta-se como uma paródia do *Bildungsroman* (romance de formação), nos moldes de *Der abenteuerliche Simplicissimus* (H. J. C. Grimmelshausen), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Goethe) e *Der Grüne Heinrich* (G. Keller). Também *Nas peles da cebola* segue completamente a fórmula desse tipo de romance: trata do período decisivo de formação da personalidade do herói, o personagem-narrador-autor, um tipo comum que passa por provações e experiências extraordinárias para transformar-se e construir seu caráter até chegar à idade adulta; também fazem parte dessa evolução as viagens (inclusive para a Itália, como Goethe, os irmãos Mann e outros autores e personagens), o encontro casual e efêmero com personagens marcantes e, naturalmente, a influência de determinadas obras literárias; nas memórias, Grass faz referência a Grimmelshausen, Kleist, Keller, Trakl, Döblin e Jünger, dentre muitos outros. Oskar Matzerath, por sua vez, é alfabetizado, junto com *Rasputin e as Mulheres* (R. F. Miller), através de *Die Wahlverwandschaften* (As afinidades eletivas), também de Goethe. O anão também descreve a conjunção astrológica no momento de seu nascimento, como aparece no primeiro livro de *Dichtung und Wahrheit* (Poesia e Verdade). Grass, após a guerra, em crise, decidiu seguir os caminhos do mestre e seguiu rumo à Itália. Na peça *Die Plebejer proben den Aufstand*, sobe ao palco um personagem (o “chefe”) cuja matriz é Bertold Brecht, ainda que não explicitamente (NEUHAUS, 1997, p. 127). Grass (1955) confessa também, no discurso *Über meinen Lehrer Döblin*, que tenta seguir o exemplo de Alfred Döblin, por exemplo emulando o estilo de *collage* utilizado pelo mestre em *Berlin Alexanderplatz*.

p. 146). Sua identidade e individualidade dentro do campo de prisioneiros são eliminadas pela inscrição das iniciais POW (*Prisoner of War*) nas costas dos casacos – algo bem mais leve que as tatuagens com os números de inscrições dos prisioneiros de campos de contração. “Suas únicas atividades se resumiam a fincar varados de fome e comer moscas desde a manhã até a noite, e até sonho adentro” (GRASS, 2007, p. 146).

Grass demonstra consciência de que sua situação ali não pode ser comparada à fome letal e às terríveis subcondições de vida em campos de concentração ou em campos russos para prisioneiros de guerra. No entanto, delas ele não pode falar: “Mas é só a minha fome que eu posso registrar em palavras. Apenas ela está como que inscrita dentro de mim. Só a mim é que posso indagar: como é que ela se tornava perceptível?” (GRASS, 2007, p. 146)

No primeiro campo de prisioneiros, controlado pelos Estados Unidos, chegou a pesar menos de cinquenta quilos, após ser submetido ao assim chamado plano de Morgenthau, uma espécie de punição aos alemães sobreviventes, que recebiam uma ração diária de 850 calorias, ainda que com água à vontade. Além disso, neles era aplicado diretamente o tóxico DDT para controle de piolhos. Para Grass, esse período no campo de concentração é o único que ele considera verdadeiramente testemunhal:

Desde que a rotina jornalística manda me fazer, a mim que entrementes carrego comigo o conceito genérico de ‘testemunho de época’ estipulado para uma minoria moribunda, perguntas sobre o fim do terceiro reich, eu logo começo a falar da vida no campo de prisioneiros do Palatinado Superior, (...) porque eu ainda que tenha vivenciado a capitulação incondicional do Grande Reich Alemão (...) na condição de ferido leve na cidade-hospital de Marienbad, tomei conhecimento dela antes fortuitamente ou, em minha ignorância, como se fosse algo passageiro (...).(GRASS, 2002, p. 148)

Além das más condições de vida, havia ainda o fator psicológico de perda da identidade e das referências de vida: “Fixado em minha confusão adolescente, eu me via antes como vencido do que como libertado. Paz era um conceito vazio, a palavra liberdade impalpável no princípio” (GRASS, 2007, p. 148). Os ferimentos na coxa e no braço esquerdo, “isso tudo logo estava curado e esquecido” (GRASS, 2007, p. 149).

Também lhe era penosa a fome sexual, que atacava principalmente quando em contato com as enfermeiras que vinha cuidar dos ferimentos: “Essa outra fome, que pelo menos podia ser saciada com a destra por algum tempo, durou mais que a roedora” (GRASS, 2007, p. 150). Tal necessidade era muitas vezes suprida através de atos homossexuais entre os próprios companheiros: “Mais do que pai e mãe, no entanto, nos faltam os contornos femininos (...): podia-se até ter virado gay para compensar. E às vezes, não, frequentemente, tocávamos uns aos outros, nos bolinávamos” (GRASS, 2007, p. 174).

Chega a causar certo mal estar a sua extrema sinceridade um tanto egocêntrica, quando demonstra dar mais importância à sua necessidade imediata do que a terríveis acontecimentos que comumente chocariam a audiência:

E lá dois acontecimentos foram divulgados, que atingiam a nós, POWs, de maneira diferente: primeiro se falava em duas bombas atômicas que teriam sido jogadas sobre cidades japonesas, cujos nomes eu jamais havia ouvido antes. Nós simplesmente nos conformamos com esse ataque duplo, já que o outro acontecimento era bem mais perceptível e mais real para nós: o tratamento de emagrecimento ordenado pelo político americano Morgenthau foi cancelado (...). Nós passamos a receber mais de mil calorias. (GRASS, 2007, p. 173).

Esse tipo de aparente insensibilidade é, em verdade, natural, se pensarmos que para alguém que padece de fome extrema no próprio corpo, a sensação física de constante desnutrição torna-se prioritária ao sentimento de solidariedade através de palavras que remetem a uma ideia de morte instantânea de milhares de pessoas do outro lado do mundo. A fome é imediata, a empatia necessita de um mínimo bem estar do próprio corpo para se realizar.

Para nós, atrás da cerca do campo de prisioneiros, as coisas iam cada vez melhores. A gente acabava por se adaptar, sentia-se protegido na ausência da liberdade. (...) Alguns (...) chegavam a temer a libertação. Possivelmente eu fazia parte deles. (GRASS, 2007, p. 173)

Um momento importante de seu relato é quando Grass toma consciência da realidade dos campos de concentração. Primeiro, viu-se em contato com alguns jovens judeus refugiados (DPs – *displaced persons*, ou seja, pessoas desalojadas) em um comando de trabalho. Se em sua juventude não se percebia nenhum sentimento autenticamente antissemita, naquele momento trocava insultos com os judeus; esses, para descontarem sua indignação, ofendiam usando as

poucas palavras alemãs que conheciam (sempre ouvidas dentro dos campos): “‘Fora! Vamos-vamos! Alto lá! Calar a boca! Ao gás!’”. Lembranças lingüísticas de uma experiência que teimávamos em não crer verdadeira”⁸⁶ (GRASS, 2007, p. 175). A incredulidade se mantinha mesmo quando um *education officer* americano apresentava fotos de cadáveres e famintos e ele só aceita a confirmação quando ouve Baldur von Schirach, ex-líder da juventude hitlerista confirmar que tinha conhecimento do assassinio em massa: “O que mais me restou da guerra e do tempo da vida nos campos de prisioneiros, além de episódios que estão embrulhados em um conjunto de anedotas ou querem continuar variáveis no papel de histórias verdadeiras?” (GRASS, 2007, p. 179).

A incerteza das causas de seu estado de espírito sofrível é questionada:

Será que meu pai, minha mãe, minha irmã me faltaram de modo tão doloroso que procurei por eles nas listas regularmente penduradas em salas oficiais?

Será que eu sofria apenas por causa de mim ou por causa da situação do mundo, e sobretudo por causa daquilo que era chamado, em letras grandes e pequenas, de “culpa coletiva dos alemães”?

Pode ser que meu sofrimento se tenha transvestido na falta de pátria e de pais, que me tocava de maneira mais nítida?

A cebola responde com trechos opacos: (...) Não encaminhei nenhum requerimento de procura no setor de registro para fugitivos do Leste ou bombardeados. Mamãe continuou passível de ser imaginada em sua figura inalterada, mas me faltava dolorosamente. (...) Nenhum sentimento de culpa me coçava.

Só anos mais tarde é que Grass conseguiria sintetizar e consolidar toda a gama de vivências para construir um painel geral de tudo o que aconteceu, de sua responsabilidade individual e a de seu povo, coletivamente, para depois almejar transmitir a outras pessoas a sua experiência de revelação e transformação.

3.3. O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO

⁸⁶ No original: “*Raus! Schnellschnell! Stillgestanden! Fresse halten! Ab in Gas! Sprachliche Mitbringsel aus einer Erfahrung, die wir nicht wahrhaben wollten.*” (GRASS, 2006, p. 220)

A fim de conciliar seu conceito positivista de autobiografia com o poder semiótico da ficção, Lejeune coloca em questão a ideia que ele considera um mito, de que “o romance seria mais verdadeiro (mais profundo, mais autêntico) que a autobiografia” (LEJEUNE, 2008, p. 41), geralmente justificada pela tese de que a autobiografia, uma vez que passa pelo crivo da consciência, oculta grande parte da verdade sobre o autor, resultando “superficial e esquemática”, enquanto na ficção o autor deixa que seu inconsciente seja revelado nas entrelinhas, mostrando-se “profundo e múltiplo” (LEJEUNE, 2008, p. 42). A fim de conciliar o potencial de cada texto, Lejeune sugere o conceito do *espaço autobiográfico*, quando o autor deseja que seja lido “o conjunto de suas obras”. É determinante, pois, que os leitores recebam os romances “não apenas como ficções, remetendo a uma verdade da “natureza humana”, mas também com fantasmas reveladores de um indivíduo”. Uma vez que “à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade” e “ao romance, a exatidão”, o ideal torna-se ler “um *em relação* ao outro” (LEJEUNE, 2008, p. 43). Dessa maneira, “o que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um *espaço autobiográfico*” (LEJEUNE, 2008, p. 43).

Em outro ensaio, publicado em 1980, Lejeune coloca em discussão a imagem do autor na mídia, num contexto de “sociedade do espetáculo” e “*mass media*”, em que o escritor, a partir de uma curiosidade criada no leitor através de seus textos, lança-se como um produto midiático, criando um novo tipo de contato mais pessoal com o público. O rádio, numa primeira etapa, “isola a voz, permite sonhar com as relações entre a *performance* oral e o ‘estilo’ e deixa que se imagine, na sombra, para além da voz, o indivíduo real, cuja imagem nos escapa” (LEJEUNE, 2008, p. 194). A televisão vai além e une voz e imagem: “nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos está ali, em carne e osso e ao vivo” (LEJEUNE, 2008, p. 194). Além disso, “a mídia incentiva fatalmente a ilusão biográfica que leva a buscar a solução do mistério no próprio autor” (LEJEUNE, 2008, p. 195). E a participação nos programas subentende um papel do autor “pré-construído pela expectativa do público visado” (LEJEUNE, 2008, p. 196). Dessa forma, a personalização e a sacralização da imagem (vista ou imaginada) do autor na mídia acabariam por torná-lo mera

celebridade, “exemplo de êxito social”, neutralizando, ou melhor, esvaziando sua figura de sentido em relação a sua obra.⁸⁷

Por outro lado, Lejeune reconhece também que o autor pode ser visto, pelo leitor, como “chave de sua obra” (LEJEUNE, 2008, p. 192); “o autor nos leva ao livro e o livro ao autor” (LEJEUNE, 2008, p. 196); “um autor (...) é tanto alguém que *viveu*, que sentiu profundamente, refletiu e imaginou intensamente, quanto alguém que *escreveu*” (LEJEUNE, 2008, p. 198). Lejeune mostra-se tão decepcionado com o destino do autor nos programas de comunicação em massa que analisa, a saber, da televisão francesa ao longo dos anos setenta⁸⁸, que ignora a potencialidade do uso da mídia na construção do espaço autobiográfico, através de outros meios mais populares que o livro impresso. É justamente esse o meio explorado por Günter Grass tanto para a construção de sua imagem pública quanto para a difusão de suas opiniões pessoais e dados autobiográficos que serviriam de chave para compreensão de sua obra.

Conforme relata Volker Neuhaus (1997), antes do primeiro romance, Grass já havia escrito um livro de poemas (*Die Vorzüge der Windhühner*, 1956) e algumas peças de teatro (*Die bösen Köche*, 1956; *Hochwasser*, 1957; *Onkel, Onkel*, 1958; e *Noch zehn Minuten bis Buffalo*, 1958). Nesse período, já possuía vínculos com o grupo de escritores e intelectuais conhecido por *Gruppe 47*, que lhe conferiu o primeiro prêmio a *O tambor*, antes mesmo de seu lançamento ao público, em 1959. A fama veio a se consolidar definitivamente após receber o prêmio literário do senado de Bremen (*Bremer Literaturpreis*), nesse mesmo ano, quando o autor ganhou então relevância nacional. Setores mais conservadores consideravam o livro obsceno e blasfemo, julgavam algumas cenas ofensivas ou explícitas demais para um livro que se pretendesse sério, e por isso reivindicavam a suspensão do prêmio atribuído por uma instituição governamental. Devido à controvérsia, Grass ficou em evidência nas diversas mídias, publicou

⁸⁷ Além disso, como nota Aleida Assmann, a mídia de massas tende a prejudicar a memória do espectador: “O sistema da cultura das mídias de massa e o sistema do estado totalitário, embora opostos, aproximam-se em um ponto: eles ameaçam a memória, ora pela limitação rígida das informações, ora por oferecê-las em uma enxurrada excessiva.” (ASSMANN, 2011, p. 231)

⁸⁸ Lejeune faz a reflexão tendo como base os programas *Radioscopie*, de Jacque Chancel, e *Apostrophes*, de Bernard Pivot, não são exatamente programas literários, mas programas de atualidades.

uma série de artigos e ensaios em jornais, revistas, folhetos e periódicos literários, concedeu entrevistas, proferiu palestras e discursos e colecionou participações em programas de rádio e televisão⁸⁹. Além de discutir sua obra e expor suas intenções literárias, sempre disposto a fomentar polêmicas, Grass emitia opiniões sobre os mais diversos assuntos relacionados às artes⁹⁰, à sociedade e à política.

Foi um crítico ferrenho dos governos cristão-democratas de Konrad Adenauer (1949-1963) – durante os anos de reconstrução e do milagre econômico –, de Ludwig Erhard (1963-1966) e de Kurt Georg Kiesinger (1966-1969), que organizavam a política da nação sob a batuta dos gurus econômicos do ocidente, mais preocupados em oferecer abundância material aos cidadãos – no contexto da Guerra Fria –, à custa da concentração de renda na mão de uma elite, do que em estruturar uma nova sociedade mais justa e igualitária após os anos de destruição, ainda que a passos mais lentos. Após simpatizar-se com Willy Brandt e dele tornar-se amigo, tornou-se adepto da ideologia socialdemocrata (segundo os princípios de Eduard Bernstein, que desconfiava do modelo revolucionário e defendia a criação de um socialismo de base democrática e gradual) e participou ativamente da campanha de Willy Brandt a chanceler, pelo SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*), criando material de divulgação, logos e slogans, além de participar de comícios e debates públicos. A militância pelo SPD perdurou por alguns anos, de modo que pode comemorar a eleição de Brandt como chanceler, enfim, em 1969. Para isso, contudo, foi necessária uma coalizão com os liberais do FDP (*Freie Demokratische Partei*), fato que o decepcionou bastante e, ademais de questões na vida pessoal e o desejo de voltar a escrever, fez com que abandonasse o apoio ativo ao partido em 1972 – o desligamento definitivo do SPD ocorreu somente em 1992. Ainda assim, manteve a amizade com Brandt por muito

⁸⁹ O *Medienarchiv Günter Grass* (Arquivo de Mídia Günter Grass), localizado na *Jacobs University* em Bremen, Alemanha, possui toda a sorte de registros audiovisuais com a participação de Günter Grass ou sobre sua vida e obra. O arquivo dispõe de quase 1900 registros, com data de gravação ou transmissão desde 1957 até os anos recentes, incluindo aí programas de rádio e TV, documentários e outras aparições públicas.

⁹⁰ Não apenas escritor, Grass possui ainda uma vasta produção de artes gráficas e plásticas, além de ter colaborado também em montagens de peças de teatro de sua autoria, como roteirista nas adaptações de filmes baseados em seus livros, como *Die Blechtrommel* (1979) de Volker Schlöndorff, e até mesmo em um espetáculo de dança, como *Die Vogelscheuchen* (1970), inspirado no balé pós-modernista criado por Goldmülchen em *Anos de cão*.

tempo, a quem podia aconselhar diretamente, e o acompanhou em importantes e representativas viagens ao exterior, como a Israel, em 1967, após um convite de Estado, e à Polônia, em 1970, na ocasião em que Brandt, ajoelhou-se em frente ao monumento no gueto judeu de Varsóvia⁹¹, ajoelhou-se num gesto de retratação ao país, o primeiro a ser invadido pelas tropas nazistas.

Segundo Grass, seu interesse na política era pessoal e objetivo: “(...) meus filhos querem saber por que eu, um escritor que recebe na verdade um bom salário, me interessando e gasto tanto tempo com política. Eu respondo de modo aburguesadamente (*bürgerlich*) egoísta: para que eu possa continuar escrevendo o que eu *preciso* escrever.”⁹² (GRASS, 1997b, p. 81, grifo nosso). Ironicamente, ele caracteriza-se como *egoistisch*, porém de modo *bürgerlich* –que pode significar ao mesmo tempo, “civil” (cidadão, civilizado, que respeita o bem coletivo, portanto orientado ao altruísmo) ou “burguês” (pertence à classe-média, interessado no próprio êxito e segurança, num sentido mais individualista) –, com a finalidade de se manter livre para escrever o que “precisa”, sugerindo que encara a tarefa de escrever como uma missão, possivelmente para o bem da sociedade livre. Em *Nas peles da cebola*, ele deixa evidente o receio constante de que “ocorresse uma recaída política, ou (...) a censura voltasse a imperar e o Estado proibisse aquilo que eu pretendia escrever (...)” (GRASS, 2007, p. 238). Percebe-se, então, que Grass encarava sua participação na vida política alemã como uma forma de continuar atuando livremente na atividade em que trabalha, de modo a retroalimentar uma máquina antifascista.

A Grass não agradava, todavia, o estilo inflamado de alguns membros do partido socialdemocrata; era radicalmente contra qualquer tipo de exaltação ideológica; mesmo apresentando pontos de vista politicamente associados à esquerda, criticava ferrenhamente o comunismo e o socialismo: “Ele [Grass] assume a então controversa tese de que o nacional-

⁹¹ Como Michael Jürgs bem nota, o fato de Brandt, um alemão forçado à emigração durante o nazismo e, portanto, não culpável pelos crimes da Segunda Guerra, ter pedido perdão em nome do povo tornado culpado “quebrou o gelo das tão congeladas relações durante a Guerra Fria” (“*Dass ein nie schuldig gewordener deutscher Emigrant da stellvertretend für ein schuldig gewordenes Volk um Vergebung bitet, bricht das Eis der im Kalten Krieg so tief gefrorenen Beziehungen.*”) (JÜRGS, 2004, p. 257).

⁹² No original: “*Zum Schluß wollen meine Kinder wissen, warum ich mich als Schriftsteller, der eigentlich genug verdient, so zeitraubend für Politik interessiere. Ich antworte bürgerlich egoistisch: Damit ich weiter schreiben darf, was ich schreiben muß.*” (GRASS, 1997b, p. 81)

socialismo e o stalinismo se igualavam sob o signo do totalitarismo”⁹³ (NEUHAUS, 1997, p. 112). Tornou-se, ele mesmo, um opositor ao governo da CDU (*Christlich Demokratische Union*), um dos maiores antagonistas da APO (*Außerparlamentarische Opposition*, a Oposição Extraparlamentar), formada em sua maior parte por estudantes. Em um debate no auditório da Freie Universität Berlin, em 1968, chegou a esbravejar no microfone que não conhecia o suficiente sobre o *Vietcong*, portanto não poderia desejar sua vitória contra os invasores estadunidenses na guerra do Vietnã (NEUHAUS, 1997, p. 113), uma opinião bastante refutada na época.

De modo geral, Grass optava por manter uma posição de independência nos mais diversos âmbitos. Gostava de utilizar a alcunha de *Bürger* (novamente com o duplo sentido de “burguês” e também “cidadão”) mesmo numa época em que o termo já possuía uma carga negativa, para provocar a esquerda nostálgica da revolução proletária, ao passo que frente à direita apresentava-se com o semiequivalente francês *citoyen* (cidadão). O casamento com Anna Schwarz, uma suíça de família abastada, permitiu-lhe um conforto financeiro suficiente para trabalhar como um intelectual autônomo, independente. Mesmo a militância pelo SPD era realizada em estilo próprio, através de ações voluntárias sem consultar o partido, o que às vezes descontentava a muitos. Na campanha de 1965, estava bastante otimista ao conseguir juntar o apoio de personalidades intelectuais (dentre os quais, Siegfried Lenz e Hans Werner Richter) e trazer um grande público aos comícios. O resultado, no entanto, foi decepcionante, com um aumento insignificante de votos ao partido; com o temperamento influenciado por esse fato, utilizou o espaço de discurso de agradecimento ao conceituado prêmio Georg-Büchner para atirar farpas contra o então chanceler Ludwig Erhard e processo eleitoral daquele ano, constringendo a todos os presentes. Sua personalidade controversa acumulava, deste modo, um crescente número de opositores e críticos, das mais diversas áreas de atuação e orientações políticas.

⁹³ No original: “*Er bekennt sich zu der damals stark umstrittenen These, Nationalsozialismus und Stalinismus glichen sich im Zeichen des Totalitarismus.*”(NEUHAUS, 1997, p. 112)

Uma de suas primeiras grandes polêmicas ocorreu em 1971, após uma crítica sua publicada na coluna *Politisches Tagebuch* (“Diário político”), do jornal *Süddeutsche Zeitung*, de Munique, envolvendo o dramaturgo Heinar Kipphardt, por ocasião de lançamento da peça *Der Dra-Dra*, de Wolf Biermann: Grass recebera uma versão do caderno do programa em que apareciam ilustradas algumas figuras representativas do poder capitalista, na Alemanha Ocidental, nos âmbitos da política, da economia e da mídia, caracterizados como dragões que eram caçados no enredo da peça. Nesse grupo havia tanto políticos que Grass apoiava, quanto outros que criticava. Grass publicou um texto em sua coluna interpretando o fato como um projeto de terrorismo de esquerda, uma vez que se assemelharia a uma lista de execução (*Abschußlisten*), um “passe livre para o linchamento segundo modelos históricos”, uma “caça às bruxas” (GRASS, 1995, p. 105-106), desqualificando Kipphardt enquanto dramaturgo e escritor e chegando inclusive a compará-lo ao líder nazista Josef Goebbels. “Eu vejo o modo como apelos à violência e a própria violência começam a ser socialmente aceitáveis” (GRASS, 1995, p. 139). No entanto, no caderno impresso, distribuído no espetáculo, constavam em seu lugar duas páginas centrais em branco, informando que “devido a questões legais as imagens de dragões da política e da economia infelizmente não poderiam ser impressas” (GRASS, 1995, p. 137). Kipphardt divulgou uma réplica às acusações, justificando que a crítica seria não àquelas pessoas em si, mas, de modo simbólico, ao que elas significavam dentro do sistema vigente; questionou ainda o fato de Grass criticá-lo precipitadamente por algo que sequer chegou a ser divulgado e sem haver assistido pessoalmente a peça. De fato, Kipphardt, como responsável juridicamente pelo material da peça, foi quem determinou, junto com a direção do grupo, excluir do caderno as figuras, já que poderiam ser mal interpretadas. A classe artística deu apoio massivo ao dramaturgo, acusando Grass de estar envolvido com a cúpula dos SPD de Munique; diversos intelectuais, como Martin Wlaser e Hellmuth Karasek também viram na atitude de Grass um disparate, uma vez que ele teria partido de suposições e interpretações para fazer uma acusação grave e leviana. Eis que certa noite sentavam-se Grass e sua esposa Anna na plateia da peça *Peer Gynt* (de Henrik Ibsen), no *Schaubühne am Halleschen Ufer*, renomado teatro em Berlin-Kreuzberg nos anos 70; num inesperado e chamativo ato de protesto, o coletivo de atores interrompeu a apresentação e dirigiu-se ao casal, repudiando as assim consideradas declarações

caluniosas do autor. Sob aplausos e gritos de “Grass, fora!” (“*Grass, raus!*”), o escritor esbravejou que em 1933 havia sido a última vez em que um espectador tivesse sido requisitado a deixar o auditório; contestando o repúdio, permaneceu em seu lugar até o fim da peça. O debate controverso durou ainda mais alguns meses e o desgaste da imagem de Grass foi severo; a situação, contudo, foi ainda mais desfavorável para Kipphardt, cujo contrato não foi renovado, vindo a ser posteriormente desligado da *Münchner Kammerspiele*, que dirigia.

Após o fim de sua militância política pelo SPD, Grass passou a interessar-se mais pela conjuntura internacional. Começou a visitar com frequência a parte oriental de Berlin e da Alemanha, a fim de lá se encontrar com colegas autores, dentre eles sua amiga Ingeborg Bachmann, bem como outros países do bloco socialista do continente europeu; ao lado de Heinrich Böll, tornou-se um dos mais importantes pontos de contato com escritores de oposição daquelas nações. Décadas mais tardes foi revelado que Grass, durante esse período e até a década de 1980, era vigiado de perto pela *Stasi*. Mais tarde, já nos anos 80, direcionou sua atenção ao problema da situação de emergência dos países do assim chamado “terceiro mundo”, onde a epidemia da fome dizimava milhares de pessoas. Na mesma direção, alertava para a destruição da natureza e o risco iminente de uma terceira guerra mundial que culminaria na catástrofe nuclear. Tudo isso o levava a crer que a extinção da humanidade haveria começado. Tornava-se necessário, portanto, uma ação internacional conjunta pela liberdade, pela solidariedade e pela paz. Para Grass, deveriam ter um compromisso em especial os alemães, “que são responsáveis até hoje e no futuro por Auschwitz” (NEUMANN, 1997, p. 183).

Num momento em que o governo alemão defendia o rearmamento do exército e a modernização de seu arsenal bélico e aprovava o posicionamento de foguetes de médio alcance na base militar norte-americana na região do Schwäbischen Alb, Grass, junto com diversos colegas escritores e artistas, prontamente colocaram-se em prol do movimento pacifista. No papel de oposição extraparlamentar contra a proliferação de armas, instigou e encorajou a juventude (incluindo aí seus filhos e amigos) a recusarem o serviço militar; também financiou a instalação de bibliotecas nos quartéis militares (JÜRGS, 2004, p. 344). Nesse momento, também, começava a ser questionado pelos filhos sobre o crime dos alemães na Segunda Guerra. Para Grass era

impossível que os cidadãos comuns não conhecessem a realidade dos *Lager* e tudo o que lhe concernia.

Por isso a sua resistência permanente ao confortável silêncio, contra todas as tentativas de restringir as liberdades civis, por esse motivo seus adversários, irritados pela insistente cobrança do autor, chamarem-no de primeira vigília geral. Por isso os seus não solicitados conselhos a todos os tipos de poderosos, por esse motivo o repreenderem por confundir cada Goethe-Institut com a Casa Branca. Por isso sua infame carta aberta, por esse motivo ser ridicularizado, como se coubesse melhor com o seu alarde *urbi et orbi* no Vaticano.⁹⁴ (JÜRGS, 2004, p. 345)

No entanto, em termos ideológicos, permanecia em contradição: ao mesmo tempo em que mantinha uma reserva em relação ao *american way of life* e ao capitalismo desenfreado, confiava aos Estados Unidos uma posição de liderança na luta contra as mazelas sociais do mundo; por outro lado, condenava as ações militares e a influência política da União Soviética ao redor do mundo. Ainda que muitos críticos vissem em seus pronunciamentos nada mais do que uma retórica vazia, sem soluções práticas, Grass defendia, assim, uma terceira via, entre os monopólios capitalistas e o comunismo de estado: um socialismo democrático, que naquele tempo estaria representado, segundo ele, no movimento sindical polonês *Solidarność* e na revolução sandinista da Nicarágua; esta, por sinal, encontrava uma gama de simpatizantes na Alemanha, dado seu caráter revolucionário popular e emancipatório contra a brutal opressão da ditadura de Somoza, chegando a promover ações públicas de apoio ao país.

Nesse contexto, surgiu mais uma polêmica: ao visitar a Nicarágua, como um “turista de revolução” (*Revolutionstourist*) (NEUHAUS, 1997, p. 186), junto com outros proeminentes da sociedade alemã, Grass encontrou no peruano Mario Vargas Llosa, também engajado politicamente, um contraponto. Em uma entrevista, o autor alemão sugeriu que a Nicarágua devesse “seguir o exemplo de Cuba”; de imediato, Llosa questionou publicamente o colega escritor como pode “ele realmente defender sem reservas na Europa os direitos humanos e a

⁹⁴ No original: “*Deshalb sein permanenter Widerstand gegen bequemes Totschweigen, gegen alle Versuche, bürgerliche Freiheiten einzuschränken, weshalb ihn seine vom stetigen Mahnen des Dichters genervten Gegner eine erste allgemeine Mahnwache nennen. Deshalb seine unerwünschten Ratschläge an allerlei Mächtige, weshalb ihm vorgehalten wird, jedes Goethe-Institut mit dem Weißen Haus zu verwechseln. Deshalb seine berüchtigten offenen Briefe, weshalb gelästert wird, er passe mit seinem Urbi-et-Orbi-Getue besser in den Vatikan.*” (JÜRGS, 2004, p. 345)

democracia”, enquanto na América do Sul apoia “a revolução, a tomada do poder à força, a introdução de um partido único, a coletivização forçada, a burocratização da cultura, os campos de concentração para dissidentes e a submissão vassala à URSS” (NEUHAUS, 1997, p. 189). Uma nova controvérsia, desta vez em dimensão internacional, se iniciou, na qual Grass procurava a duras penas corrigir seu argumento em prol de uma democracia socialista.

Como produtor cultural, fundou o conselho de autores (*Autorenbeirat*) da editora Luchterhand, além das revistas literárias *L'76* (1976) e *L'80* (1980). Com a fortuna adquirida através da obra *O Linguado (Der Butt)*, instituiu, em 1978, o prêmio literário Alfred-Döblin-Preis, no valor de duzentos mil marcos, a fim de incentivar os jovens autores de prosa. Foi membro por mais de duas décadas (de 1963 a 1989) da *Berliner Akademie der Künste* (Academia das Artes de Berlin), a qual também presidiu entre 1983 e 1986, período durante o qual promoveu o ciclo de palestras *Vom Elend der Aufklärung* (Sobre a miséria do esclarecimento). Sob seu comando, por sinal, transformou a academia em um ambiente bastante politizado, servindo inclusive como palco de manifestações. “A Academia torna-se, nos três anos de seu período de presidência até 1986, um fórum dos conflitos reais. Ela reflete os temas da época”⁹⁵ (JÜRGS, 2004, p. 340). Após deixar a presidência, fez um pedido para que a instituição hospedasse um evento com o escritor indo-britânico Salman Rushdie, muçulmano exilado e condenado à morte no Irã por uma *fatwa* em 1989, por ironizar a figura de Maomé em sua obra *Os versos satânicos*; ao vê-lo recusado, protestou, virando as costas à Academia.

Em 1985, por ocasião das comemorações de 40 anos do fim da Segunda Guerra, o presidente norte-americano Ronald Reagan e o então chanceler Helmut Kohl promoveram um controverso ato simbólico de reconciliação entre os lados inimigos durante o conflito: no cemitério do memorial de Bergen-Belsen, antigo campo de concentração próximo a Bitburg, na Alemanha, sobre os túmulos de soldados alemães e americanos que ali foram enterrados, mas também entre eles meia centena de componentes da *Waffen-SS*, representantes dos dois países

⁹⁵ No original: “Die Akademie wird in den drei Jahre seiner Präsidentzeit bis 1986 ein Forum der realen Konflikte. Sie spiegelt wieder die Themen der Zeit.” (JÜRGS, 2004, p. 340)

deram-se as mãos, reatando a amizade entre as nações. No discurso “*Geschenkte Freiheit*” (“Liberdade presenteada”), publicado no jornal *Die Zeit*, Grass fez uma recapitulação das políticas das últimas décadas sobre a memória (ou sua negligência) do período nazista e manifestou-se contra a conduta de Kohl⁹⁶:

Eu sei que até na matéria de capa destes dias serão emitidos testemunhos de inocência. Nos prestamos presentemente um chanceler, a quem a inocência, senão enraizada, é pelo menos congênita. (...) Essa ignorância não fala à toa. Ela é auto-inflingida, principalmente porque a mencionada maioria sabia bem que havia campos de concentração e todos aqueles que a ela pertenciam: por exemplo, os vermelhos e, claro, os judeus. Esse conhecimento não é possível retificar. Nenhuma absolvição presumida anula esse conhecimento. Todos sabiam, podiam saber, tinham que saber.”⁹⁷ (GRASS, 1985, p. 5)

Orientado pelo interesse de conhecer o “terceiro mundo”, após os breves dias na América Latina, Grass decide passar, junto com a esposa Ute, uma temporada na Índia, o “microcosmo do macrocosmo” (NEUHAUS, 1997, p. 198): elege Calcutá, por sua representatividade em relação aos contrastes do mundo, onde coexistem a riqueza dos palácios cercados pela penúria das favelas. Lá passa cerca de seis meses, entre 1986 e 1987; não esconde que viaja e observa na posição de um esclarecido europeu – no livro *Zunge Zeigen*, escrito após essa experiência, fica evidente o retorno à sua presunção eurocêntrica. Após despojar-se daquele vigoroso interesse pelos países pobres, retornou à Europa, de forma praticamente despercebida pela mídia.

No fim dos anos 80, sua atenção voltou-se para a questão ecológica. Realizou diversas incursões por florestas europeias a fim de retratar árvores mortas. Foi então que caiu o muro de Berlin e Grass retornou aos holofotes da polêmica: ainda que ficasse contente com a liberdade conquistada pelo povo alemão, principalmente no lado oriental, declarou-se contra a

⁹⁶ Duas décadas depois, ao revelar sua participação na SS, muitos o criticaram por ter hipocritamente se manifestado contra o aperto de mão, uma vez que lá poderiam estar enterrados inclusive colegas de sua divisão da SS.

⁹⁷ No original: “*Ich weiß, daß bis in die Leitartikel dieser Tage Unschuldsgzeugnisse ausgestellt werden. Wir leisten uns gegenwärtig einen Bundeskanzler, dem die Unschuld, wenn nicht eingefleischt, so doch eingeboren ist. (...) Diese Unwissenheit spricht nicht frei. Sie ist selbstverschuldet, zumal die besagte Mehrheit wohl wußte, daß es Konzentrationslager gab und wer alles in sie hineingehörte: zum Beispiel die Roten und die Juden natürlich. Diesem wissen ist nachträglich nicht abzuhelfen. Kein selbstgefälliger Freispruch hebt dieses Wissen auf. Alle wußten, konnten wissen, hätten wissen müssen.*”

reunificação da Alemanha em uma só nação; achava que “tal monstro incontrolável iria liberar um excesso de ímpeto criminoso” (NEUHAUS, 1997, p. 209). Segundo Jürgs, antes da queda do muro, Grass considerava a unificação ‘indesejável’, “pois os vizinhos poderiam se sentir ameaçados” (JÜRGS, 2004, p.339). Neuhaus afirma que seu receio devia-se a três fatores principais: a experiência familiar de seus antepassados em Danzig mostrava que a política de germanização iniciada pelos prussianos resultou na intolerância e no agressivo sentimento antipolonês; a restauração brusca e irrefletida poderia trazer consequências desastrosas à sociedade e à economia; além disso, se toda sua obra expõe e discute a culpa (o sentimento, o reconhecimento e a retratação), com relação a judeus, poloneses, *sintis* e *romas*, mas também na opressão às mulheres, ao “terceiro mundo”, à mãe-natureza – ela se dá não apenas na esfera individual, mas também num plano nacional: havia sido o Grande Império Alemão (*das Großdeutsche Reich*) que desenvolvera e colocara em prática o mais contundente genocídio da história recente (NEUHAUS, 1997, p. 210-211). Grass desejava que as circunstâncias condicionadoras de um novo Auschwitz não se restituíssem. Anos depois da reunificação, ele revisaria sua desconfiança com relação a esse assunto: não era que ele fosse exatamente contra a unidade (*Einheit*) alemã, mas sim contra uma “reunificação apressada, sobre uma base incerta sem uma nova Constituição” (JÜRGS, 2004, p. 378); por isso, após a queda do muro, passou a lutar por “sua forma de unidade”: uma federação formada pelas duas Alemanhas, independentes, em que a constituição fosse mais importante que o Estado em si, de modo a evitar o nacionalismo exacerbado.

Sua voz, no entanto, era cada vez menos ouvida dentro da Alemanha; encontrava mais apoiadores no exterior, justamente porque outras nações observavam também com alguma desconfiança a reunificação. Não só no campo da política interna, como nas mais diversas áreas, procurava o escritor dar a seu parecer contundente: pela solidariedade para que o “terceiro mundo” se tornasse “primeiro”, contra o embargo dos Estados Unidos contra Cuba, pela ajuda humanitária aos *romas* e *sintis*, pela liberdade de expressão no bloco comunista, pela paz na região da antiga Iugoslávia. Sua opinião onipresente desgastava gradualmente sua imagem pública: “Incansavelmente, Günter Grass falou em vão antes e depois da mudança. Fez tudo o que poderia ter feito para informar os ignorantes. Rufou diante de salões cheios, onde sua

mensagem encontrou orelhas surdas”⁹⁸ (JÜRGS, 2004, p. 379). Ao longo dos anos, diversos eventos históricos foram comentados por Grass, geralmente em contraponto à opinião pública: condenou a invasão americana ao Iraque, em 1991, entrando em embate direto com um antigo apoiador do movimento pacifista alemão, o poeta israelense Yoram Kaniuk, que considerou seu posicionamento como um novo confronto entre alemães e judeus; indo além, defendeu, contra as políticas do Estado de Israel, a causa palestina como única saída para a solução do conflito no Oriente Médio. Lamentou profundamente os ataques extremistas contra imigrantes em Rostock e Hoyeswerda, numa onda de xenofobia e crescente ação de neonazistas no fim dos anos 80 e começo dos anos 90 em diversos lugares da Alemanha, acompanhados de uma ascensão dos partidos de extrema-direita no país. Cansado das desconsoladoras polêmicas, decidiu, sob aconselhamento de amigos, abandonar por um tempo a política para dedicar-se novamente à literatura. Desligou-se definitivamente do SPD e publicou, em 1992, *Unkenrufe*, um de seus livros de teor político menos expressivo.

Pouco depois iniciou a produção de outra obra épica, dessa vez tratando da recente reunificação alemã, no volumoso romance *Um campo vasto* (*Ein weites Feld*). Por ocasião de seu pré-lançamento, Grass, já em idade avançada e há algum tempo com uma postura mais reservada, manteve-se discreto; desta vez, quem iniciou uma calorosa discussão foi seu maior e mais tradicional antagonista – o crítico Marcel Reich-Ranicki. Após reagir insólita e simpaticamente à leitura prévia de trechos do novo livro, Reich-Ranicki escreveu para a revista *Der Spiegel*, em 21 de agosto 1995, uma crítica à obra em forma de carta aberta ao autor (“*Mein lieber Günter Grass...*”, era o título), desqualificando a obra como algo muito aquém do esperado; na capa da revista, aparecia a imagem de uma montagem em que o crítico rasgava o novo livro ao meio, numa evidente provocação. Ao conhecer a chamada da capa da revista, a editora *Steidl* decidiu então adiantar em uma semana o lançamento da obra, para que fosse lançado na mesma data da tiragem da revista. Apenas três dias depois, porém – ou seja, sem que o grande público tivesse

⁹⁸ No original: “*Unermüdlich hat Günter Grass vor und nach der Zeitenwende in den Wind gesprochen. Hat alles ihm Machbare gemacht, um Unkundige kundig zu machen. Hat getrommelet vor vollen Sälen, wo sein Botschaft auf taube Ohren traf.*” (JÜRGS, 2004, p. 379)

tempo hábil para ler o livro –, foi ao ar o programa televisivo *Das Literarische Quartett*, do canal ZDF, no qual Reich-Ranicki, Hellmuth Karasek e Karl Corino deploraram e depreciaram o trabalho de Grass, ainda que com as vãs tentativas de ponderação de Sigrid Löffler.⁹⁹ O debate que se seguiu fez parecer que as críticas eram mais pessoais – ou políticas – do que exatamente literárias. Grass optou por permanecer no silêncio; a recepção do público na parte ocidental da nova Alemanha foi acanhada e fria; no lado oriental, entretanto, a obra foi celebrada por mostrar uma perspectiva mais próxima à daquela realidade, pese a que Grass fosse acusado de representar apenas suposições e especulações sem compromisso com a verdade.

Em 1999, veio o Prêmio Nobel de Literatura, o prêmio “mais alto, cuja concessão, quando eu já atingira idade bíblica, me arranhou uma alegria por assim dizer distanciada, e que desde então carrego comigo como uma qualificação a mais” (GRASS, 2007, p. 294) e que muitos sugeriram que devesse ser devolvido. Anos depois, após a polêmica por ocasião do lançamento de *Nas peles da cebola*, em 2006, quando Grass surpreendeu a todo o público, revelando finalmente a sua participação na *Waffen-SS*, após tantos anos pressionando seus conterrâneos a quebrarem o silêncio sobre o período do nazismo.

Todo esse histórico foi recapitulado para mostrar de que forma Grass construía, paralelamente à sua obra, uma *persona* participante da vida social e política em seu país e mesmo internacionalmente. Após o sucesso de *O tambor*, utilizou sua fama para fazer-se ouvir e transmitir ideias, de modo a operar no meio social dentro de um processo histórico. A estruturação de seu espaço autobiográfico permitia, dessa forma, uma significação adicional à obra, já que o leitor – e principalmente os críticos, como Reich-Ranicki – baseava-se no conhecimento sobre a trajetória pessoal e dos pontos de vistas do autor, divulgados através de diversos meios e em variadas ocasiões, para identificar o valor dos signos contidos na obra.

⁹⁹ Jürgs relata a repercussão internacional sobre o caso das críticas contundentes a *Um campo vasto*; diversas revistas e jornais consideraram a edição do programa uma sabotagem midiática contra o livro; o jornal francês *Le Figaro* comenta ainda que nem os nazistas pensariam numa estratégia tão elaborada para exterminar um livro. (JÜRGS, 2004, p. 403-404)

Tendo em vista todos esses aspectos, é curioso observar que Grass, em *Nas peles da cebola*, insinue ser mero mediador de seus personagens, que depois de criados adquiririam autonomia e independência, sugerindo aproximar-se da ideia *barthesiana* de “morte do autor”, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, reconhece sua responsabilidade nas decisões do personagem:

Embora, na condição de autor, a gente aos poucos passe a obedecer seus personagens inventados, mesmo assim não deixamos de ser responsáveis pelos seus mandos e desmandos. (...) Quem escreve renuncia a si mesmo. Só as instituições cobradoras de impostos não querem reconhecer que a *existência do autor é mera alegação, e portanto uma ficção*, que não tem a obrigação de pagar impostos. (GRASS, 2007, pp. 276-277)

A não ser que se trate de uma grande ironia, podemos perceber uma apresentação contraditória de Grass sobre a figura do autor: ao mesmo tempo em que ele não controla o personagem e que existência do autor é uma ficção, considera-se responsável pelo que é escrito e usa todo o aparato extratexto (imprensa e mídia) para discutir seus próprios textos e complementá-los, como se fosse então um comentarista ou crítico de sua própria obra, que não mais lhe pertence. Sua obra e seus personagens – especialmente Oskar, que ficou famoso antes do próprio autor e a quem deve sua fama – são, assim, mais capazes de falar de si do que ele próprio: “Oskar faz questão de precedência, sabe tudo melhor e ridiculariza minha recordação esburacada” (GRASS, 2007, p. 277).

4. CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA COLETIVA

Em *Nas peles da cebola*, Grass fala brevemente a respeito da editora Luchterhand, uma das primeiras em que publicou seus livros, numa parceira inicialmente frutífera para os dois lados:

A editora que, conforme ouvi, na verdade publicava, não sem êxito, literatura jurídica especializada e uma compilação jurídica em folhas avulsas (...) no futuro queria, seguindo o desejo expresso pelo editor-chefe, incentivar a literatura pós-guerra em língua alemã (GRASS, 2006, p. 362)

A forma como Grass qualifica essa editora a transforma em símbolo de uma virada paradigmática no contexto alemão do pós-guerra, uma vez passou da produção técnica (jurídica) para a artística (literária). Dado o foco da política econômica tecnocrata, ideologicamente dogmática do período nazista e da censura imposta a quaisquer publicações, não havia muito espaço para a literatura na qualidade de livre manifestação cultural e artística. O incentivo à nova literatura, no pós-guerra, através de iniciativas promovidas por associações espontâneas, como o *Gruppe 47*, tinha como intenção reformular a identidade cultural alemã após o trauma do nazismo. Em outros termos, se mostrava necessário, após um grande período de silêncio, rearticular a memória cultural do país. Uma das maneiras de fazê-lo era utilizar as próprias memórias individuais para alimentar a memória coletiva dos alemães. Vejamos como isso se opera.

4.1. HISTÓRIA E MEMÓRIA

Um dos precursores no pensamento moderno sobre as correlações entre a história e a memória foi Friedrich Nietzsche, no canônico ensaio “Da utilidade e do malefício da história para a vida”, de 1874, contido em suas *Considerações Extemporâneas*. O alemão considera que a história, compreendida como uma pilha de informações concretas que devem ser constantemente recordadas, torna-se estranha e ameaçadora à vida, causa-lhe prejuízo, uma vez que o presente acaba por ser vivido sob o peso ostensivo do passado; a memória, por outro lado, percebida como

uma faculdade natural do ser humano, baseada no esquecimento de dados maléficos da experiência vivida e na nostalgia dos bons momentos, submete o passado ao presente, em benefício da vida (NIETZSCHE, 1976) – conforme verificamos no exemplo de Semprún.

Halbwachs, com sua análise pioneira sobre o tema em *A memória coletiva*, de 1939, constata uma relação interpenetrante entre a memória autobiográfica e a memória histórica:

A primeira [autobiográfica] se apoiaria na segunda [histórica], pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral. Mas a segunda seria, naturalmente, bem mais ampla do que a primeira. Por outra parte, ela não nos representaria o passado senão sob uma forma resumida e esquemática, enquanto que a memória de nossa vida nos apresentaria um quadro bem mais contínuo e mais denso. (HALBWACHS, 1990, p. 55)

Dessa maneira, a narrativa autobiográfica apresenta sempre como pano de fundo ou referencial a história em geral, determinada pelo espaço e pelo tempo da vida do narrador. Dentro desse contexto histórico específico, encontram-se os grupos sociais dos quais ele fez parte e que irão determinar também as memórias coletivas com que se relacionam as suas memórias individuais. A identificação da história geral dentro da qual se inserem suas memórias pessoais, portanto, se dá não por aquela série de dados esquemáticos aprendidos em livros didáticos e na escola, mas sim nos eventos históricos reconhecidos pelo narrador em sua própria vida:

Não é na história aprendida, é na história vivida que se apoia a nossa memória. Por história é preciso entender então não uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas tudo aquilo que faz com que um período se distinga dos outros, e cujos livros e narrativas não nos apresentam em geral senão um quadro bem esquemático e incompleto. (HALBWACHS, 1990, p. 60)

A única forma de reconhecer esses pontos de contato da vida pessoal com os eventos históricos de um grupo ou de uma nação é através do distanciamento de si mesmo, para perceber que partes de sua memória individual se identificam com a coletiva:

Para que, atrás da imagem, ele atinja a realidade histórica, será preciso que saia de si mesmo, que se coloque do ponto de vista do grupo, que possa ver como tal fato marca uma data, porque penetrou num círculo das preocupações, dos interesses e das paixões nacionais. Mas nesse momento o fato cessa de se confundir com uma impressão pessoal. Retomamos contato com o esquema da história. (HALBWACHS, 1990, p. 61)

É justamente dessa forma que Grass consegue perceber e analisar a infinidade de acontecimentos e pormenores de sua vida que se encaixavam no processo histórico vivenciado

pelos grupos sociais nos quais estava imerso, desde o microcosmo da vizinhança no distrito de Langfuhr até o universo geral composto pela população alemã no *III Reich*:

Só quando depois de anos consegui encarar as coisas a distância (...) é que Oskar teve a permissão para chamar todas essas coisas pelo nome e registrar fielmente tudo aquilo que eu havia evitado e reprimido como importuno: espíritos torturadores que então, meio século mais tarde, mais uma vez voltavam a bater a minha porta exigindo entrada. (GRASS, 2007, pp. 240-241)

Para Halbwachs, é natural essa incompreensão dos fatos no momento da vivência, uma vez que a velocidade do processo histórico ou a limitação das informações recebidas não permitam a sua identificação imediata; é essencial, no entanto, que essa percepção se opere em tempo hábil de ser entendida como parte desse processo:

Pode ser que a lembrança não seja arrastada de imediato nessa corrente e que algum tempo se passe antes que compreendamos o sentido do acontecimento. O essencial é que o momento em que compreendamos venha logo, isto é, enquanto a lembrança esteja viva ainda. Então, é da própria lembrança em si mesma, é em torno dela, que vemos brilhar de alguma forma sua significação histórica. (HALBWACHS, 1990, p. 62)

Quase concomitantemente a Halbwachs, Walter Benjamin, também trabalha a questão em suas enigmáticas *Teses sobre o Conceito de História*, de 1940, nas quais defende que a história, tal qual a conhecemos, em seu tradicional formato historicista, traduz-se como uma “imagem ‘eterna’ do passado” (BENJAMIN, 1987, p. 231), cujos acontecimentos e causalidades alinham-se em um *continuum* e são tomados como verdadeiros, indiscutíveis, portanto, dentro de uma visão unilateral, generalista e reducionista. Assim, a historiografia vigente promove a empatia com o “vencedor”. “Os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores” (BENJAMIN, 1987, p. 225)¹⁰⁰. O procedimento da história universal é aditivo. “Ela utiliza a massa dos fatos para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 1987, p. 231). Sendo assim, Benjamin propõe uma solução construtivista para esse procedimento, de

¹⁰⁰ Peter Burke completa esse raciocínio: “Frequentemente se diz que a história é escrita pelos vencedores. Seria possível dizer, de igual modo: a história é esquecida pelos vencedores. Eles podem permitir-se esquecer o que os vencidos, que não se conformam com os acontecimentos, veem-se condenados a ter em mente, a reviver e reconsiderar, sob a perspectiva do que poderia ter sido diferente” (BURKE in ASSMANN, 2011, p. 151)

forma que as ideias não somente se movimentem, mas sejam também imobilizadas, para que se possa “lutar por um passado oprimido”¹⁰¹.

Aleida Assmann, em seu essencial estudo enciclopédico *Espaços da Recordação*, de 1999, lança mão dessa constelação de noções prévias para definir o que ela classifica como funções da memória. Para analisar a comunicação entre as épocas e gerações, ela identifica primeiramente dois tipos de memória: “a *memória cultural*, que supera épocas e é guardada em textos normativos, e a *memória comunicativa*, que normalmente liga três gerações consecutivas e se baseia nas lembranças legadas oralmente” (ASSMANN, 2011, p. 17). No caso dos estudos literários e culturais, interessa-nos mais aprofundarmo-nos na memória cultural. Assmann apreende da teoria de Halbwachs a diferença entre uma *memória coletiva* e uma *memória histórica*. A memória coletiva, formada pelas lembranças em comum entre determinado grupo, que se caracteriza como seu elemento de coesão e dá a ele estabilidade, vinculada à composição e subsistência do grupo, sendo capaz de atenuar a sensação de mudanças ao longo da vida do grupo. A memória histórica, por outro lado, não possui função de asseguarção identitária; apresenta-se como uma moldura integradora de diversas narrativas e é especializada justamente nas mudanças (ASSMANN, 2011, p. 144).

Sintetizando todo o raciocínio, Assmann (2011, p. 146) encontra diferentes características da memória que podem ser divididas entre o que ela denomina como *memória habitada* e *memória inabitada*. A habitada seria vinculada a um portador (indivíduo, grupo ou instituição), na qual a recordação apresenta um caráter construtivista – funcionando como ponte

¹⁰¹ Conforme destaca Márcio Seligmann-Silva, “Benjamin reafirmou a força do trabalho da memória: que em um só tempo destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389). Ou seja, a história deve ser a todo instante rediscutida, de modo que não apenas os fatos mais gerais e que desencadearam na vitória dos dominantes sejam estipulados na linha do tempo, sobretudo também as vozes daqueles cuja versão não está contemplada no cânone histórico. Seligmann-Silva esclarece: “ao invés da linearidade limpa do percurso ascendente da história ocidental, tal como era descrita na historiografia tradicional, encontramos um palimpsesto aberto a infinitas re-leituras e re-escrituras” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389).

entre passado, presente e futuro¹⁰² – e seletivo – através da dualidade entre recordar e esquecer, possuindo assim um perfil identitário e normas de ação. A inabitada, pelo contrário, não teria portador específico, separando o que é passado do presente e do futuro, considerando tudo igualmente importante – qualquer esquecimento é, portanto, indesejável –, com a função de investigar a verdade e, por isso, suspendendo valores e normas.

Percebendo nos modelos anteriores de relação entre história e memória uma antítese constante e insatisfatória, Assmann apresenta uma proposta que tenta imbricar história e memória entre dois modos de recordação que não se excluem nem se recalquem mutuamente. Estes seriam a *memória funcional*, basicamente caracterizada como a memória habitada (com referência a um grupo, seletividade de informações, vinculada a valores e orientada ao futuro), e a *memória cumulativa* (ou *armazenadora*), que coincide com a inabitada, aplicada às ciências históricas, uma memória “de segunda ordem” consolidada pelas outras memórias individuais, que acolhe em si aquilo que perdeu a relação vital com o presente, mas que pode ser recuperado a qualquer momento (ASSMANN, 2011, p. 147).

Com a ajuda de procedimentos psicanalíticos (que determinam os elementos conscientes e os inconscientes), Assmann evolui o conceito de memória funcional individual como sendo orientadora, ao selecionar os elementos da memória segundo a importância, torná-los acessíveis e interpretá-los num quadro de sentido. A memória cumulativa, por outro lado, “é a ‘massa amorfa’, aquele pátio de lembranças inutilizadas, não amalgamadas, que circunda a memória funcional” (ASSMANN, 2011, p. 149). As duas memórias não são, entretanto, contrárias, senão complementares e comunicantes:

Essa memória [cumulativa] (em parte não consciente, em parte inconsciente) não constitui, portanto, o oposto da memória funcional, mas antes o seu pano de fundo, em segundo plano. O modelo de dois planos, prosa e pano de fundo, contorna o problema da oposição binária; ele deixa de ser dualista e torna-se perspectivístico. Nessa relação referencial entre prosa e pano de fundo está contida a possibilidade de que a

¹⁰² No livro *Tagebuch einer Schnecke*, Grass elabora o conceito de *Vergegenkunft*., no qual o passado, o presente e o futuro se imiscuem: “O passado joga seus golpes de sombra sobre o terreno presente e futuro.” No original: “*Die Vergangenheit wirft ihren Schlagschatten auf gegenwärtiges und zukünftiges Gelände.*” (GRASS, 1990, p. 33)

memória consciente possa transformar-se, de que se possam dissolver e compor as configurações, de que elementos atuais se tornem desimportantes, elementos latentes venham à tona e estabeleçam novas relações. A estrutura profunda da memória, com seu trânsito interno entre elementos presentificados e não presentificados, é a condição de possibilidade da mudança e da renovação na estrutura da consciência, que sem o pano de fundo daquelas provisões amorfas acabaria por estagnar. (ASSMANN, 2011, p. 149)

Assmann ressalta ainda que esse modelo que separa memória funcional e cumulativa só pode ser válido na cultura escrita, que dispõe de um “*medium* cumulativo paradigmático extracorporal”, que vai além do alcance limitado da cultura oral, baseada na memória de cada indivíduo: “Com a escrita pode-se registrar e acumular mais do que se poderia evocar por meio da recordação” (ASSMANN, 2011, p. 150). Importante é ressaltar que “a forma e a qualidade dos espaços culturais da recordação (...) são determinados tanto por interesses políticos e sociais quanto pela transformação das mídias técnicas” (ASSMANN, 2011, p. 437).

Uma das consequências do atual estágio de desenvolvimento tecnológico é que se tornou possível registrar, através da escrita e do armazenamento em mídias digitais, uma quantidade de informação massivamente maior do que a memória humana é capaz de comportar, o que gera um desequilíbrio em termos de economia da memória cultural e uma consequente necessidade de tomada de decisão: “não é mais a preservação da memória, mas a escolha dos valores de recordação e cuidado que ocupa a posição central”, ou seja, torna-se necessário eleger que espaços de recordação devem ser iluminados na memória funcional, criando assim uma espécie de “cânone formativo” que será legado à “geração seguinte” (ASSMANN, 2011, p. 438).

4.2. CONCEPÇÕES DE HISTORIOGRAFIA

Na terceira parte de *Anos de cão*, após o fim da guerra, Matern torna-se um árbitro de vôlei; identifica-se completamente nessa função de juiz, que julga os demais, pretendendo-se imparcial e incorruptível:

Quem teria imaginado isso: Matern, que veio para julgar com o cão negro, agora é árbitro e treina seu cão para fiscal de linha: Plutão late a cada bola falhada; Matern, normalmente nos calcanhares do adversário, não conhece mais adversários, só equipes, que são, sem exceção, submetidas às mesmas regras de jogo. (GRASS, 1989, p. 476)

Pouco depois, torna-se técnico do time de juniores, conquistando a admiração dos jovens ao mostrar-se um veterano diferenciado, absoluto conhecedor do passado alemão, que a juventude, herdeira da culpa histórica da geração anterior, quer ver julgada:

Matern sabe como chegaram até lá; o que foi e poderia ser a Alemanha não-dividida; quem tem a culpa de tudo; onde estão hoje de novo os assassinos daquele tempo; e como se pode impedir que a coisa jamais volte àquele ponto. Ele tem o dom adequado para a juventude. Transforma o que é mole como um molusco em algo concreto como escultura em madeira. (...) Ele simplifica labirintos tornando-os estradas retas. Quando o treinador Matern diz: ‘E este é o nosso passado ainda indomado!’, todos os rapazes de Unterrath vêem nele, só nele, o único verdadeiro dominador do passado. (477)

O narrador homodiegético Matern, usando a terceira pessoa para aludir a si mesmo, ao qualificar-se como “único verdadeiro dominador do passado”, tem a pretensão de ser a pessoa mais indicada para contar a história recente de seu povo; seu discurso apaixonado demonstra exaltação dá a entender que se considera a pessoa ideal e gostaria de fato de escrever a história oficial dos alemães, julgando os erros e condenando historicamente os culpados, para que isso não se repita no futuro.¹⁰³ Essa maneira de encarar a escrita da história como um tribunal que se preocupa mais em designar papéis históricos com alguma função utilitária (ainda que seja louvável, como a preservação da justiça) evidencia um caráter fortemente ideológico da historiografia em detrimento do científico. Ela retrata o sentimento geral da população nos anos após a guerra, que aceitava a demonização¹⁰⁴ da nação alemã durante o nazismo, preferindo acreditar numa versão da história que permitisse desviar de si a questão da culpa – “Os rapazes aplaudem quando Matern arrasa outra vez alguém ‘de antigamente’” (GRASS, 1989, p. 478) – e

¹⁰³ O autor Grass, falando através de seu personagem, pretende também, de outra maneira que não como historiador, mas através de sua literatura, reescrever o passado. No discurso *Schreiben nach Auschwitz*, ele declara: “Algo que ainda não se manifestou precisa ser dito. Uma velha história precisa ser contada inteiramente diferente”. No original: “*Etwas, das noch nicht zu Wort kam, muß gesagt werden. Eine alte Geschichte will ganz anders erzählt werden.*” (GRASS, 1990, p. 42)

¹⁰⁴ No mesmo discurso, Grass revela que a demonização do povo alemão nazismo foi um dos fatores que motivou sua escrita épica, contra o tempo decorrido: “Nenhum escritor, afirmo, consegue por si só atrever-se a um projeto épico, sem ser empurrado, provocado, atraído de fora a tal ladeira de cascalhos que não pode ser ignorada. (...) provocado fiquei pela então vigente, sim, demonização governamental do período do nacional-socialismo – eu queria iluminar com clareza, trazer o crime à luz do dia (...)”. No original: “*Kein Schriftsteller, behaupte ich, kann ganz allein aus sich einen epischen Entwurf wagen, ohen angestoßen, provoziert, von außen in solch unübersehbare Geröllhalden verlockt zu werden. (...) provoziert hat mich die damals gängige, ja, regierungsamtliche Dämonisierung der Zeit des Nationalsozialismus - hell ausleuchten, ans Tageslicht bringen wollte ich das Verbrechen (...).*” (GRASS, 1990, p. 29)

garantir que se evitem novas injustiças, mesmo que estivessem ainda em andamento os esforços em compreender como todo o processo histórico relacionado ao nacional-socialismo tivesse ocorrido.

Ironicamente, ao conquistar a confiança dos jovens atletas, Matern passa a querer doutriná-los no socialismo e é novamente expulso do clube, mostrando sua irredutibilidade e falta de capacidade diplomática, que já o comprometera no passado quando se apegava a outras ideias (ele foi desde nazista até anarquista), mantendo porém constante sua postura fascista de não permitir a livre manifestação política contrária à sua opinião no momento. Mais adiante, após o debate público em que ele próprio passa por uma sabatina, Matern decide deixar Colônia e abandonar Prinz sob cuidados dos evangélicos. Ao chegar na Alemanha Oriental, verifica uma postura quase oposta em relação à história: “Seu passado não nos interessa. Temos outras preocupações socialistas” (GRASS, 1989, p. 510). Se de um lado a opção é pelo recalque, do outro é pelo esquecimento.

Ao chegar em Berlim, Matern é recebido, supostamente por coincidência, por Goldmülchen (“Boca de Ouro”, na tradução de Lya Luft), acompanhado do mesmo cão Prinz, que Matern havia deixado sob os cuidados de uma comunidade evangélica em Colônia. Ainda sem reconhecer que Goldmülchen é o amigo de infância Amsel, Matern ouve dele o relato sobre um canivete¹⁰⁵. Trata-se, em verdade, da história anônima da amizade antiga entre os dois, culminando no momento em que Matern joga no fundo do rio o canivete dado de presente por Amsel e com o qual fizeram um pacto de sangue. Nessa primeira versão, Goldmülchen diz que o canivete sumiu para sempre, a fim de verificar a reação de Matern, que se mostra desconfiado. Goldmülchen dissimula, ainda provocando:

Essa é por assim dizer história de uma vida. Todo mundo a conhece – E mesmo os cavalheiros da mesa redonda balançavam a cabeça nos momentos certos porque

¹⁰⁵ Quando eram crianças, Amsel comprou e deu de presente a Matern um canivete, como prova de amizade. Matern subitamente lançou o canivete ao rio. Esse episódio é representativo da conturbada relação entre os dois amigos. Amsel, meio-judeu, demonstra sempre uma capacidade intelectual superior à de Matern; este o protege sempre que os outros meninos o atacam, contudo não tem pudor em ofendê-lo por ser judeu, ainda que não demonstre qualquer outra atitude antissemita.

conheciam a história. (...) Isso é uma história que você pode encontrar em qualquer livro escolar alemão. Moralista e fácil de se guardar. (GRASS, 1989, p. 558)

Ao que Matern responde:

Você supervaloriza demais a qualidade dos livros escolares alemães. Eles continuam a mesma bosta de antes. Ninguém que realmente esclareça a juventude sobre o passado ou coisa semelhante. Tudo histórias mentirosas! Só histórias mentirosas! (GRASS, 1989, p. 558)

Goldmülchen então corrige o relato, mostrando o mesmo canivete, enferrujado, resgatado após intensa, cara e difícil busca realizada no fundo do rio Vístula para que pudesse ser devolvido a Matern, que suplica a seguir:

Por tudo deste mundo, peço que não diga mais nada de desqualificador sobre o livro-texto alemão. É ruim demais. A maior parte dos assuntos, como esse do canivete reencontrado, teve de ficar de fora, por causa de verdade insuportável e prejudicial à personalidade ainda infantil. Mas você fareja direito, cheira bem os livros-texto alemães, moralistas e marcantes. (GRASS, 1989, p. 559)

Há, nesse diálogo, uma clara crítica à história disponível nos “livros escolares” alemães, ou seja, institucionalizada naquela sociedade: tais livros são moralistas, facilmente assimiláveis, pouco esclarecedores, portadores de mentiras em vez de “verdades insuportáveis e prejudiciais”. O tipo de historiografia neles presente é o que Matern defende e do qual gostaria de ser autor para “dominar o passado”, segundo seus critérios individuais e tendenciosos, estipulando univocamente os erros e os culpados, dentro de um programa político-ideológico pessoal e pragmático. Esse modelo de historiografia é oposto àquele sugerido por Benjamin, que “varre a história a contrapelo”, comprometido com a completa exploração da verdade nos fatos históricos.

Na sequência da revelação, Goldmülchen discorre sobre “canivetes”: “Cada canivete um dia, no começo, é novo. Logo cada canivete é usado, ou como aquilo que ele é e deveria ser, ou é desviado do seu verdadeiro objetivo (...). Cada canivete um dia se perde. É roubado, esquecido, confiscado ou jogado fora.” E termina com a sugestão: “É insensato atirar canivetes em rios. Cada rio devolve canivetes incondicionalmente.” (GRASS, 1989, p. 561) O tom impassível e, de certa forma, profético, dá a entender que as tentativas de Matern de rechaçar suas

ações comprometedoras do passado são em vão: inevitavelmente elas voltarão à tona. Da mesma forma, tentar esquecê-las é inútil, pois a memória tratará de restabelecê-la, ainda que involuntariamente, na consciência.

Diante da demonstração do perdão de Amsel e seu tremendo esforço para recuperar o objeto, Matern ignora o conselho de Goldmülchen e o descarta mais uma vez, jogado de uma ponte no canal em Berlim. Enquanto Matern não hesita em repetir a afronta do passado, Amsel alegra-se assistindo à cena e não titubeia em prometer-lhe: “(...) você terá seu bom e velho canivete. Você sabe, ele nos tornou irmãos de sangue” (GRASS, 1989, p. 561). Matern, furioso, retoma o “*leitmotiv* transformado em motivo de assassinato” (GRASS, 1989, p. 573) e repete o xingamento recorrentemente feito a Amsel na infância: “*ITZICH!*”¹⁰⁶

Percebe-se então a contradição entre o discurso inflamado e a prática reprovável de Matern: se por um lado ele reclama da falta de compromisso dos livros de história com a verdade, por outro ele mesmo recalca ações de seu passado. O canivete representa, ao mesmo tempo, o laço de amizade (“de sangue”) que o manterá unido a Amsel por toda a vida e sua posição subordinada na relação. Amsel, de forma sádica, continuará usufruindo de sua capacidade de articulação (intelectual, financeira, política e artística) para evidenciar a materialização de seu relacionamento com Matern. Este, por outro lado, não aceita o fato e continuará rejeitando essa ligação.

Um aspecto que tange a crítica ao desinteresse da sociedade pela história aparece na festa de quarto ano de aniversário de Oskar, em *O tambor*: após darem-lhe diversos brinquedos de presente, os adultos tentam mais destituí-lo de seu ruidoso instrumento; o menino, mais uma vez, dispara o grito estridente que estilhaça vidros – desta vez as lâmpadas incandescentes iluminavam a sala:

¹⁰⁶ No original, “*Leitmotiv schlüpft ins Mordmotiv. Matern zielt und sagt: ‘ITZICH!’*” (GRASS, 1997a, p. 934). Lyra Luft traduziu “*Itzich*” por “Quinho”; conforme ela esclarece: “Em alemão *Itzich* é apelido pejorativo para judeu, corruptela de *Isaque*. Optei em português pela forma diminutiva de *Isaque*: *Isaquinho, Quinho*.” (GRASS, 1989, p. 40)

(...) horrorizei toda a sociedade reunida – meus pais, os Bronski, vovó Koljaiczek, os Scheffler e os Greff (...) – lançando-os a todos (...) numa escuridão semelhante àquela que reinava antes da criação do mundo, mediante um berro circular que derrubou de uma vez as quatro lâmpadas de nosso lustre.

Ah, os adultos! Depois dos primeiros gritos de terror, depois da quase desesperada exigência de luz, acostumaram-se à escuridão. (GRASS, 1982, p. 57)

A avó sai para comprar velas e, quando volta, flagra uma pequena orgia em que os casais estão de parceiros trocados, nas sombras:

Continuei embaixo da mesa quando minha avó entrou como um anjo irado com suas flamas, contemplou Sodoma à luz das velas e reconheceu Gomorra; com as velas tremendo nas mãos, ela soltou uma praga, disse que aquilo era uma pouca-vergonha e, colocando as velas sobre pratinhos, pôs fim tanto aos idílios quanto às aparições de Conta-Nabos no monte dos Gigantes. (GRASS, 1982, p. 58)

Neste trecho, Grass faz uso irônico de um episódio obscuro para criticar aquela sociedade em diversos níveis. Primeiro, o deslize moral da troca de casais no mais curto espaço de tempo em que desfrutavam da privacidade. Segundo, a reclamação imediata da luz como necessidade, após a perda brusca, e a rápida aclimação à nova situação, sem novos protestos, o que demonstra a capacidade humana de adaptar-se quando outros desejos e necessidades básicas são supridos. Nesse sentido, pode-se apreender uma referência à transição da efervescência intelectual da sociedade alemã da República de Weimar para as trevas do *III Reich*: manifestos pontuais, prontamente reprimidos, na implementação das primeiras políticas despóticas e racistas; depois, o período de entusiasmo do povo com o desenvolvimento econômico e o nacionalismo exacerbado. Assim, num sentido além, a escuridão é o esquecimento; com outra ocupação em mente (ou com sua desocupação), a luz não é exigida, a lembrança não é exercitada. Só com o retorno da avó, uma instância moral superior naquele grupo, trazendo velas, é que a luz se fez novamente necessária.

A ideia de um pretensioso esclarecimento do tecnologicamente desenvolvido século XX é também rebatida pelo narrador Brauxel em *Anos de cão*, na troca de turno em que Amsel decide construir o paradoxal “pássaro imenso como um espantador de pássaros” depois intitulado

de “Grande Pássaro Piepmatz”¹⁰⁷: “Sagrado ridículo momento de inspiração: (...) O que se pode empalhar: Deus, enguias e pássaros. O que se extrai das minas: carvão minério potassa espantalhos passado”¹⁰⁸ (GRASS, 1989, p. 89). A criação de Amsel espanta não apenas pássaros, como ainda toda a sorte de animais e humanos, receosos do poder destrutivo que a figura parece emitir. Ao Grande Pássaro imputam ainda a morte de Vovó Matern. Em seu velório, o balseiro Kriwe toca com o dedo da defunta seu dente infeccionado, para curá-lo, como anuncia a superstição local. Do mesmo modo, quando alguém tropeça carregando o caixão, dizem tratar-se de mau agouro. Então o professor Oschelwski, que havia comprado de Amsel e Matern o Grande Pássaro, decide sugerir que os meninos se mudem da aldeia de Nickelswalde para a cidade de Danzig, onde passarão a frequentar o ginásio, justificando:

Disse que não dava mais, certos pais haviam se queixado, pretendiam escrever ao conselho da escola, já se tinha notícias de tudo em Tiegenhof, com certeza a costumeira superstição desempenhava certo papel nisso, ainda por cima explicavam a lamentável morte da Vovó Matern, (...) tudo isso no esclarecido século XX, mas ninguém, especialmente nas aldeias do Vístula, podia nadar contra a correnteza (...) (GRASS, 1989, p. 92)

A superstição, aqui, não se limita a dar explicações estapafúrdias aos acontecimentos passados; ela ainda serve para fundamentar ações de outro modo injustificáveis, a fim de evitar que a situação piore. Assim, o Grande Pássaro ganha um caráter mítico ao ser considerado responsável por todos os males que assolam a região¹⁰⁹, justificando ainda o repúdio a Amsel, seu criador. Ao enumerar as diversas superstições populares que se sobrepõem a qualquer lógica científica racional e que, além disso, tornam-se parâmetro para tomada de decisões, Grass quebra

¹⁰⁷ No original: “*Einen Riesenvogel werde er als Vogelscheuche erstehen lassen (...). [Dem geteerten und gefederten] Großen Vogel Piepmatz (...).*”(GRASS, 1997, p. 596-597)

¹⁰⁸ O parágrafo do trecho em questão constrói a cena através de uma montagem no estilo de Alfred Döblin em *Berlin Alexanderplatz*, que Grass já afirmou ter sido uma de suas grandes influências literárias: “Sagrado ridículo momento de inspiração: Anjo bate o dedo na fronte. Musas com boquinhos enrugadas de beijar. Planetas em Aquário. Cai um tijolo. O ovo tem duas gemas. O cinzeiro transborda. Goreja do telhado: Celulóide. Curto-circuito. Caixas de chapéus. O que dobra a esquina: o sapato de tiras de verniz. O que entra sem bater: a Barbarina, Rainha da Neve, os bonecos de neve. O que se pode empalhar: Deus, enguias e pássaros. O que se extrai das minas: carvão minério potassa espantalhos passado.” (GRASS, 1989, p. 89)

¹⁰⁹ Este fenômeno remonta à tradição das tragédias gregas, em que deuses castigavam as cidades que viviam em pecado. Por exemplo, em *Édipo Rei*, quando Tebas enfrenta a penúria da fome e da peste porque seu rei Édipo praticara, ainda que involuntariamente, o parricídio e o incesto.

o mito do esclarecimento moderno, de que o desenvolvimento científico e tecnológico tornariam impossível o retorno à barbárie. Dessa maneira, Grass propõe uma releitura da história do período anterior e durante à Segunda Guerra Mundial, uma vez que evidencia a contradição entre o pensamento erudito vigente na época e na sua forma equivocada de interpretar os costumes e a cultura populares.

Também em *Gato e rato* aparecem indícios de crítica à historiografia. A história se passa durante os anos de guerra: Danzig já havia sido invadida e ocupada pelas tropas nazistas e muitos de seus soldados já lutavam nas batalhas, porém muito distante dali. A nova geração, de Pilez e Mahlke, cresce e é instruída a apreender a cultura bélica como parte comum da vida. A rotina na cidade segue praticamente como em tempos de paz – a guerra está presente nas lacunas: é percebida pela população na carência de recursos materiais e na ausência dos entes queridos, bem como nas notícias que recebem pelo rádio e pelos jornais, submetidos à censura e edição pelo Estado. Esta escritura da história em tempo real, através da seleção oficial sobre o que deve ser divulgado e de que maneira, determina diretamente a forma como a massa assimila, compreende e aceita os fatos.

Mahlke, no *front*, questiona o sentido da guerra, mas mantém a fé:

“Naturalmente também sofremos baixas. Mas a Virgem continuará a proteger-me. (...) Vocês não podem imaginar o quanto tudo aqui é arruinado, decadente, quão miseráveis são as pessoas e as inúmeras crianças. Não há eletricidade nem água corrente. Às vezes a gente se pergunta se tudo isso tem sentido – mas é provável que tenha de ser mesmo assim. (...)” (GRASS, 1976, p. 104)

Enquanto isso, em Danzig, Pilez comenta o marasmo social, a ausência de debate político e a falta de perspectiva de mudanças: “Aqui nada muda e ninguém tomará facilmente o barco.” (GRASS, 1976, p. 105).

À vista disso, podemos perceber que Grass, ao longo da *Trilogia*, apesar de não estabelecer a crítica à historiografia como um dos temas centrais, invoca três importantes momentos de grande impacto para a humanidade: primeiro, no período pré-guerra quando dominava um viés positivista da escrita da história, segundo o qual a sociedade evolui em

paralelo ao desenvolvimento técnico-científico, sem o devido questionamento sobre questões intrinsecamente sociais e humanitárias e cujos prejuízos sociais e políticos seriam sentidos na pele por diversos setores sociais minoritários, tão logo o nazismo fosse estabelecido; a seguir, a propagação da ignorância pelo estado totalitário que impedia o livre pensamento e estabelecia a parcialidade e a manipulação das informações que serviriam de subsídio para a construção da consciência histórica do povo alemão; e finalmente, após a derrocada do regime e o processo de reconstrução, a carência de uma expressiva discussão a respeito dos processos históricos recentes e ainda em andamento, o que atravancava o discernimento sobre as condições de então e tornavam míopes e turvas as decisões políticas que determinariam o curso da história nos períodos seguintes, não só para a Alemanha, como também para a comunidade europeia e toda a humanidade no mundo bipolarizado.

Tendo isso em vista, uma alternativa para o descompromisso do Estado e das potências econômicas na elaboração de um programa progressista para a discussão da história seria fomentar a redefinição da identidade histórica alemã a partir da memória coletiva da sociedade, construída através da transmissão das memórias individuais para o plano público. Um ponto de partida fundamental para desencadear tal processo poderia ser a própria literatura. Ainda assim, da mesma forma como a escrita da história seleciona e organiza o que deve ser lembrado e como, também a escrita de textos literários opõe gigantesca resistência à ordenação da multiplicidade de eventos. Conforme notou Lämmert:

Escritores de romances e também historiadores perceberam, no século XX, como é difícil descrever a diversidade daquilo que aconteceu em um único dia em apenas único local de modo realista em uma sequência ordenada e se possível ainda em relação causal e, desde a enérgica oposição de Roland Barthes, a narrativa linear progressiva está agora sob suspeita de ideologia¹¹⁰. (LÄMMERT, 2009, p. 280)

¹¹⁰ No original: “*Romanschriftsteller und auch Historiker haben im 20. Jahrhundert erfahren, wie schwer es ist, die Vielfalt dessen, was an einem einzigen Tag auch nur an einem einzigen Ort geschieht, in einer geordneten und womöglich sogar kausal verknüpften Abfolge wirklichkeitsgetreu zu beschreiben, und seit Roland Barthes' forschem Einspruch steht gerade die geradlinig fortschreitende Erzählung unter Ideologieverdacht.*” (LÄMMERT, 2009, p. 280)

Grass procurou, em *Anos de cão*, resolver esse problema – ou pelo menos diminuir o seu efeito – através da perspectiva plural do coletivo de autores:

(...) assim se espalham em *Anos de cão* a simultaneidade dos acontecimentos e também a presença constante de lembranças do fio narrativo em cadeias simples e reflexões dispersas.

Ao contrário de seus antecessores, Grass utilizou três narradores, a fim de enriquecer a imagem do tempo que seu romance pretende abranger. Eles escrevem (...) desde a perspectiva da vítima, da testemunha e do perpetrador. Para ser exato, todavia, todos os três, e aí se situa Grass, tem parte em mais de um desses papéis.¹¹¹ (LÄMMERT, 2009, p. 280)

Se esse modelo de escrita, por um lado, não deixa de excluir muitas das vozes existentes na sociedade, inviabilizando assim qualquer anseio por uma representação totalizante – tarefa impossível e que, conforme Asmann explicou, não resolve a questão da memória funcional –, pelo menos agrega através da polifonia uma variedade de perspectivas, de necessidades, de opiniões. Também a historiografia poderia abraçar semelhante método, certamente custoso e extremamente complexo, abarcando uma maior gama das inúmeras vozes que compõe os processos históricos. Vejamos como as memórias dessas diferentes vozes podem colaborar individualmente para uma escritura mais versátil da história.

4.3. A MEMÓRIA PESSOAL NA ESCRITA DA HISTÓRIA

Para explicar a transição da memória individual para a coletiva, Assmann realiza em *Der lange Schatten der Vergangenheit* (“A longa sombra do passado”) uma perspicaz análise envolvendo desde aspectos da recordação até os níveis de memória, através de seus componentes.

¹¹¹ No original: “ (...) so spleißen in den Hundejahren die Simultaneität des Geschehens und dazu noch die ständige Präsenz von Erinnerungen den Erzählfaden fortwährend in Einzelstränge und eingesprengte Reflexionen auf. Anders als seine Vorgänger hat Grass drei Erzähler eingesetzt, um das Bild von der Zeit, die sein Roman umgreifen soll, anzureichern. Sie schreiben (...) aus der Perspektive des Opfers, das Zeugen und des Täters. Genau genommen haben jedoch alle drei, und daran liegt Grass, an mehr als einer dieser Rollen ihren Anteil.” (LÄMMERT, 2009, p. 280)

A cientista da cultura parte do princípio de que o ser humano tem a capacidade especial de manutenção da memória entre gerações. Esse fenômeno é verificável desde a mais remota antiguidade quando fazia parte do costume incorporar os mortos nos eventos familiares, através da lembrança de seus nomes e ações. Como o indivíduo sempre faz parte de grupos sociais, sejam eles determinados pelo nascimento (família, geração, nacionalidade) ou aos quais ascende ao longo da vida, quer por um interesse comum (associações, partidos políticos), quer por mérito e nomeação (comunidade acadêmica, ordens) ou por necessidade e coerção (forças armadas), sua memória sempre será cruzada pelas recordações individuais e pela memória coletiva. “Não é sempre simples afirmar onde termina e onde começa a informação da memória de um grupo ou de outro, pois as camadas individuais perpassam os indivíduos, nele misturam-se e sobrepõem-se”¹¹² (ASSMANN, 2006a, p. 23).

Assmann define a *memória individual* como o “*medium* dinâmico do processamento subjetivo de experiência”¹¹³ (ASSMANN, 2006a, p. 25). Halbwachs já havia explicado que a memória individual sempre se apoia socialmente, através de comunicação (intercâmbio verbal) entre os indivíduos para se construir e consolidar. A memória comunicável depende de um mesmo ambiente espacial, de uma interação frequente e de modos de vidas comuns entre indivíduos para que a experiência seja compartilhada. Além disso, é necessário um mesmo contexto temporal: a geração. Em um período de oitenta a cem anos convivem de três a cinco gerações que, através do intercâmbio pessoal, formam uma comunidade de transmissão de experiência, recordações e narrativas (uma pessoa pode ter contato direto efetivo com gerações mais velhas – avós, bisavós – e mais novas – netos, bisnetos).

As gerações dão o ritmo social da experiência de época da sociedade. Para cada geração, os indivíduos de doze a quinze anos estão especialmente sensíveis a experiências com o potencial de marcá-los para o resto de suas vidas e influenciar o desenvolvimento geral de sua

¹¹² No original: “*Es ist nicht immer leicht zu bestimmen, wo die eine Gedächtnisinformation aufhört und die andere anfängt, denn die einzelnen Ebenen durchqueren den einzelnen Menschen, vermischen und überlagern sich in ihm.*” (ASSMANN, 2006a, p. 23)

¹¹³ No original: “*Das individuellen Gedächtnis, so können wir diese Merkmale zusammenfassen, ist das dynamische Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung.*” (ASSMANN, 2006a, p. 25)

personalidade. Esses indivíduos podem estar vinculados à época como observadores, atores ou vítimas da dinâmica dos processos históricos. Seja como for, pessoas nascidas na mesma época e região compartilham certas convicções, atitudes, visões de mundo, referências sociais de valor e modelos culturais de interpretação. Isso significa que “a memória individual não é determinada apenas por sua extensão temporal, mas também pelas formas de seu processamento de experiência a partir de um panorama mais amplo da memória de geração”¹¹⁴ (ASSMANN, 2006a, p. 26).

Para explicar como é possível efetuar a transição (*Übergang*) da memória individual para a memória cultural, Assmann (2006a) descreve um modelo composto por três dimensões da memória:

- 1) biológica: de base neuronal, realizada no indivíduo, forma-se e expande-se através de campos de interação social (comunicação com outros indivíduos) e cultural (a partir de signos e mídia, por meio de representações materiais – textos, imagens, monumentos – e práticas simbólicas – festas, feriados, rituais);
- 2) social: reconstruída, realizada entre os indivíduos da comunidade, sem forma rígida ou estável, desdobra-se no tempo com um evento dinâmico de deliberação e negociação;
- 3) cultural: composta pelos artefatos culturais, os *media* possuem consistência e duração asseguradas institucionalmente.

A transição do nível individual da memória para o nível social é fluida e permite o enriquecimento da própria experiência através das experiências dos outros, a confirmação das próprias recordações e a verificação da sua perspectiva à luz de lembranças dos outros. Já a transição do nível social para o cultural é efetivada por meio de ruptura, através do

¹¹⁴ No original: “Das bedeutet, dass das individuelle Gedächtnis nicht nur in seiner Erfahrungsverarbeitung vom weiteren Horizont des Generationengedächtnisses bestimmt wird.” (ASSMANN, 2006a, p. 26)

“desacoplamento e reacoplamento entre memória e experiência”, só possível com a “ajuda de *media* simbólicos que dão suporte duradouro à memória”¹¹⁵ (ASSMANN, 2006a, p. 34). Para cumprir a função como portador da memória cultural, um símbolo precisa ser externalizado e objetivado, de modo que sua “experiência desincorporada” (*entkörperte Erfahrung*) possa ser percebida e adquirida por outros que não a tiveram; seu alcance temporal não pode ser limitado ao tempo de vida humano; seu conteúdo desincorporado deve acoplar-se a novas memórias vivas e ser adquirido por elas. Desse modo, o indivíduo ganha, além das identidades pessoal e social, também uma identificação cultural. Nessa dimensão cultural, “expande-se drasticamente a área de atuação do portador da memória, bem como seu alcance temporal e sua durabilidade”¹¹⁶ (ASSMANN, 2006a, p. 34).

Em suma, a memória social coordena as memórias individuais, através da vida em comum, do discurso e do intercâmbio verbal; por definição, ela passa junto com as pessoas que a suportam, ou seja, é vinculada ao ritmo de vida e limitada biologicamente. A memória cultural, por outro lado, “está baseada num fundo de experiência e conhecimento que se destacou de seu portador vivo e transferiu-se para o portador material de dados” (símbolo e signo cultural), de modo que “as recordações podem tornar-se estáveis para além da fronteira das gerações”¹¹⁷ (ASSMANN, 2006a, p. 34). É essa dimensão cultural, portanto, que torna a memória coletiva persistente por mais tempo, através de tais suportes simbólicos, que “fixam no futuro as

¹¹⁵ No original: “*Der Übergang vom sozialen zum kulturellen Gedächtnis ist dagegen keineswegs fließend, sondern führt über einen Bruch und Abgrund. Der Grund dafür ist, dass auf dieser Ebene eine Entkoppelung und Wiederverkoppelung von Gedächtnis und Erfahrung stattfindet. Diese enorme Horizonterweiterung, die auf der Ebene des kulturellen Gedächtnisses stattfindet, ist nur mithilfe symbolischer Medien möglich, die dem Gedächtnis dauerhafte Stütze geben.*” (ASSMANN, 2006a, p. 34)

¹¹⁶ No original: “*In der Dimension des ‘kulturellen Gedächtnis’ dehnen sich also der Trägerkreis des Gedächtnisses sowie sein Zeitradius und seine Dauerhaftigkeit schlagartig aus.*” (ASSMANN, 2006a, p. 34)

¹¹⁷ No original: “*(...) beruht das kollektive und kulturelle Gedächtnis auf einem Fundus von Erfahrung und Wissen, der von seinen lebendigen Trägern abgelöst und auf materielle Datenträger übergegangen ist.*” (ASSMANN, 2006a, p. 34, destaque da autora)

recordações, obrigando as gerações posteriores a uma recordação em comum”¹¹⁸ (ASSMANN, 2006a, p. 35).

De forma perspicaz, Grass envolve no enredo da *Trilogia* diversas gerações que cooperaram para a evolução da memória cultural através das décadas e dos sistemas políticos vigentes. Nos três livros ele procura descrever gerações antepassadas dos protagonistas e de outros personagens decisivos, a fim de mostrar como a memória social de uma geração deixou marcas em seus sucessivos descendentes ou nas gerações contíguas, ao longo da ascensão e queda do III Reich. Nota-se que os anos de crise no início do século XX marcaram o ceticismo de Anna Bronski e o espírito aventureiro revolucionário de Joseph Koljaicek, que, por sua vez, criaram o substrato para a geração seguinte de índole pacata, como Jan e Agnes Bronski, e de crença num ídolo redentor nacional, no caso de Alfred Matzerath e Friedrich Liebenau, que, à espera de transformações favoráveis, abriram mão de uma série de liberdades individuais e aceitaram a propaganda estatal discriminatória; estas práticas, por sua vez, possibilitaram o fanatismo ideológico de Walter Matern e a perseguição a Eduard Amsel e a Jenny Brunies; isso fomentou o período seguinte, de rigidez e censura, da geração moldada desde a infância pelo regime, como Pilenz, Joachim Mahlke, Harry Liebenau e Tulla Pokriefke, bem como os subversivos Oskar Matzerath, Störtebecker e seu bando de espanadores. Essas últimas gerações tiveram que lidar com o espólio do nazismo: destruição e necessidade de reconstrução, submissão aos vencedores, sentimento de culpa.

A intensa transformação da sociedade alemã no decorrer dessas gerações não permitiu a sedimentação, dentro da memória social, de um componente forte o suficiente que a prevenisse dos perigos de um estado totalitário. Ou talvez justamente o elemento racista e xenófobo carregado na memória cultural após séculos tenha se sobressaído para alimentar o fascismo. De uma forma ou de outra, o Estado nazista procurou, através de políticas institucionais (paradas militares, festividades oficiais, construção de monumentos e obras monumentais, uso da

¹¹⁸ No original: “*Das kollektive Gedächtnis unterscheidet sich von Familien- und Generationengedächtnis durch solche symbolischen Stützen, die die Erinnerung in die Zukunft hinein befestigen, indem sie spätere Generationen auf eine gemeinsame Erinnerung verpflichten.*” (ASSMANN, 2006a, p. 35)

mídia – inclusive o cinema –, dentre outros), forjar uma memória cultural em que se destacasse a superioridade da raça ariana, através da rememoração institucional de fatos históricos heroicos e da exaltação dos líderes do Partido. Quando se descobriram os crimes contra a humanidade nos campos de concentração, houve um choque de fé entre o que se acreditava, levando em conta as informações circulantes na memória social, e o que se via: muitos não conseguiam assimilar as novas notícias dentro do conjunto de supostas verdades sedimentadas em sua memória individual. No entanto, após o choque “mnemônico”, verificou-se um grande silêncio sobre esse trauma social histórico e sobre a questão da culpa de forma geral. Nota-se em *O tambor* e em *Anos de cão* que, nos primeiros anos pós-guerra, a prática da reflexão sobre o passado recente não fez parte do cotidiano dos personagens que representavam a gente comum. Também em *Nas peles da cebola* vemos que o próprio Grass tinha outras preocupações em mente, assim como as demais pessoas ao seu redor. Dessa maneira, tal silêncio acarreta um esquecimento que poderia ser muito grave em dois sentidos: primeiro, que os crimes cometidos viessem a ser esquecidos e, portanto, em breve excluídos da memória coletiva de forma geral; além disso, que a memória cultural do período nazista permanecesse latente no inconsciente do povo alemão, derrotado na guerra e sem haver ponderado sobre sua responsabilidade parcial, de modo que pudesse emergir no futuro novamente de forma violenta.

O que se percebe nas obras de Grass, é que as pessoas no período imediatamente pós-guerra concentraram-se nas necessidades imediatas das circunstâncias e não no confronto com o passado recente. Acostumaram-se, assim, bastante rápido com o silêncio e com a nova ordem estabelecida.

4.4. RECALQUE NO PÓS-GUERRA

Na cena da morte de Alfred Matzerath, em *O tambor*, Oskar narra a imediata capacidade de readaptação das formigas para desviar-se dos obstáculos surgidos inesperadamente em seu caminho:

Matzerath desabara e cortava perpendicularmente a trilha das formigas. (...) As formigas enfrentavam uma situação de emergência, mas não se deixaram desanimar pelo rodeio e depressa traçaram outra trilha estratégica, que contornava o encolhido Matzerath; porque o açúcar que escorria do saco rebentado não perdera nem um pouco de sua doçura durante a ocupação da cidade de Dantzig pelo exército do Marechal Rokossowski. (GRASS, 1982, p. 490)

O cadáver ainda fresco de Matzerath, um membro-padrão do Partido, carrega o símbolo do governo moribundo e recentemente desarticulado, no final da guerra, que precisa ser superado e sobreposto – ou apenas contornado – para a manutenção da vida. Esse período, principalmente após o anúncio da morte de Hitler, representou para os alemães habitantes das terras orientais ainda o desespero da fuga. Abandonaram tudo em busca da sobrevivência. Da mesma forma, as tropas desfalcadas e debilitadas recuavam desordenadas e desesperadas. Liebenau, no último conto do segundo livro, em *Anos de cão*, descreve com precisão a calamidade da situação:

Quem tem nariz corre, nada, arrasta-se para longe dali: para longe do inimigo do Leste ao encontro do inimigo do Oeste; e civis, a pé, de cavalo, e metidos em vapores outrora barcos de passeio de luxo, manquitolando em meias, afogam-se, enrolados em notas de dinheiro, arrastando-se com gasolina de menos e bagagem demais; (...) todos todos todos vêem o sol nascer no Oeste e guiam-se pelo cão.

Ficam atrás: montes de ossos, valas comuns, caixas de fichários, suporte de bandeira, livros do Partido, cartas de amor, lares, bancos de igreja e pianos pesados de se transportar.

Não são pagos: impostos vencidos, depósitos para poupanças, alugueis, contas, dívidas e culpa. (GRASS, 1989, p. 382)

No grupo de objetos deixados para trás estão tudo o que não querem ou não podem carregar, desde os resquícios da *Shoah* (montes de ossos e valas comuns: os restos mortais dos seres humanos aniquilados nos campos de concentração e que compõem as evidências do crime coletivo), adereços da ideologia nazista (suporte de bandeira e livros do Partido: símbolos do imenso otimismo e da fé no processo que culminou naquele crime), bens pessoais (cartas de amor: prova do sentimento maior do ser humano, enquanto indivíduo, ainda que em tempos hostis), propriedades familiares (lares: materialmente, aquilo que foi construído após anos de trabalho árduo; espiritualmente, a comunhão da família, na maior parte das vezes desagregada pela guerra), até itens religiosos (bancos de igreja: onde as pessoas se entregavam com ardor à fé e à remissão dos pecados que não assumiam como seus) e artísticos (pianos: instrumentos que

promovem a cultura, elevam a alma e animam o estado de espírito). Da mesma forma, suspendem-se os pagamentos que em tempos de crise econômica, não poderão ser efetuados (devido à miséria) e que sabidamente não poderão ser cobrados (devido ao caos): impostos, depósitos, aluguéis, contas; junto às dívidas materiais, a dívida maior – a culpa.

Liebenau prossegue ainda com as intenções e anseios futuros:

Todos querem começar a vida de novo, a poupança, as cartas, sobre bancos de igreja, diante de pianos, em fichários e casas próprias.

Todos querem esquecer os montes de ossos e valas comuns, os suportes de bandeira e livros do Partido, as dívidas e a culpa. (GRASS, 1989, p. 382)

Em suma, aquelas pessoas, derrotadas, desejam retomar a vida normal que possuíam antes da ascensão do nacional-socialismo (bens materiais, sentimentais e espirituais), recalçando a existência do Partido, o extermínio de milhões de vítimas e a sua responsabilidade coletiva, ou seja, tudo o que ocorreu após entregarem a Hitler o poder totalitário que possibilitou todos esses desdobramentos.

Grass também se manifesta sobre esse momento em *Nas peles da cebola*:

Quando o gendarme de campanha havia me entregado em Marienbad e eu fui deitado a uma cama de lençóis novos, com febre, o führer já não existia mais. (...) Como algo que esperado, assim sua partida foi aceita. (...) Ele havia desaparecido como se jamais tivesse existido, como se jamais tivesse sido real de fato, e podia ser esquecido como se a gente pudesse viver muito bem sem führer. (GRASS, 2007, p. 145)

A constatação de Grass revela a mudança drástica de postura da população diante de seu líder, em comparação aos primeiros anos da guerra. Se antes havia um apoio incondicional e uma confiança exacerbada na vitória, os momentos finais foram de desilusão e desespero. O que restou do povo alemão agora necessitava, em primeiro lugar, da paz, para reconstruir seu país. Mas a falta de uma organização política e jurídica propiciou um cenário de terra sem lei:

Tudo havia sido modificado pela perda. Ninguém escapara sem algum dano. Não apenas casas foram transformadas em ruínas. Com o lado avesso da guerra, a paz, vieram à luz crimes que agora se encontravam em movimento retrógrado, e, com violência redobrada, faziam algozes virarem vítimas. (GRASS, 2007, p. 214)

Os primeiros anos de ocupação por tropas estrangeiras foram marcados pela miséria extrema e pela humilhação; a noção de solidariedade fraternal pelos compatriotas, tão forte nos anos anteriores, esvaiu-se com a carência de recursos materiais e o conseqüente medo generalizado.

Fugitivos e expulsos [de suas terras] raramente eram aceitos de forma voluntária. Sobretudo em lugares onde não havia sinais de dano (...); negavam-se ao bom senso e a aceitar que perderam a guerra (...) junto com aqueles que haviam sofrido danos. (...) ‘Ora, vão para o lugar de onde vieram!’, era a resposta do camponês seguro de seus hectares, que era tão católico quanto aquele ao qual eu havia fugido na primavera do ano anterior. (GRASS, 2007, p. 215)

Um exemplo fundamental do comportamento de recalque acontece com Matern em *Anos de cão*. Ao ser entrevistado, no campo de prisioneiros, por Mr. Brooks¹¹⁹, ele tentou de todas as formas desvincular-se de qualquer associação ao nazismo, através de seu histórico pessoal: a participação no Partido Comunista, quando ainda era permitido, a punição sofrida por ofender, ainda que bêbado, a figura do *Führer* e até mesmo o assassinato, por envenenamento, do cão Harras, que para Matern simbolizava a essência do discípulo do nazismo e com que, ao mesmo tempo, identificava-se. Afirmou ter sido membro também do NSDAP¹²⁰ somente para colaborar com Amsel, sem mencionar, por exemplo, ter participado do bando que surrou o amigo, ocasião em que atuara como o mais violento dos espancadores.

Egocêntrico, Matern nunca avaliava as suas próprias ações e sempre fugia da autocrítica quando surgisse algum assunto que o pudesse incriminar. Direccionava todos os seus ataques a terceiros, como se transferisse a responsabilidade por qualquer detalhe passível de

¹¹⁹ Grass constrói a cena deste interrogatório induzindo o leitor a imaginar que se trata de Brauxel no papel de oficial inglês. Quem narra é Matern, portanto ele é quem escolhe a grafia do nome do oficial para representar um diálogo realizado oralmente. As variações escritas de seu nome, em inglês, (Brooks, Braux ou Brookes) remetem diretamente às grafias que Brauxel utiliza na primeira parte, em alemão (Brauxel, Brauchsel ou Brauksel, em alemão). As perguntas do questionário não aludiam necessariamente a detalhes privados e mesmo ocultos da vida de Matern, o que poderiam indicar ser um antigo conhecido de Matern; no entanto, a condução do questionário a partir das respostas dadas dão a entender que Matern, no mínimo, projetou em Brooks/Brauxel a figura do velho amigo Amsel (que depois assume a identidade de Brauxel), como se ele guardasse no inconsciente um sentimento de culpa por suas ações perante o amigo e quisesse, desde o princípio, das Materniades, justificar-se ou apresentar uma nova versão de suas ações.

¹²⁰ Sigla do *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães), hoje simplesmente referido por Partido Nazista.

condenação. Ao chegar a Colônia, dirigiu-se ao banheiro da estação central, em cuja parede pôde ler, com seus respectivos endereços, diversos nomes de velhos conhecidos, a quem ele atribuía a culpa por seu destino torto: “Venho julgar com o cão negro e uma lista de nomes gravados no coração, baço e rins, que QUEREM SER CORTADOS!” (GRASS, 1989, p. 398)

Numa de suas vinganças, Matern procurou em Aachen o “ex-juiz do tribunal especial” Alfred Lützenich, o qual “acha que a música, grande consoladora, pode ajudar a superar os tempos ruins e confusos” (GRASS, 1989, p. 413). Este, formando um trio com outros dois músicos, tocou diversas composições clássicas, entre elas *Sonata a Kreutzer*¹²¹ e algumas canções sacras, como *Dona Nobis, Kyrie e Agnus Dei*. “Cada música desvenda abismos” (GRASS, 1989, p. 414): do abismo da memória de Matern, surge a imagem do menino Amsel, que cantava com uma voz angelical, contrariando a expectativa de que judeus não sabem cantar¹²². Comovido¹²³, Matern constrói uma confissão a partir de uma lembrança, deturpada, de sua relação com Amsel:

Sim, eu o amava. E o tiraram de mim. Já quando menino eu o amparava com meus punhos porque nós Matern, todos os meus antepassados, Simon Materna, Gregor Materna, sempre amparamos os fracos. Mas os outros foram mais fortes, e eu só pude assistir impotente quando o Terror destruiu essa voz. Eddi, meu Eddi! Desde então muita coisa se partiu em mim, incuravelmente: desarmonia, ostracismo, cacões de mim mesmo que nunca mais se ordenarão. (GRASS, 1989, p. 415)

¹²¹ Composta por Ludwig van Beethoven, esta sonata inspirou o título do livro homônimo de Lev Tolstói, no qual um homem narra em tom confessional os motivos que o levaram a matar sua esposa. Ao descrever os sentimentos produzidos pela canção tocada por sua esposa e outro homem, que supunha ser seu amante, o protagonista Pózdnichev diz: “abriram-se para mim como que sentimentos novos, parecia-me, novas possibilidades, que eu até então não conhecera” (TOLSTOI, 2007, p. 84). O primeiro movimento da composição em si é um presto intercalado com trechos mais lentos, que o protagonista reconheceu no seu relacionamento com a esposa, normalmente violento e cheio de ódio, permeado de momentos de calma e lirismo. É possível reconhecer também no comportamento de Matern em relação a Amsel uma variação semelhante de antagonismos – agressão e proteção – ao longo da história.

¹²² O filósofo Otto Weininger, em seu controverso estudo *Geschlecht und Charakter* (Sexo e Caráter), que se tornou muito popular após a morte desse autor (suicidou-se em 1903 aos 23 anos), enumera algumas características supostamente determinadas pelo gênero (masculino ou feminino). Ele compara os judeus às mulheres e atribui a eles algumas dessas características femininas, como a inabilidade para a prática de esportes e para o canto. Amsel, na infância, fica impressionado com o conteúdo de tal livro, encontrado na gaveta do pai, após sua morte. Baseado nele, esforça-se ao máximo para fugir do estereótipo do judeu e destaca-se como soprano no coral da igreja.

¹²³ Matern é ironicamente comparado a Hitler: “Só pessoas não musicais conseguem chorar ouvindo música alemã clássica séria. Hitler chorou na morte de sua mãe e no ano 18 quando a Alemanha desabou; e Matern, que veio para julgar com seu cão negro, chora enquanto o professor Peterson toca (...)” (GRASS, 1989, p. 414)

A declaração emocionada de Matern, aqui, mostra uma memória seletiva: ele atribui a si a solidariedade aos “fracos” e só se lembra dos momentos em que protegeu Amsel das agressões de outros colegas e em outras situações; percebe também, contudo, que necessitava do amigo como complemento seu e dele dependia para manter seu equilíbrio – Amsel era notadamente o cérebro do duo, conseguiria arranjar-se com a própria inteligência; Matern só tinha força, carregada de emoção, e a utilizava desordenadamente, sem planejamento e de modo explosivo.

Esse falso discurso de resistência ao sistema nazista, que se tornou palavra de ordem no pós-guerra, também é evidenciado em *O tambor*, com ênfase no capítulo “Vitrines”:

Nada mais distante de minhas intenções do que me conceder agora, por seis ou sete manifestações dissolvidas e três ou quatro marchas ou desfiles estragados por meu tambor, o título de membro da resistência. Essa palavra entrou muito em moda. Fala-se do espírito de resistência e de grupos de resistência. E parece que a resistência pode também se interiorizar, coisa que chamam de emigração interior. Sem falar de tantos respeitáveis e íntegros senhores que durante a guerra, por terem esquecido de escurecer as janelas de seus quartos, foram multados, com a correspondente advertência da defesa antiaérea, e graças a isso se designam hoje a si próprios como membros da resistência, homens da resistência. (GRASS, 1982, p. 151)

A partir de sua nova “perspectiva adequada para apreciar devidamente” suas ações na época, Oskar trata com ironia as pessoas que nada de relevante fizeram para contestar as políticas do governo de Hitler e que depois, porém, utilizavam qualquer mínima desculpa (uma advertência das Forças Armadas, por exemplo) para argumentar que agiram pela resistência. A intenção é clara: esquivar-se da acusação de que foi uma peça do sistema como um todo, no papel de apoiador do governo e, portanto, isentar-se da culpa histórica da nação. Nesse mesmo capítulo, Oskar narra um costume que praticou durante alguns meses: estourar, com seu grito, vitrines de lojas de produtos caros (casacos de pele, jóias, charutos) no exato momento em que algum membro da pequena burguesia se retivesse na frente de uma delas fitando algum objeto de desejo. Desse modo, o transeunte teria à sua disposição um bem almejado, porém financeiramente inacessível; ou seja, Oskar os induzia ao roubo – proposta que eles acatavam rapidamente após alguma hesitação. O objetivo do narrador é evidenciar a tibieza moral dos cidadãos, normalmente obstinados pela retidão de caráter. “Como é fácil organizar o pecado!” (GRASS, 1982, p. 165).

Ao mostrar essa característica dos cidadãos logo depois de comentar sobre os que se alegavam “membros da resistência”, o narrador evidencia a relativização dos preceitos morais de acordo com a situação; a fim de conseguir objetivos pontuais, as pessoas tornam seus princípios flexíveis, muitas vezes de forma contraditória. Buscar no passado individual um espírito da resistência, sem nada ter feito para configurá-lo, nada mais é que reprimir o sentimento de culpa por nada ter feito, fugindo assim do julgamento de si próprio e da sociedade.

Grass confessa que, no momento que sucedeu a guerra, sua mente estava orientada ao presente e ao futuro, não ao passado: “Não, eu não olhei para trás, nem mesmo espiei brevemente, assustado, sobre o ombro. (...) eu apenas vivia no presente, olhava, conforme pensava, para a frente. Trabalho não faltava” (GRASS, 2007, p. 254). É uma ação oposta à que Benjamin descreve para o “anjo da história” (BENJAMIN, 2010, p. 226), que ele imaginou ter a feição da imagem *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee. A posição é a mesma: atrás de si, há uma catástrofe, uma série de ruínas; mas a tempestade do progresso sopra inexorável – é preciso, literalmente, juntar as ruínas e reconstruir o país. O anjo de Benjamin voa de costas em direção ao futuro e encara fixamente o passado; Grass, naquele instante, faz o oposto: os olhos estão dirigidos para o futuro, por isso ele dá as costas ao passado. Sua mirada retrovisora aconteceria somente anos depois, quando acumularia uma visão de mundo crítica o suficiente para notar que a análise e o entendimento do passado são necessários para organizar o presente e orientar o futuro, formando o conceito do *Vergegenkunft*, nos moldes do conceito de *memória funcional* proposto por Aleida Assmann (2007).

Grass cita algumas formas de suportar a dureza daquele tempo contornando a necessidade de se observar o passado. A primeira consistia simplesmente em amenizá-lo, uma vez que não poderia ser completamente olvidado. Muito comum era o argumento do povo traído, conforme vocifera um ex-chefe militar de Matern: “Como nos traíram esses bandidos canalhas! (...) Nós acreditamos e tivemos esperança e construímos em cima disso, participamos cegamente e agora, e agora?” (GRASS, 1982, p. 419). Também um antigo colega do time de vôlei que havia denunciado Matern outrora: “Fomos instigados, meu caro, todos. Você mesmo de vez em quando falava assim. Eles nos jogaram areia nos olhos, anos a fio. Tivemos de pagar por isso” (GRASS,

1982, p. 473). Ao depositar no governo de Hitler a esperança de uma nação mais promissora e de maior igualdade social (ainda que somente para os de raça ariana) os cidadãos do terceiro *Reich* alienavam a responsabilidade pelas ações tomadas: não foram eles que falharam ao entregar o poder na mão de Hitler e de sua cúpula, foram estes líderes que erraram em promover a guerra inconsequente e o assassínio massificado.

Financeiramente, a reforma monetária de 1948, um desdobramento do Plano Marshall americano para recuperar rapidamente as economias dos aliados europeus e combater a ameaça de avanço da ideologia comunista nesses países, ao mesmo tempo em que implantava o livre mercado, favorecendo as políticas econômicas liberais, supriu as necessidades materiais imediatas da população. Este período ficou conhecido como *Era Adenauer*, em referência ao chanceler Konrad Adenauer, que governou a Alemanha Ocidental de 1949 a 1963¹²⁴. As decisões políticas durante esse período são o objeto das críticas mais contundentes de Grass no período pós-guerra: “Prometeu mercado livre e ajudou tanto a riqueza quanto a pobreza a uma permanência duradoura. Santificou o dinheiro e transformou todos nós em consumidores. E, de um modo geral, revitalizou os negócios (...)” (GRASS, 2007, p. 250). Para Grass, no entanto, o *Stimmung* geral serviu para tirar a luz das relações econômicas escusas realizadas nos bastidores: “... a direção do bastião monetário, que serviu a todo tipo de sistema, também o do crime organizado, não queria ser fotografada (...)” (GRASS, 2007, p. 251). O decorrente e estupendo milagre econômico disponibilizava dinheiro, ainda que irregularmente distribuído: “Nós enlouquecemos de vez e vivíamos de empréstimos, enquanto a ralé novo-rica exibia suas posses bravateando” (GRASS, 2007, p. 294). Isso permitiu um consumismo inebriante por parte da população: supridas as necessidades materiais e satisfeito o fetiche de algumas mercadorias, ignoravam as questões da alma.

Esse ambiente de crença nos planos miraculosos para estabilizar a economia e promover o crescimento foi simbolizado por Grass em *Anos de cão* através do moleiro Anton

¹²⁴ Konrad Adenauer governava ainda o país quando Grass escreveu e lançou cada um dos três livros da *Trilogia de Danzig*, entre 1959 e 1963. Sua crítica posterior, portanto, pode ser cronologicamente aceita como uma tentativa de compreender e reconstruir o passado recente para definir novas direções para o futuro.

Matern, pai de Walter Matern, dotado da incrível capacidade de prever o futuro ouvindo os bichos da farinha (*Mehlwürmer*, termo que pode também ser traduzido como “vermes da farinha”) dentro dos sacos de farinha que carregava. Conhecendo esse dom, Brauxel contratou o moleiro Matern para compartilhar com editores da nova mídia e empresários da indústria as previsões dos destinos do mercado. Para que se alcançasse o enriquecimento, os vermes definiam como regra geral não distribuir dividendos, mas sim aumentar capital, favorecendo os monopólios industriais e a concentração de renda. Também no âmbito da política exercia o moleiro Matern sua influência, definindo os destinos dos recursos do plano Marshall e até despachando a Constituição. A população confiava quase cegamente nos gurus da economia e no governo, sem ampla discussão: necessário era ter “humildade e uma credulidade infantil” (GRASS, 1989, p. 446). “O bicho da farinha dirige a economia de livre mercado. Desde o começo o pai do milagre econômico continha um verme, miraculosamente miraculoso. “Não atentem para o verme, no verme está o verme!” (GRASS, 1989, p. 447). Bichos da farinha católicos rejeitavam a unificação com o lado oriental comunista.

O “verme”, na ficção de Grass, refere-se claramente à política externa das forças ocupantes da Alemanha Ocidental, principalmente os Estados Unidos, de influenciar determinadamente as decisões políticas e econômicas da nação que se reconstruía, de modo que o resultado anos depois pudesse ser satisfatório a seus próprios interesses. A oposição criticava o governo de Adenauer, argumentando que tal crescimento não poderia ser sustentável e acarretaria uma crise tão logo os influxos externos fossem interrompidos e os credores de dívidas exorbitantes exigissem seu pagamento. Nestas políticas, assim sendo, estaria incrustado o verme da desigualdade social e do esquecimento da história, que poderia propiciar a recorrência dos mesmos erros do passado. Não obstante, as objeções eram ignoradas pela imensa maioria, que enxergava nas recomendações estrangeiras a sua única chance de salvação. Além disso, demonstra mais uma vez a tendência da sociedade presumidamente esclarecida a confiar cegamente em prognósticos esotéricos.

Walter Matern, após encontrar o pai trabalhando como guru, decidiu construir empreendimentos prestando serviços satélites ao negócio levado adiante pelo moleiro. Durante o

dia, Matern lucrava com suas atividades capitalistas vinculadas à empresa do pai, enquanto à noite à noite, de modo contraditório, promovia no mesmo local reuniões festivas em que pregava a fraternidade socialista e planejava o uso dos bichos-da-farinha em prol do socialismo. “Todas as rodas vão parar – quando o bicho-da-farinha se aquietar” (GRASS, 1989, p. 452), dizia uma faixa no bar de seu porão. Paradoxalmente, construía sua imagem à esquerda enquanto trabalhava à direita. Grass desenha, assim, uma caricatura dos grupos de oposição no período, que alardeavam a ideia de justiça social de modo incompatível com suas práticas, condenáveis segundo tais preceitos.

Uma vez saciadas as necessidades básicas, os alemães voltaram também a se divertir: “de sábado à noite até pelo domingo adentro, o que eu fazia era dançar” (GRASS, 2007, p. 239). A influência cultural das forças de ocupação e dos financiadores da reconstrução, os americanos, era evidente e não se fazia questão de rever e analisar os eventos do tempo decorrido – era preciso esquecer:

Nós, os derrotados, éramos viciados na música libertadora enquanto durava um blues dos vencedores transatlânticos: *Don't fence me in...* Importava era festejar a sobrevivência e esquecer seus acasos encenados pela guerra. O que havia sido vergonhoso ou terrível, e permanecia traiçoeiramente à espreita, não era invocado. O passado com seus terrenos montanhosos oriundos de valas comuns era pisoteado de sábado a domingo até virar pista de dança. (GRASS, 2007, p. 240)

No plano filosófico-espiritual, muitos, como Grass, foram tomados por “aquela disposição de espírito que logo após o fim da guerra se tornou moda com o nome de existencialismo” (GRASS, 2007, p. 259), como forma de explicar todo o absurdo da guerra recente através de evasivas, sem a necessidade de investigação profunda: “Sempre se tratava do sentido da falta de sentido, do indivíduo e da massa, do eu lírico e do nada onipresente” (GRASS, 2007, p. 260)

Provavelmente foi Katz que me contagiou ao passar, sem o menor esforço, de Kleist a Camus, de Kierkegaard a Heidegger e de ambos a Sartre. Katz amava o disparate. Na disputa entre os então deuses da doutrina curativa do existencialismo, que durou anos e ultrapassou fronteiras, eu tomei o partido de Camus, a princípio hesitante depois veementemente; mais do que isso, já que eu desconfiava de qualquer ideologia e não tinha nenhuma crença. (GRASS, 2007, p. 297)

A fé religiosa e suas “pílulas dogmáticas contra a dúvida” (GRASS, 2007, p. 257), ainda que não praticada por parte de Grass em sua idade adulta, constituía, naquele período pós-guerra, outro motivador de recalque do passado. A mesma igreja que antes apoiara o governo nazista, agora se nega a identificar nas confissões dos fiéis qualquer culpa – isso significaria identificar também na instituição um grande delito. Grass apresenta este aspecto através de Matern, na “confessa octogésima sexta materníade”: o vingador encontra no confessorário de uma igreja o padre Joseph Knopf, um sacerdote católico tradicional que o convenceu, quando recém-convertido à religião, a se realistar na SA¹²⁵. Matern ataca o sacerdote através palavras, descrevendo pormenorizadamente as sugestões do padre naquela época, enquanto ameaça usar uma agulha de tricô como arma de vingança, introduzindo-a em seu ouvido¹²⁶. No entanto, percebe que o padre ignora suas confissões, como um surdo. Ao fim da confissão, o padre impõe uma penitência de pais-nossos e ave-marias e o absolve de todos os pecados. Como se ouvisse um monólogo, em vez de conversar com o pecador, o padre reluta em ouvir a confissão, pois a reconhece sua própria culpa multiplicada pela culpa dos fieis, arrependidos ou não, que buscam os votos de redenção:

Joseph totalmente surdo faz uma palhaçada com as mãos atrás da grade para que eu me mande. Suma daqui, Matern! Outros também querem entrar nesse ouvido surdo. Levante-se e parta, você não tem mais pecados. Vamos, melhor que isso não dá! Misture-se aos penitentes (...). (GRASS, 1989, p. 437)

Se levarmos ainda em consideração a saída legal para que os indivíduos sentissem um ímpeto de observar o passado, veremos que a orientação geral naquela época era de que os cidadãos comuns fossem poupados de qualquer julgamento. Apenas foram julgadas algumas categorias, como o Alto Comando, membros do governo, militares de alta patente ou integrantes

¹²⁵ *Sturmabteilung*, que se pode traduzir como “seção de assalto, organização paramilitar fundamental na ascensão e estabelecimento do Nacional-Socialismo na Alemanha, responsável por diversas ações violentas contra opositores políticos.

¹²⁶ Grass escolhe a agulha de tricô como arma de assassinio através do ouvido, servindo como metáfora da palavra como instrumento que fere; de forma semelhante, William Shakespeare usa na peça *Hamlet* o veneno despejado pelo ouvido do rei, na encenação encomendada por Hamlet, a fim de representar a palavra que fere ao entrar pelo ouvido.

de categorias específicas (como a SS), além de administradores da Justiça alemã¹²⁷, médicos e outros civis proeminentes que colaboraram com o nazismo ou cujas ações tenham sido consideradas determinantes para os crimes de guerra e contra a paz e a humanidade; num segundo momento, também militares de baixa patente e funcionários do governo ocuparam os bancos dos réus. A condenação de parcela desses acusados (à morte ou à prisão, perpétua ou temporária) foi tomada por muitos como suficiente para extinguir a ideologia nazista da Alemanha. Um traço expressivo da manutenção, entretanto, da estrutura jurídica anterior, ainda durante a Era Adenauer, é denunciado por Grass, em suas memórias:

A guerra contava poucos dias quando um primo da minha mãe, o tio Franz, que na condição de carteiro pertencia aos defensores do correio polonês na praça Hevelius, foi fuzilado pouco depois da curta batalha como quase todos os outros sobreviventes. O juiz militar, que fundamentou, pronunciou e assinou as sentenças de morte, ainda pôde sentenciar e assinar sentenças sem nenhum problema bem depois do fim da guerra, como juiz em Schleswig-Holstein. Isso era coisa comum nos tempos que pareciam não querer acabar mais do chanceler Adenauer. (GRASS, 2007, pp. 15-16)

Uma consequência direta desse recalque no comportamento das pessoas é representado, em *O tambor*, nos rituais de lamento hospedados na “Adega das Cebolas” (*Zwiebelkeller*). Nesse local, os visitantes recebiam cebolas para serem cortadas a fim de que pudessem extravasar suas lágrimas reprimidas, enquanto discursavam as suas amarguras, ao som de canções lastimosas tocadas pela banda de Oskar, “para se submeterem comunitariamente ao efeito das cebolas e chegar através desse artifício à catarse necessária ao equilíbrio psíquico”¹²⁸ (Mazzari, 1995, p. 182). O choro se realizava

Não porque os corações estivessem tão repletos, pois não se disse de modo algum que quando os corações estão cheios também os olhos transbordam; alguns não conseguem isso nunca, sobretudo durante os últimos decênios, e por isso algum dia se designará o

¹²⁷ Os crimes contra a humanidade cometidos durante o nazismo definiram uma guinada na história do Direito Internacional, uma vez que muitos desses crimes seguiam a legislação vigente, naquele período, adaptada ao longo do governo de Hitler. Uma vez que os juízes, em tese, apenas seguem o que a lei determina, entra em questão se os juízes dos tribunais nazistas estariam isentos de culpa perante as leis internacionais por condenar pessoas, por exemplo, à execução ou esterilização, segundo aquelas leis vigentes. Esse tema é tratado com bastante ênfase no filme *Julgamento em Nuremberg* (*Judgment at Nuremberg*, EUA, 1961).

¹²⁸ Mazzari comenta que tal episódio é analisado pela crítica “à luz dos estudos de Alexander e Margarete Mitscherlich sobre ‘as bases do comportamento coletivo’, apresentados no volume *Die Unfähigkeit zu trauern*” (MAZZARI, 1995, p. 182), de 1967, e que Grass inclusive cita em uma de suas entrevistas.

nosso século como o século sem lágrimas, apesar de todos os seus sofrimentos. (GRASS, 1982, p. 656)

Ainda segundo Mazzari (1995, p. 181), “tal como o impulso de recalcar o passado, também essa atitude de ressentimento se contrapõe de maneira frontal à necessidade de se elaborar criticamente a experiência histórica e pessoal, reconhecer os erros cometidos e, assim, tirar lições para o presente”.

4.5. O ESQUECIMENTO COMO SUBTERFÚGIO

Esses diversos fatores contribuíram para possibilitar o recalçamento do trauma; no entanto, eles sozinhos não explicam, a não ser por iniciativas isoladas, como a do filósofo Karl Jaspers, a ausência da discussão da culpa que proporcionassem uma comunicação entre os indivíduos na sociedade e sustentasse a questão na memória coletiva dos alemães nas primeiras décadas após a guerra. A (talvez intencional) falta de uma política de memória cultural funcionou como forma de esquecimento coletivo, uma vez que interessava às forças econômicas, tanto na Alemanha, quanto no exterior, a retomada do crescimento a partir da produção industrial, o que se encaixou na cultura prussiana de disciplina, e do consumo, desencadeado primeiramente pelas necessidades materiais, mas também pelo anseio pequeno-burguês por bens materiais, muitas vezes supérfluos.

Grass elucidava esse fenômeno do crescimento em *Anos de cão*: com o milagre econômico, melhora a saúde financeira da nação e seus efeitos tornam-se visíveis pela cidade: vários edifícios são reconstruídos ou reformados, inclusive a estação central de Colônia, cujos banheiros antes revelavam em suas paredes os “nomes carregados de culpa” das pessoas contra quem Matern empreendia suas vinganças:

Também a Estação Central de Colônia não é mais o que foi antigamente. Jesus Cristo, que sabe multiplicar os pães e desligar a corrente de ar encanado, a mandou envidraçar. Jesus Cristo, que perdoou a todos nós, também mandou esmaltar as enseadas do banheiro masculino. Nada mais de nomes carregados de culpa, nada de endereços reveladores. Todo mundo quer sossego e comer batatas frescas todo dia; só Matern ainda

sente o vento encanado e nomes doloridos riscados no coração, baço e rins, que querem ser cortados, todos todos todos. (GRASS, 1989, p. 458)

Pintadas as paredes, apagam-se os registros escritos da culpa individual. Matern, ainda contraditório, sequer pensa na própria culpa, mas ainda range os dentes e acusa os outros. A grande maioria das pessoas quer apenas seguir a vida, aplicando uma camada de tinta sobre o passado, sob a égide da redenção cristã.

O mesmo sentimento foi o que gerou no jovem Grass, que ainda vivia na pobreza, um estado quase constante de revolta. Ainda que autor, em suas memórias, só se lembre “na condição de sensação (...) de algum nojo nascente em relação àqueles tipos nos quais o milagre econômico (...) estava desenhando, novo-rico, na cara”, ele tem a “certeza de uma postura permanente de oposição” (GRASS, 2007, p. 268):

O chanceler Adenauer parecia uma máscara atrás da qual se escondia tudo aquilo que era odioso para mim: a hipocrisia que se finge cristã, os refrões de garantias mentirosas de inocência e aquela singeleza exposta à janela, demonstrada por um bando encapuzado de criminosos. (...) Tudo o que cheirava a nação fedida para mim. Quinquilharias democráticas eram recusadas com exaltação. Pouco importava qual fosse a oferta pública, eu era contra. (...) O egômano, que eu não teria gostado de encontrar – e se encontrasse teríamos tido uma briga –, via e sentia apenas a si mesmo (GRASS, 2007, p. 268).

O velho Grass (em 2006) coloca-se aqui no lado oposto, em termos de personalidade e comportamento, ao “egômano” jovem Grass (em torno de 1950). Por outro lado, essas mesmas características caberiam todas ao personagem Matern, que viveu na mesma época e circulou pelos mesmos ambientes, ao longo das Materníades: percebemos tratar-se, portanto, de um *alterego* do jovem Grass em seus dias de fúria, que concentra em si um conflito interno de pulsões, sentimentos e ideias completamente desorganizados. Este, em contrapartida, não está tão distante do Grass maduro, analítico, que conservou o ímpeto de apontar os riscos e as contradições de sua sociedade, imersa no processo de olvido, pelo menos até escrever seus primeiros romances (de 1957 até 1962).

No mês de junho de 1953, ocorre o sequestro do moleiro Anton Matern e seu saco de farinha, com os bichos-de-farinha, por agentes desconhecidos. Se por um longo período ele esteve em voga na mídia como vidente da economia trazendo a promessa de desenvolvimento,

seu sumiço sequer foi noticiado; no lugar, foram divulgados os conflitos na Alemanha Oriental, especificamente a rebelião de trabalhadores duramente massacrada pelo exército soviético. Embora as “forças liderantes” estivessem aterrorizadas com o rapto e temerosas quanto ao futuro, a mídia empenhou-se em desviar a atenção do fato, para que não levasse o público ao pânico. Estes acontecimentos em *Anos de cão* coincidem com a data em que, no plano real, esgotaram-se os recursos do Plano Marshall, quando muitas incertezas acometeram as classes dominantes, porém longe dos holofotes observados pelo público: os vermes e a ajuda externa foram esquecidos do consciente coletivo, cedendo lugar a “discursos autoglorificadores: a capacidade de trabalho alemã. Falam de: Aplicação do povo alemão. De: Fênix das cinzas. De: Maravilhoso renascimento alemão. E eventualmente falam de: Graça de Deus, sem a qual nada acontece” (GRASS, 1989, p. 458). Mais uma vez a história se esvai da memória coletiva, trazendo novamente o ufanismo e um iminente risco de recaída nacionalista, principalmente quando a esperança no triunfo vindouro ofusca o compromisso com o tempo decorrido: “E porque tudo o que era passado perdeu seu valor, e, portanto, não tinha mais validade em nenhum debate, todo mundo olhava, ainda que não sem esforço, bravamente para o futuro” (GRASS, 2007, p. 252).

Os poucos que poderiam realizar essa tarefa de rastreamento do passado seriam os militantes da oposição; mesmo estes, todavia, vangloriavam-se pela postura questionadora, em vez de verificar suas falhas como resistência ao plano econômico que consideravam errado. “No processo de recuperação, a resistência perdida agora tinha por consequência a coragem triunfante e aquele heroísmo que não precisava ser provado” (GRASS, 2007, p. 269). Além do que, o discurso antifascista, mesmo que hipócrita, terminava sendo desautorizado pela inculpação coletiva como algo já superado, conforme foi respondido com ironia a Matern em uma de suas manifestações solitárias: “Tudo bom, cara. A gente já entendeu: se você ordena, então não é. Esqueça. Bote outro disco. Você não andou de asa voadora um tempo aí? Claro, claro! Tem toda a razão. Você é um antifascista de primeira, e todos nós juntos pequenos nazistas malvados. Entendido?” (GRASS, 1989, p. 470). Mantendo-se, em sua concepção, fora deste grupo culpável, Matern permanece incapaz de observar com objetividade a sua personalidade e suas atitudes ao longo dos anos. Somente após ver uma foto antiga da vitoriosa equipe de vôlei da Juventude Prussiana, de que fazia parte nos anos que precederam a guerra, é que Matern se vê obrigado a

encarar o registro imagético e definitivo de seu passado, com o qual não consegue lidar: “Vocês já deviam ter colado alguma coisa em cima. Não posso nem mais ver esse animal. Lembranças tudo bem, mas não debaixo desse urubu decadente!” (GRASS, 1989, p. 474). Isto é, a memória biológica, individual, sempre inexata, ainda era para ele tolerável, pois camuflava aquilo que era indesejado. Em comunhão e concordância com os antigos colegas de equipe, num bar, decide apagar de vez a possibilidade de visão total do passado; simbolicamente, ele e os camaradas colam rótulos de uma marca de cerveja sobre a águia dos brasões nazistas, em seus documentos de época: substituem assim o registro gráfico de um passado que os condena por uma capa de embriaguez comemorativa do silêncio e do esquecimento:

A façanha de Matern consiste na promessa solene (...) de nunca mais gastar uma palavra sobre aquela história idiota de antigamente e voltar a partilhar de tudo (...). É preciso boa vontade. Nós nos arranjamos. O que nos separa deve ser esquecido, o que nos liga deve ser honrado. (...) Somos pecadores, todos nós. Quem então quer atirar a primeira pedra? Quem pode dizer, eu estou sou livre de? Quem aqui se fará de infalível? (GRASS, 1989, p. 474)

Nesse período, a Adega das Cebolas já havia saído de moda; o novo restaurante badalado chamava-se “Necrotério” (*Leichenhalle*). Ali prevalecia a decoração mórbida e fúnebre: ficavam expostos um caixão infantil vazio, uma estátua de cera representando uma atriz sueca morta e uma instalação composta de um coração pulsante com baço e rim, além de literatura especializada na estante; os talheres eram instrumentos de dissecação. No cardápio, alimentos com efeitos medicinais, como um suco de limão para aplacar o cálculo renal de Matern – de modo geral, iguarias para a superação da morte. Em vez das cebolas, de efeito lacrimejante, os frequentadores recorriam então ao gás hilariante de um estabelecimento chamado Sepultura (*Grabbestube*). A morte, assim, deixara de ser uma marca incômoda a ser esquecida: o tema foi reprimido a tal ponto, que não havia mais qualquer pudor ao abordá-lo, como se nunca houvesse acontecido um genocídio – já era possível entreter-se e divertir-se na casa dos mortos.

Outro momento muito representativo da opção pelo esquecimento em prol do seguimento de uma vida normal é o tratamento da pequena Walli, filha de Jochen e Inge Sawatski, o casal de amigos que abrigou Matern em Colônia e com os quais ele formava um triângulo amoroso – alguns indícios sugerem que era mesmo o pai biológico de Walli. Por volta

de 1955, na ficção, tornavam-se moda no mercado os óculos mágicos de reconhecimento. Com tais óculos, os jovens conseguiam enxergar episódios passados que os pais não contaram, principalmente sobre incidentes que levaram à morte ou ao sumiço de outras pessoas. Muitos filhos preferiam manter sigilo e compactuar com o recalque, por receio de serem igualmente acusados junto dos pais (como se houvesse a transmissão direta da herança cultural entre gerações) ou por mera cumplicidade (fomentada por um sentimento instinto de sobrevivência da horda). Em outros casos, jovens não suportavam a realidade e fugiam ou terminavam por suicidar-se.

Matern eventualmente presenteou sua filha presumida Walli com um par dessas lentes: tão logo a menina os colocou, já saiu correndo aos gritos. Chegando a sua casa, identificou também o passado de Jochen e Inge. O trauma do reconhecimento desencadeou uma crise por dias e a menina teve de ser levada ao hospital, em choque e aterrorizada – não podia acreditar que os seus provedores de afeto e carinho fossem capazes de tamanha crueldade outrora.

Pois para isso Walli esteve no hospital: bom tratamento, para que Walli esquecesse. Essa postura torna-se mais e mais a regra de vida principal de todos os participantes: Esquecer. Bordam-se dizeres em lenços, toalhas, fronhas e forros de chapéus: Cada pessoa tem que saber esquecer. Esquecimento é coisa natural. A memória deveria ser povoada de lembranças agradáveis e não de feios tormentos. É difícil cultivar lembranças positivas. (GRASS, 1989, p. 495)

O tratamento proposto seria ocupar a mente com alguma fé, alguma crença que a livre das lembranças ruins. O narrador ironicamente sugeria diversos objetos de fé que coincidem com os ideais da *praxis* durante o período nazista, que posteriormente viria a ser demonizado: “Por isso todo mundo deve ter algo em que acreditar: Deus, por exemplo; ou quem não pode nele, acredite na beleza, no progresso, na bondade do ser humano ou em uma idéia. – Nós aqui no Ocidente acreditamos firmemente na liberdade, desde sempre.” (GRASS, 1989, p. 495). A perseguição de Matern cada vez mais o colocava em posição de acusado; percebeu, enfim, que seria mais favorável a si próprio conciliar-se com seus semelhantes, empenhando-se “ativamente” no esquecimento:

Portanto, atividade! Esquecimento como atividade produtiva. Matern compra uma borracha grande, para apagar de coração, baço e rins, todos os nomes cortados e não

cortados. Também o cão Plutão, um pedaço de passado debilitado pela velhice mas ainda correndo sobre quatro patas, ele agora gostaria de vender, ou entregar a um asilo de animais, apagar com a borracha (...). (GRASS, 1989, p. 495)

Grass também comenta em *Nas peles da cebola* sobre o esquecimento generalizado da população nos anos que seguiram a guerra: “Na viagem (...) eu vejo, depois de deixarmos para trás o vale do Ruhr bombardeado, terra plana vestfálica passar por nós voando à direita e à esquerda, uma terra que faz de conta que não aconteceu nada assim tão transformador no mundo” (GRASS, 2007 p. 253). No entanto, o silêncio é necessário não apenas para reprimir a culpa, senão também para apagar ou pelo menos suportar os traumas pessoais, como no caso da mãe de Grass. Quando perguntada sobre o período da invasão dos russos sobre Danzig, preferia abster-se do pronunciamento dos relatos. Muito provavelmente, como relata Grass, ela havia sido violentada pelos soldados russos. Recontar essa experiência seria como revivê-la, trazendo novamente o sofrimento; a transmissão aos outros poderia ainda gerar um novo ciclo de revolta e violência, que atrapalharia a estabilidade emocional requisitada no momento. Ela saiu da guerra mais “pobre em experiência narrável”, como escreve Benjamin (1987) no ensaio antológico “O narrador” (1936).

Mas ela não encontra palavras. No máximo, eu consigo ouvir: “Isso agora passou. Sobretudo para tua irmã. Não fica perguntando tanto assim. Isso não melhora as coisas. No final das contas, nós ainda tivemos um bocado de sorte... Ainda estamos vivas... O que passou passou.” (...) “Mas, da próxima vez sem discussões, por favor.” O passado deveria ser deixado em paz. (...) Nos poucos anos que ainda lhe restavam, minha mãe nem sequer principiou uma frase ao menos, jamais disse uma palavra da qual poderia ser deduzido o que acontecera na loja esvaziada, embaixo, no porão, ou onde quer que fosse no apartamento, onde e quantas vezes ela havia sido violentada por soldados russos. E que ela inclusive havia se oferecido à sanha dos invasores para proteger a filha eu pude ouvir de minha irmã, através de insinuações, apenas depois de sua morte. Faltavam palavras. (GRASS, 2007, p. 253)

Grass considera que a mãe “não encontra palavras” e que lhe “faltavam palavras”; nesse sentido, as palavras são insuficientes para narrar, para comunicar aquela terrível experiência, já que nenhuma compreende em si o teor necessário de significado, para descrevê-la. A narração, portanto, é impossível, não consegue ser realizada, de acordo com o que já foi dito aqui a respeito da teoria do testemunho.

Em *Anos de cão*, Matern, no final de sua centésima segunda Materníade, após a intensa reconstituição de sua história com Amsel, que culmina na devolução do canivete, instrumento do pacto de sangue entre eles, há anos jogado no rio, e o perdão incondicional do amigo que Matern insistia em rechaçar, não consegue confrontar-se com o relato ostensivo de Amsel justamente sobre todo o passado que havia tão consistentemente reprimido e, ao pronunciar a palavra que concentra em si toda a sua fúria, entra em colapso: “Oh raiva humana, que sempre busca palavras e por fim encontra uma. Matern joga uma única e certa palavra (...)” (GRASS, 1989, p. 573): – ITZICH!” (GRASS, 1997a, p. 934). A Matern não lhe faltam palavras; pelo contrário: “Cada explicação aplica-se somente às circunstâncias. Cada palavra é excessiva”¹²⁹. A cesura histórica, superficialmente cicatrizada, está novamente aberta; é dada uma nova chance para que se realize a assepsia e o tratamento do trauma histórico de modo correto: trabalhando a culpa pelo período anterior.

4.6. ASSIMILAÇÃO DA CULPA

Oskar Matzerath, em *O tambor*, nos anos de abundância durante o “milagre econômico”, participa de grupos de discussões a respeito da questão da culpa dos alemães:

¹²⁹ Shoshana Felman analisa um incidente ocorrido no julgamento de Eichmann em Jerusalém (ver nota 80), quando o escritor Yehiel De-Nur, o K-Zetnik, depõe, numa espécie de delírio, a respeito de sua experiência no campo de concentração, utilizando uma linguagem misteriosa, beirando o literário. Ao relatar que falava, ali, em nome daqueles que “por quase dois anos (...) me deixaram e sempre me deixaram para trás” (os prisioneiros destinados à morte em Auschwitz), foi interpelado pelo juiz e sucumbiu. Hannah Arendt interpretou o caso considerado que De-Nur foi um “fracasso jurídico” enquanto testemunha, como se houvesse desmaiado por uma intensa mágoa ou decepção por não poder falar como desejava. Para Felman, por outro lado, o breve discurso do escritor, justamente por beirar a linguagem artística, foi aquele cuja mensagem mais se aproximou à verdade do campo de concentração. No entanto, o Direito, ao tentar “traduzir o trauma em consciência”, provocou esse lapso na testemunha, roubando-lhe as palavras: “Mais uma vez, a imposição de uma regra insensível e inflexível violentamente rouba-lhe as palavras e, reduzindo-o ao silêncio, mais uma vez ameaça aniquilá-lo, apagar sua essência como testemunha humana. Em pânico, K-Zetnik perde a consciência.” (FELMAN, 2014, p. 201). Arrisco dizer que o colapso de De-Nur assemelha-se ao de Matern nesta cena ao *re-presentar* um passado inacessível ao consciente: para De-Nur cada palavra do discurso consciente e racional do juiz é excessiva, pois não pode superar o abismo entre o passado traumático que ele vivenciou e mundo dos vivos atual; para Matern, cada palavra do discurso consciente e racional de Amsel força justamente a travessia do abismo que separa o passado culposo recalcado do confronto realizado nesse acerto de contas.

(...) pude me instruir quase gratuitamente no círculo dos entusiastas da recuperação e da cultura; (...) discutia a culpa coletiva com católicos e protestantes e me sentia culpado com todos aqueles que pensavam: liquidemos tudo isso agora, para acabar de uma vez com o problema e não ter peso na consciência quando chegarem os tempos de bonança. (GRASS, 1982, p. 538)

Sua percepção sobre a culpa coletiva tem duas faces: por um lado, ela se mostra evidente e deve ser discutida e sentida; por outro, essa discussão e esse sentimento têm um papel meramente funcional: a de trabalhar o sentimento de culpa para que seja superado tão logo possível, a fim de que os “tempos de bonança” possam ser plenamente aproveitados. Isso é parte do caráter picaresco do protagonista: mesmo quando sua atitude é nobre, esconde-se ali uma segunda intenção; no entanto, ela revela com frieza e ironia a necessidade de perlaboração do sentimento latente de culpa pela população, que inevitavelmente será cobrado ou se manifestará, como mais tarde aconteceu com o próprio autor, assim como uma dívida sempre postergada resultará por fim numa falência.

Grass, em sua palestra intitulada “*Schreiben nach Auschwitz*” (“Escrever após Auschwitz”), percebe a cisão que a verdade dos campos de concentração marcou no contínuo da história:

Tanto tempo se passou desde que, com todo afincamento de alguns historiadores em se convocar algo comparável, para se reduzir significância histórica a uma, como se diz, fase infeliz da história alemã, algo qualquer que seja admitido, lamentado ou então dito sobre consciência de culpa – como também neste discurso –, o monstruoso, trazido no nome de Auschwitz, porque mesmo incomparável, porque insustentável por qualquer coisa histórica, porque inacessível a qualquer admissão de culpa, permaneceu inconcebível e de tal modo tornou-se a cesura, que fica evidente datar a história da humanidade e nossa noção de existência humana com fatos que aconteceram antes e depois de Auschwitz..¹³⁰ (GRASS, 1990, pp. 9-10)

O título da palestra faz referência à famosa declaração de Adorno, expresso no ensaio *Crítica cultural e sociedade*, de 1951: “A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da

¹³⁰ No original: “ *Soviel Zeit seitdem vergangen ist, bei aller Beflissenheit einiger Historiker, Vergleichbares herbeizutieren, um einer, wie man sagt, unglücklichen Phase deutscher Geschichte historischen Stellenwert zu unterschieben, was immer auch eingestanden, beklagt, sonstwie aus Schuldbewußtsein gesagt wird – so auch in dieser Rede –, das Ungeheure, auf den Namen Auschwitz gebracht, ist, weil eben nicht vergleichbar, weil durch nichts historisch zu unterfüttern, weil keinem Schuldgeständnis zugänglich, unfaßbar geblieben und dergestalt zur Zäsur geworden, daß es naheliegt, die Menschheitsgeschichte und unseren Begriff von menschlicher Existenz mit Ereignissen zu datieren, die vor und nach Auschwitz geschehen ist.*” (GRASS, 1990, pp. 9-10)

dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas.” (ADORNO, 1998, p. 26). Para Grass, “esse novo imperativo categórico foi prontamente mal interpretado como sinal de proibição”, inclusive por ele próprio; no entanto, percebeu depois que ela deveria ser apreendida “não como uma proibição, senão como uma referência”:

Todos nós, os então jovens poetas dos anos cinquenta (...), éramos conscientes, de forma entre nítida e vaga, de que nós pertencíamos à geração de Auschwitz não como perpetradores, mas no campo dos perpetradores, que à nossa biografia, portanto, em meio a dados convencionais, estava inscrita a data da Conferência de Wannsee; mas também era certo para nós que o imperativo de Adorno – quando muito – somente poderia ser refutado através da escrita. (GRASS, 1990, pp. 17-18)

Grass considera que, para a sua geração de jovens poetas nos anos cinquenta, a declaração de Adorno foi necessária para balizar sua produção e torná-la realizável: “De sua lei tomei emprestada a minha regra. E essa regra exigia renúncia de cor pura; ela estipulou o cinza e suas infinitas gradações”¹³¹ (GRASS, 1990, p. 18):

Valia renunciar aos tamanhos absolutos e ao branco ou preto ideológico, promover a expulsão da crença e ainda colocá-la somente em dúvida, que tudo, mesmo o arco-íris, se deixara acinzentar. E acima de tudo exigia esse mandamento uma riqueza de nova espécie: por meio da linguagem danificada, a beleza deplorável de todos os tons de cinza reconhecíveis deveria ser celebrada.¹³² (GRASS, 1990, pp. 18-19)

Muito antes dessa constatação, meses após a capitulação alemã, Karl Jaspers havia sido um dos primeiros intelectuais alemães a procurarem trazer ao foco do debate o tema da culpabilidade do povo alemã, em uma série de palestras reunidas no ensaio *Die Schuldfrage* (A questão da culpa), publicado pela primeira vez em 1946, ainda no calor dos fatos. Na década de 60, sua antiga discípula acadêmica Hannah Arendt cobriu o julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém e, diante da polêmica desencadeada por seu relatório, debruçou-se sobre o tópico da culpa e da responsabilidade por mais alguns anos, destacadamente em alguns ensaios presentes

¹³¹ No original: “*Seiner Gestzestafel entlehnte ich meine Vorschrift. Und diese Vorschrift verlangte Verzicht auf reine Farbe; sie schrieb das Grau und dessen unendliche Abstufungen vor.*” (GRASS, 1990, p. 18)

¹³² No original: “*Es galt, den absoluten Größen, dem ideologischen Weiß oder Schwarz abzuschwören, dem Glauben Platzverweis zu erteilen und nur noch auf Zweifel zu setzen, der alles und selbst den Regenbogen graustichig werden ließ. Und obendrein verlangte dieses Gebot Reichtum neuer Art: mit den Mitteln beschädigter Sprache sollte die erbärmliche Schönheit aller erkennbaren Graustufungen gefeiert werden.*” (GRASS, 1990, pp. 18-19)

na coletânea *Responsabilidade e Julgamento*¹³³. Para verificarmos o posicionamento de Grass a respeito desse assunto, mostra-se relevante realizarmos uma digressão por essas instigantes análises.

Para Jaspers, o problema que os alemães enfrentavam era essencialmente de cunho espiritual: “Nós na Alemanha precisamos juntos nos encontrar espiritualmente”¹³⁴ (JASPERS, 1965, p. 7). Primeiro, reconhecendo a própria situação: “(...) cada alemão, cada um de nós deve hoje seu espaço de ação à vontade ou à permissão dos Aliados. Esta é nossa cruel realidade. Nossa honestidade nos obriga a não esquecer-la dia algum. Ela nos preserva da arrogância, nos ensina o comedimento”¹³⁵ (JASPERS, 1965, p. 9). É urgente a mudança de postura, para se adequar aos fatos, buscar compreendê-los, como única possibilidade de seguirem em paz com a consciência: “Ninguém pode furtar-se de todo a essa situação. Nós mesmos estamos indignados. Que se purifique a indignação. Nós lutamos pela purificação da alma”¹³⁶ (JASPERS, 1965, p. 10). A indignação é explicitada também por Arendt:

Na época o próprio horror, na sua nua monstruosidade, parecia, não apenas para mim, mas para muitos outros, transcender todas as categorias morais e explodir todos os padrões de jurisdição; era algo que os homens não podiam punir adequadamente, nem perdoar. E nesse horror sem palavras, receio, todos tendemos a esquecer as lições estritamente morais e controláveis que tínhamos aprendido antes, e que nos seriam ensinadas de novo, em inúmeras discussões, tanto dentro como fora dos tribunais. (ARENDR, 2004, p. 85)

A filósofa percebe, diante de tamanha estupefação e de sua decorrente desorientação, o risco de se abandonar o assunto como algo impossível de se resolver. Além disso, Jaspers reconhece que, naquele momento de imensa necessidade material (abrigo, insumos, alimentação)

¹³³ É notável que Arendt não faça referência direta, em suas análises aqui mencionadas, ao texto de Jaspers sobre a questão da culpa, uma vez que tinham uma relação muito próxima (ela foi sua orientanda na Universidade de Heidelberg e mantiveram uma amizade longa, verificável mesmo em suas já publicadas correspondências entre 1926 e 1969) e que vários dos aspectos comentados por ela encontram equivalentes ou antagonismos em *Die Schuldfrage*, como veremos a seguir.

¹³⁴ No original: “Wir müssen in Deutschland miteinander geistig zurechtfinden.” (JASPERS, 1965, p. 7)

¹³⁵ No original: “(...) so verdankt jeder Deutsche, jeder von uns, heute seinen Wirkungsraum dem Willen oder der Erlaubnis der Aliierten. Das ist eine grausame Tatsache. Unsere Wahrhaftigkeit zwingt uns, sie keinen Tag zu vergessen.” (JASPERS, 1965, p. 9)

¹³⁶ No original: “Niemand kann sich dieser Situation ganz entziehen. Wir sind selber empört. Möge die Empörung sich reinigen. Wir kämpfen um die Reinheit der Seele.” (JASPERS, 1965, p. 10)

e de recentes perdas humanas, grande parte da população só deseja parar de sofrer; as pessoas não querem que a isso seja somado ainda o julgamento e uma possível punição. Ainda assim, afirma que esse autojulgamento é essencial para a conversão (*Umkehrung*) interna, de sua própria existência. Mesmo depois de uma década e meia, Arendt nota ainda a inação entre os alemães:

A atitude do povo alemão quanto a seu próprio passado, sobre a qual os especialistas na questão alemã haviam se debruçado durante quinze anos, não poderia ter sido demonstrada com mais clareza: as pessoas não se importavam com o rumo dos acontecimentos e não se incomodavam com a presença de assassinos à solta no país, uma vez que nenhuma delas iria cometer assassinato por sua própria vontade (...) (ARENDDT, 1999, p. 27)

A fim de analisar a questão de forma global, de modo que não haja interferência entre diversas instâncias “julgadas”, ainda que elas estejam em íntima correlação, Jaspers identifica quatro tipos de culpa: a *criminal*, imputada individualmente em função da violação de leis, dentro da instância jurídica e cuja consequência é a punição (*Strafe*); a *política*, na qual todo conjunto de cidadãos pertencentes a uma determinada sociedade deve responder pelos erros de seus representantes, imputada pela instância da violência e dos vencedores, portanto arbitrária, e cuja inferência é a responsabilização (*Haftung*) de seus componentes; a *moral*, em relação às ações realizadas, geralmente por obediência, ignorando a empatia ao próximo, equacionada na instância da própria consciência e cujo efeito é a penitência e a renovação (*Buße und Erneuerung*); e a *metafísica*, baseada no princípio da solidariedade entre os seres humanos, de modo que, ao não se realizar o possível para salvar um outro ser humano, esvai-se a substância do caráter; aqui, a instância é “Deus somente”¹³⁷, enquanto o resultado é a “transformação da autoconfiança perante Deus”, em que o orgulho se substitui pela humildade. Essa diferenciação sistematizada esclarece o tipo de acusação a ser aplicada:

¹³⁷ Um exemplo notável disso que Jaspers chama de culpa metafísica foi declarado pelo tenente-coronel da SS Adolf Eichmann, responsável pela deportação de judeus para os campos de concentração e julgado em Israel por crimes cometidos durante o nazismo, conforme o ensaio jornalístico de Arendt. No julgamento, Eichmann teria se considerado inocente pelos crimes contra os judeus, contra a humanidade e de guerra. Segundo consta, seu advogado teria afirmado: “Eichmann considera-se culpado perante Deus, não perante a lei” (ARENDDT, 1999, p. 32). Nesse sentido, para ele valeria a culpa metafísica, porém não a culpa criminal, já que agiu sempre de acordo com a lei e nunca chegou a matar qualquer pessoa ou sequer a determinar diretamente um assassinato, ainda que haja coordenado a logística da morte de milhares, possivelmente de pessoas.

Sobre o crime, pode decidir o juiz; sobre a responsabilidade política, o vencedor; sobre a culpa moral realmente pode-se falar apenas em luta amorosa entre pessoas reciprocamente solidárias. Sobre a culpa metafísica talvez seja a revelação em situação concreta, possível na obra de poesia e filosofia, mas dificilmente uma comunicação pessoal.¹³⁸ (JASPERS, 1965, p. 18)

É o poder que articula, através da violência, a relação entre essas diferentes culpas: diretamente, a criminal e a política, utilizando como método o Direito; determinada por essas, a moral; e, a partir desta, finalmente, a metafísica. Conforme Arendt bem assinala, “as questões legais e morais não são absolutamente idênticas, mas possuem certa afinidade, porque ambas pressupõe o poder de julgamento” (ARENDR, 2004, p. 84). Tal julgamento pode vir de fora, a partir do mundo, na forma de acusação, delimitado pelos campos criminal e político; ou de dentro, da própria alma, nos âmbitos moral e metafísico. Somente o próprio indivíduo pode culpar-se moralmente e modificar seu *ethos*. A culpa inculcada por outros, em si somente, não altera a disposição de espírito (*Gesinnung*), apenas ajusta as ações e o comportamento do culpado. Da mesma forma, a responsabilidade de um coletivo não necessariamente encontra efeito sobre cada indivíduo. Ou seja, “é absurdo culpar um povo como um todo por um crime”, bem como “é absurdo culpar moralmente um povo como um todo” (JASPERS, 1965, p. 24), uma vez que o caráter é inerente ao indivíduo, não ao povo a que pertence; é desse equívoco, por exemplo, que se desdobraria a xenofobia ou qualquer preconceito contra um determinado povo ou grupo social – e que teve efeito devastador durante o período nazista sobre judeus e todos os demais grupos discriminados e exterminados.

Na matéria da assim chamada “culpa coletiva”, Arendt é ainda mais contundente:

Isso, incidentalmente, nada tem a ver com a recém-nascida idéia de “culpa coletiva”, segundo a qual as pessoas são culpadas ou se sentem culpadas de coisas feitas em seu nome, mas não por elas – coisas de que não participaram e das quais não auferiram nenhum proveito. Em outras palavras, culpa e inocência diante da lei são de natureza objetiva (...). (ARENDR, 1999, p. 301)

¹³⁸ No original: “Über Verbrechen kann der Richter, über politische Haftung der Sieger entscheiden; über moralische Schuld kann wahrhaft nur in liebendem Kampfe unter sich solidarischer Menschen gesprochen werden. Über metaphysische Schuld ist vielleicht Offenbarung in konkreter Situation, im Werk der Dichtung und der Philosophie möglich, aber kaum persönliche Mitteilung.” (JASPERS, 1965, p. 18)

Essa coletivização da culpa não é apenas infundada e improdutiva, como justifica ainda uma permissividade diante das ações daqueles que de fato cometeram crimes, em oposição aos que simplesmente se mantiveram inertes:

A idéia que eu gostaria de propor neste momento vai além da falácia bem conhecida do conceito de culpa coletiva, como ele foi aplicado pela primeira vez ao povo alemão e ao seu passado coletivo – toda a Alemanha é acusada, bem como toda a história desde Lutero a Hitler –, o que, na prática, se transformou numa caiação altamente eficaz para todos aqueles que realmente tinham feito alguma coisa, pois *quando todos são culpados ninguém o é*. (...) a culpa não é de ninguém individualmente, mas do conceito de culpa coletiva. (ARENDR, 2004, p. 83, grifo nosso)

Ser tolerante a isso significa não apenas compactuar com o crime, mas também assumir uma empatia com o perpetrador, do que se deriva uma sinistra concordância com as violações outrora realizadas.

Chamamos compaixão ao que sinto quando outra pessoa sofre; e esse sentimento só é autêntico se percebo que, afinal, não sou eu, mas outra pessoa que sofre. Mas é verdade, creio eu, que “a solidariedade é uma condição necessária” para essas emoções; o que, no nosso caso de sentimentos de culpa coletiva, significaria que o grito: “Somos todos culpados” é realmente uma declaração de solidariedade com os malfeitores. (ARENDR, 2004, p. 214)

Dessa maneira, é imprescindível identificar os indivíduos efetivamente criminosos para que sejam julgados. Ergue-se aí a decisiva figura do acusador: qualquer julgamento vindo de fora terá efeito somente nas esferas criminal e política; para que se alcance o moral, é necessário que essa deliberação seja interna. Quanto à metafísica, somente teria o arbítrio Deus, que, no entanto, não se encontra na mesma dimensão que o ser humano, ou sequer possui alguma instância representativa sobre a Terra, seja na Igreja ou no Estado; há apenas a percepção, pelo indivíduo, de sua relação com o divino. Arendt constata que, não por acaso, eram justamente os mais culpáveis aqueles que se esquivavam da culpa¹³⁹.

¹³⁹ Nesse sentido, Arendt ataca com bastante sarcasmo essa espécie de pacto social entre os culpados e os inocentes dentro da nação: “(...) quão necessariamente espúrios são esses muito divulgados sentimentos de culpa. É muito gratificante sentir culpa se você não fez nada de errado: que nobre! Mas é bem difícil e sem dúvida deprimente admitir culpa e se arrepender. A juventude alemã está cercada, por todos os lados e em todos os estágios da vida, por homens em posição de autoridade e em cargos públicos que são muito culpados de fato, mas que não sentem nada do tipo. A reação normal a esse estado de coisas seria a indignação, mas a indignação seria bastante arriscada – não um

Sempre considerei a quintessência da confusão moral que, durante o período pós-guerra na Alemanha aqueles que em termos pessoais eram totalmente inocentes assegurassem uns aos outros e ao mundo em geral quanto se sentiam culpados, enquanto muito poucos dos criminosos estavam prontos a admitir sequer o remorso mais tênue. (ARENDDT, 2004, p. 90)

Com relação às acusações no nível político, Jaspers verifica que, na maior parte dos conflitos, é sempre questionável a responsabilização pelo culpado, pois os vencedores tem o poder de estipular tal papel aos perdedores, ao mesmo tempo em que estes podem rechaçar a imputação. No caso da Segunda Guerra, no entanto, a questão da culpa é clara: “A guerra foi desencadeada pela Alemanha de Hitler. A Alemanha tem a culpa pela guerra através de seu regime, que começou a guerra no momento por ele escolhido, enquanto todos os outros não a queriam”¹⁴⁰ (JASPERS, 1965, p. 30). Naturalmente, a opinião internacional é importante para a Alemanha, uma vez que o país tem relações de todos os tipos com os demais:

(...) se a opinião pública mundial – ou melhor, aquilo que os alemães chamavam *das Ausland*, reunindo todos os países estrangeiros num único substantivo – teimava e exigia que aqueles indivíduos fossem punidos, [as pessoas na Alemanha] estavam inteiramente dispostas a agir, pelo menos até certo ponto. (ARENDDT, 1999, p. 27)

Mas, para o existencialista Jaspers, é imperioso o autojulgamento, como requisito para a transformação interna: “para nós [alemães] é muito mais importante como nós próprios nos radiografamos, nos julgamos e nos purificamos”¹⁴¹ (JASPERS, 1965, p. 30). Desta maneira, o filósofo identifica a culpabilidade alemã dentro de três campos:

Aquela frase: “A culpa é de vocês” pode significar:
Vocês são responsáveis pelos atos do regime, que vocês toleraram – aqui se trata de nossa culpa política.
É culpa de vocês, que, além disso, apoiaram e participaram desse regime – nisso situa-se nossa culpa moral.

perigo de vida ou de ferimentos, mas com certeza um comprometimento em uma carreira.” (ARENDDT, 1999, p. 273)
É como se, pelo bem da convivência na sociedade pós-nazismo, os inocentes – inimputáveis – assumissem a culpa pelos crimes dos culpáveis – detentores de poder –, recebendo em troca algumas vantagens: a ausência de conflitos e a ascensão social.

¹⁴⁰ No original: “*Der Krieg ist durch Hitlersdeutschland entfesselt worden. Deutschland hat die Kriegsschuld durch sein Regime, das in dem von ihm gewählten Augenblick den Krieg angefangen hat, während alle andern nicht wollen.*” (JASPERS, 1965, p. 30)

¹⁴¹ No original: “*Für uns aber noch viel wichtiger ist, wie wir selbst uns durchleuchten, beurteilen und reinigen.*” (JASPERS, 1965, p. 30)

É culpa de vocês, que permaneceram passivos quando os crimes foram cometidos – revela-se aqui uma culpa metafísica.¹⁴² (JASPERS, 1965, p. 31)

Quando Jaspers se refere à “culpa de vocês”, isto é, à “culpa coletiva” do povo alemão, exclui evidentemente a culpa criminal; esta, ele já havia também identificado como individual e intransferível a um coletivo. Ou seja, Jaspers trata aqui da culpa em sentido metafórico, isto é, fora da dimensão jurídica. Arendt, ao recusar veementemente o termo “culpa coletiva”, raciocina no âmbito legal; para ela não faz sentido falar de “culpa de vocês”, pois a culpa deve ser, idealmente, verificável aos olhos da lei e, portanto, passível de punição (ainda que ela questione os efeitos práticos ou espirituais dessa punição para a sociedade). Arendt tem consciência do sentido metafórico a que Jaspers se refere, porém considera fundamental a distinção entre culpa e responsabilidade e, por isso, define com uma terminologia diversa alguns dos conceitos que Jaspers aborda metaforicamente:

“(…) há uma responsabilidade por coisas que não fizemos; podemos ser considerados responsáveis por elas. Mas não há um ser ou sentir-se culpado por coisas que aconteceram sem que se tenha participado ativamente delas. (...) Quando somos todos culpados, ninguém o é. A culpa, ao contrário da responsabilidade, sempre seleciona, é estritamente pessoal. Refere-se a um ato, não a intenções ou potencialidades. É apenas num sentido metafórico que podemos dizer que *sentimos* culpa pelos pecados de nossos pais, de nosso povo ou da humanidade, em suma, por atos que não praticamos, embora o curso dos acontecimentos possa muito bem nos fazer pagar por eles. E como os sentimentos de culpa, *mens rea* ou má consciência, o estar ciente de fazer o mal, desempenham um papel tão importante em nosso julgamento legal e moral, talvez seja prudente abster-se dessas declarações metafóricas que, se tomadas ao pé da letra, só podem levar a uma sentimentalidade falsa em que todas as questões reais são obscurecidas. (ARENDRT, 2004, pp. 213-214)

Isso posto, pode-se perceber que Arendt identifica tal sentido metafórico, o “sentir culpa”, dentro da dimensão psicológica; a diferenciação é indispensável para que não haja tal confusão que leve a conclusões erradas dentro das diferentes esferas.

¹⁴² No original: “*Jener Satz: Das ist eure Schuld kann bedeuten: Ihr haftet für die Taten des Regimes, das ihr geduldet habt – hier handelt es sich um unsere politische Schuld. Es ist eure Schuld, daß ihr darüber hinaus dies Regime unterstützt und mitgemacht habt – darin liegt unsere moralische Schuld. Es ist eure Schuld, daß ihr untätig dabei standet, wenn die Verbrechen getan wurden – da deutet sich eine metaphysische Schuld an.*” (JASPERS, 1965, p. 31)

Mesmo tendo em mente esse claro discernimento entre responsabilidade e culpa, Arendt faz uma ressalva com relação à expressão “responsabilidade coletiva”: “estou razoavelmente segura de que não só o termo, mas também os problemas que implica, devem a sua relevância e interesse geral aos *dilemas políticos*, distintos dos legais ou morais” (ARENDR, 2004, p. 215). Também em *Eichmann em Jerusalém*, Arendt se refere à “responsabilidade política”:

Isso evidentemente não significa negar que existe algo como responsabilidade política, que porém existe completamente à parte daquilo que o membro individual do grupo fez e que portanto não pode ne ser julgada em termos morais nem ser levada perante uma corte criminal. Todo governo assume responsabilidade política pelos mandos e desmandos de seu predecessor, e toda nação, pelos feitos e desfeitos do passado. (ARENDR, 2009, p. 321)

À vista disso, é possível verificarmos uma relação entre isso que Arendt identifica como responsabilidade “coletiva” ou “política” e o que Jaspers denomina “culpa política”: ou seja, todas as sanções que os indivíduos de uma sociedade sofrem coletivamente, em função de atos cometidos pela nação, através do Estado, ou pelas gerações anteriores, que delegam às seguintes tanto “a carga dos pecados dos pais” quanto “a bênção das proezas dos ancestrais” (ARENDR, 2004, p. 90).

Nesse sentido, era tradicionalmente verificável ao fim de guerras que as nações vencedoras ditavam os rumos da população do país capturado. Como desdobramento da Segunda Guerra, o povo alemão foi coletivamente submetido às decisões das nações vencedoras. Esse foi o efeito da responsabilidade política do povo alemão: “Ela [a responsabilidade política] significa para nós total impotência política e uma pobreza, que nos obriga a viver por um longo tempo na fome e no frio ou em seus limites e em vãos esforços. Mas essa responsabilidade, como tal, não atinge a alma”¹⁴³ (JASPERS, 1965, p. 41). A justificativa da responsabilidade coletiva, para Arendt, se deve ao fato de que os indivíduos não vivem sozinhos, mas em comunidade:

¹⁴³ No original: “*Sie bedeutet für uns völlige politische Ohnmacht und eine Armut, die uns für lange in Hunger und Frieren oder an der Grenzen dessen und in vergeblichen Anstrengungen zu leben zwingt. Aber diese Haftung als solche trifft nicht die Seele.*” (JASPERS, 1965, p. 41)

Essa responsabilidade vicária por coisas que não fizemos, esse assumir as consequências por atos de que somos inteiramente inocentes, é o preço que pagamos pelo fato de levarmos a nossa vida não conosco mesmos, mas entre nossos semelhantes, e de que a faculdade de ação, que, afinal, é a faculdade política *par excellence*, só pode ser tornada real numa das muitas e múltiplas formas de comunidade humana. (ARENDDT, 2009, p. 225)

Por outro lado, após a Segunda Guerra ocorreu algo inédito na história mundial: para dar conta da dimensão moral (nos parâmetros de Arendt) dos crimes da guerra, os vencedores instituíram o Tribunal de Nurembergue, a fim de imputar individualmente a culpa criminal (nos termos de Jaspers); dessa forma, seriam julgados e condenados somente uma lista de indivíduos apontados como criminosos pelos crimes contra a paz (planejamento e execução de ataques militares e quebrando acordos internacionais prévios), pelos crimes de guerra (ataques a civis e destruição de edifícios e cidades) e pelos crimes contra a humanidade (perseguição, deportação, assassinatos em massa por motivos políticos, racistas e religiosos). Se tais julgamentos foram contestados por muitos alemães como ilegítimos, dado que não havia previamente uma jurisdição específica, também não serviram para expurgar o sentimento de culpa de muitos indivíduos.

Jaspers enumera então todos os tipos de comportamento dos alemães durante o *III Reich* que pudessem ser identificados como culpa moral: aqueles que viviam sob uma máscara, fingindo concordar com o sistema nazista, por temor a uma eventual represália pelas instituições violentas; os que se deixaram convencer pela ideologia, que desejavam a seu povo e à humanidade o melhor, acreditando que trabalhavam e lutavam por uma causa nobre, vindo enfim a perceberem que tudo não passava de uma grande e tenebrosa ilusão (este seria o caso de Grass e de muitos então jovens educados pelo regime nazista); os que aceitavam parcialmente o processo, acreditando que, para um país em crise, com alto desemprego, qualquer mudança trazia a possibilidade de melhoria, mesmo que para isso tivessem que testemunhar a exclusão de amigos e vizinhos; os que se autoiludiam, assistindo no início com empolgação a ascensão do Partido e, após as políticas discriminatórias e o início da guerra, imaginando que o estado de terror seria destituído tão logo acabasse o conflito bélico; os que simplesmente permaneceram passivos, sem indignação, cegos ao desastre que se apresentava diante de si; os que simplesmente acompanhavam os demais, a fim de não perderem os privilégios básicos, seu lugar na sociedade, e de permanecerem aceitos dentro do grupo, abrindo mão de uma personalidade própria.

Arendt discursa na mesma direção de Jaspers ao considerar que “apenas aqueles que se retiraram completamente da vida pública, que recusaram a responsabilidade política de qualquer tipo, puderam evitar a responsabilidade legal e moral. (ARENDDT, 2004, p. 96). Ela leva em conta também uma categoria não explicitada pelo veterano: a dos “não-participantes”, ou seja, pessoas que, se por um lado, não participaram ativamente dos crimes, por outra também não lutaram para que eles não ocorressem¹⁴⁴; contudo, ao contrário daqueles “passivos”, estavam conscientes de seu papel dentro do momento histórico:

(...) eles se perguntavam em que medida ainda seriam capazes de viver em paz consigo mesmos depois de terem cometido certos atos; e decidiam que seria melhor não fazer nada, não porque o mundo então mudaria para melhor, mas simplesmente porque apenas nessa condição poderiam continuar a viver consigo mesmos. (ARENDDT, 2004, p. 107)

Ainda assim, faz uma ressalva: “A verdade é que os não-participantes não eram resistentes e não acreditavam que sua atitude tivesse quaisquer conseqüências políticas” (ARENDDT, 2004, p. 223). Essas pessoas certamente tiveram que lidar a todo tempo com a acusação de traidores, por seus semelhantes, e com a abdicação da plena participação social.

Nesses momentos, o pensar deixa de ser uma questão marginal nas questões políticas. Quando todo mundo é arrebatado sem pensar por aquilo que todos os demais fazem e acreditam, aqueles que pensam são puxados para fora de seus esconderijos porque a sua recusa a se juntar ao grupo é visível e, com isso, se torna uma espécie de ação. (ARENDDT, 2004, p. 256)

Grass, sem dúvidas, considerava-se fora desse grupo. Tudo o que fazia, segundo relata, era irrefletido; como vimos anteriormente, nunca chegara a questionar a ideologia, ainda que não representasse um modelo. Ele próprio declarou que pertencia, quando jovem, à categoria dos convencidos pela ideologia nazista:

¹⁴⁴ Um exemplo desse tipo de indivíduo, dentro da *Trilogia*, é o professor Oswald Brunies, personagem presente em *Gato e rato* e em *Anos de Cão*, que buscou a resistência pela via da não ação. Como educador, por discordar dos novos métodos e conteúdos ensinados, procurou em suas aulas subverter a lógica nazista de forma velada; além disso, era pai adotivo de Jenny, uma criança cigana, portanto pertencente a um grupo perseguido. Beirando à insanidade, foi denunciado por seus alunos devido a um motivo banal (o vício em tabletes) e demitido do colégio Conradinum. Excluiu-se do convívio social, entrou em depressão e, debilitado, foi levado de casa pelas autoridades nazistas, certamente para o campo de Stutthof.

Certamente: rebeldia escolar. Tédio no serviço da Juventude Hitlerista. Piadas maldosas sobre os bonzos do partido, que faziam corpo mole diante do serviço na linha de frente e eram depreciativamente chamados de “Faisões de Ouro”. – Mas resistência? Sequer um vestígio, nenhuma abordagem, mesmo que fosse apenas em farrapos de pensamento. Antes admiração por heróis militares e persistente crença maçante, por nada desconcertante, vergonhosa até hoje.¹⁴⁵ (GRASS, 1990, p. 23)

Além disso, o autor identificava o posicionamento manifesto dos assim considerados “cidadãos de bem” (*Biedermänner*) da sociedade do *III Reich*: “alguns não teriam sabido de nada, nem suspeitado de nada e bancavam então as crianças seduzidas por demônios, os outros eram sempre, se não em voz alta, então pelo menos em segredo, contra”¹⁴⁶ (GRASS, 1990, p. 24). O problema intensifica-se ainda mais quando verificamos que, dentro do sistema nazista, até mesmo um Eichmann – ou, sobretudo, alguém como ele – era considerado um cidadão de bem, conforme expõe Arendt a respeito de seu julgamento:

A acusação tinha por base a premissa de que o acusado, como toda “pessoa normal”, devia ter consciência de seus atos, e Eichmann era efetivamente normal na medida em que “não era uma exceção dentro do regime nazista”. No entanto, nas condições do Terceiro Reich, só se podia esperar que apenas as “exceções” agissem “normalmente”. (ARENDDT, 1999, p. 38)

De fato, como constata Arendt: “A triste verdade é que a maior parte do mal é feita por pessoas que nunca decidiram ser boas ou más” (ARENDDT, 2004, p. 247). Segundo deixa a entender a pensadora, isso não ocorreu apenas durante o nazismo, mas acontece nas mais diversas sociedades e sistemas políticos, com mais ou menos liberdade, e dentro de todas as classes sociais. Tais comportamentos, geralmente dentro de um senso comum cultural, podem ser simplesmente induzidos ou mesmo incentivados; durante o nazismo, serviam convenientemente para questões práticas, coerentes dentro da moral estabelecida; Jaspers, entretanto, condena: “Moralmente (...) é necessário (...) não fazer o insensato pelos objetivos do mundo, mas sim

¹⁴⁵ No original: “Gewiß: schülerhafte Aufsässigkeit. Langweile beim HJ-Dienst. Blöde Witze über Parteibonzen, die sich vorm Frontdienst drückten und abfällig “Goldfasane” genannt wurden. – Aber Widerstand? Nicht die Spur, kein Ansatz, und sei es auch nur in Gedankenfetzen. Eher Bewunderung für militärische Helden und anhaltend dumpfe, durch nichts zu irritierend Gläubigkeit, beschämend bis heute.” (GRASS, 1990, p. 23)

¹⁴⁶ No original: “hatten die einen [Biedermänner] nichts gewußt, nichts geahnt und spielten sich nun als von Dämonen verführte Kinder auf, waren die anderen schon immer, wenn nicht lauthals, dann doch insgeheim dagegen, gewesen.” (GRASS, 1990, p. 24)

preservar-se para as realizações no mundo”¹⁴⁷ (JASPERS, 1965, p. 48). Quando mesmo os valores morais falham na decisão pelo que é justo, deveria haver ainda o compromisso metafísico, através da solidariedade entre os seres humanos, que estaria golpeada onde quer que ocorresse a injustiça e o crime. Se os cidadãos comuns não viam de perto a expressão do mal total nos campos de concentração, pelo menos acompanharam omissos os *progroms* da “Noite dos Cristais” e a deportação dos judeus. Presenciar isso e continuar vivo seria como ser culpado (JASPERS, 1965). Também Arendt ressalta que a capacidade de julgamento, através do discernimento deve permanecer mesmo em situações de exceção:

O elemento purificador do pensar, a maiêutica socrática, que traz à luz as implicações das opiniões não examinadas e com isso as destrói - valores, doutrinas, teorias e até convicções -, é político por implicação. Pois essa destruição tem efeito liberador sobre uma outra faculdade humana, a faculdade do julgamento, que podemos chamar, com alguma justificação, a mais política das capacidades espirituais do homem. (...) A faculdade de julgar os particulares (...), a capacidade de dizer ‘isto está errado’, ‘isto é belo’ etc., não é a mesma coisa que a faculdade de pensar. O pensar lida com os invisíveis, com representações de coisas que estão ausentes; o julgar sempre diz respeito a particulares e a coisas próximas. Mas os dois estão interligados de um modo semelhante a como a consciência de si mesmo (*consciousness*) e a consciência (*conscience*) estão interligadas. (...) A manifestação do vento do pensamento não é o conhecimento; é a capacidade de distinguir o certo do errado, o belo do feio. E isso, na verdade, pode impedir catástrofes, pelo menos para mim, nos raros momentos em que as cartas estão abertas sobre a mesa. (ARENDR, 2004, pp. 256-257)

Uma vez que o livre pensamento se rarefazia e que o exercício do julgamento dentro de valores humanos mais gerais representava a exceção, não foi possível impedir as catástrofes da *Shoah* e da ostensiva destruição da Europa durante a guerra. Desse modo, como vimos, coube ao povo alemão a responsabilidade política pela guerra, de acordo com as decisões das nações vencedoras, para fins de reparação pelos danos causados a outros países; enquanto isso, uma minoria viria a ser julgada por suas atividades nazistas, enquanto ações criminosas. No âmbito individual, no entanto, Jaspers recomendava que cada cidadão alemão se submetesse a uma análise introspectiva do ponto de vista moral, para que pudesse “transformar nas experiências

¹⁴⁷ No original: “Moralisch ist (...) gefordert: nicht für die Weltzwecke Sinnlose zu tun, sondern sich für Verwirklichungen in der Welt zu bewahren.” (GRASS, 1965, p. 48)

metafísicas de tal desastre sua consciência própria e sua consciência de ser”¹⁴⁸ (JASPERS, 1965, p. 50); isso iria definir o que viria a ser futuramente, segundo ele, a “alma alemã”.

Enquanto para Arendt a separação nítida entre a responsabilidade, política e coletiva, da culpa, individual e legal (ou moral), é fundamental para que se verifiquem claramente as origens das falhas de julgamento das pessoas em uma sociedade, percebemos que para Jaspers isso só não é suficiente. Apesar de discernir a culpa individual como meio de apurar responsabilidades, Jaspers identifica, contudo, uma dimensão factual coletiva do “sentimento de culpa” que precisa também ser resolvida, tanto no plano diplomático, externo, como no plano psicológico, interno. Aos olhos dos estrangeiros, os alemães, ao fim da guerra, independente de serem judeus ou de terem migrado forçadamente ao exterior, eram genericamente vistos como alguém indesejável; o mundo exigia uma retratação do povo alemão como um todo. A distinção entre a responsabilidade política e a culpa moral dos indivíduos não deve servir apenas como forma de defesa para cada cidadão, mas também providenciar uma verificação do teor de verdade contido no pensamento coletivo. Ainda que sejam separadas, a responsabilidade política e a culpa moral estão intrinsecamente ligadas. “Há algo como uma culpa coletiva moral no modo de vida de uma população da qual faço parte como indivíduo e da qual crescem as realidades políticas. Pois o estado político e o modo de vida geral das pessoas não são separáveis”¹⁴⁹ (JASPERS, 1965, p. 51-52).

Nesse sentido, “a atmosfera da subjugação é por assim dizer uma culpa coletiva”¹⁵⁰ (JASPERS, 1965, p. 53), não no sentido de responsabilidade tangível, dada pela nacionalidade, mas de consternação pelos crimes cometidos por pessoas que compartilham da mesma vida espiritual e mental, análoga portanto à cumplicidade por aqueles crimes.

¹⁴⁸ No original: “*Wohl jeder Deutsche, der versteht, verwandelt in den metaphysischen Erfahrungen solchen Unheils sein Seinsbewußtsein und sein Selbstbewußtsein.*” (JASPERS, 1965, p. 50)

¹⁴⁹ No original: “*Es ist so etwas wie eine moralische Kollektivschuld in der Lebensart einer Bevölkerung, an der ich als einzelner teilhabe und aus der die politischen Realitäten erwachsen. Denn der politische Zustand und die gesamte Lebensart der Menschen sind nicht zu trennen.*” (JASPERS, 1965, p. 51-52)

¹⁵⁰ No original: “*Die Atmosphäre der Unterwerfung ist gleichsam eine kollektive Schuld.*” (JASPERS, 1965, p. 53)

Nos sentimos além disso envolvidos não apenas no que é feito no presente, como cúmplices da ação dos contemporâneos, mas também na correlação com a tradição. (...) Significa que nossa tradição como povo esconde algo poderoso e ameaçador, que é nossa corrupção moral.¹⁵¹ (JASPERS, 1965, p. 53)

Essa percepção de uma desmoralização desenvolvida e transmitida através de gerações deve então ser combatida em seu âmago, através da restituição moral de seus indivíduos. “Porque sentimos a culpa coletiva, sentimos toda a tarefa de renovação da existência humana desde a origem (...)”¹⁵² (JASPERS, 1965, p. 54). Entretanto, a busca por essa origem recairia não no povo alemão em si, mas no próprio ser humano de forma global:

Se perseguirmos nossa própria culpa, nos deparamos então com a humanidade, que tomou na forma alemã uma culpabilidade peculiar e terrível, mas possível no ser humano como ser humano. É bem dito, quando o assunto é a culpa alemã: é culpa de todos – o mal oculto por todos os lados é cúmplice da irrupção do mal nesta posição alemã.¹⁵³ (JASPERS, 1965, p. 69)

Com isto Jaspers não quer aliviar a responsabilidade dos alemães, mas aprofundar a questão dentro da psique humana. Há algo de intrinsecamente humano que permitiu a perpetração de tamanhas injustiças. É necessário, portanto, uma análise intensa e minuciosa pelos fatores psicológicos que, no caso dos alemães, culminaram na permissão da ocorrência dos crimes do nazismo. Além disso, a intenção é alertar ainda para os demais povos – igualmente humanos – para que não recorram no mesmo caminho.

Por fim, Jaspers convoca o público alemão a assumir, individualmente, uma responsabilidade distinta da mera “culpa coletiva” que, segundo Arendt, torna a todos igualmente culpados e inocentes; ele sugere aqui, a autoavaliação de todas as atitudes levadas a cabo no

¹⁵¹ No original: “Wir fühlen uns weiter beteiligt nicht nur na dem, was gegenwärtig getan wird, als mitschuldig am Tun der Zeitgenossen, sondern auch an dem Zusammenhang der Überlieferung. (...) Aber es bedeutet, daß in unserer Überlieferung als Volk etwas steckt, mächtig und drohend, das unser sittliches Verderben ist.” (JASPERS, 1965, p. 53)

¹⁵² No original: “Weil wir die Kollektivschuld fühlen, fühlen wir die ganze Aufgabe der Wiedererneuerung des Menschseins aus dem Ursprung (...)” (JASPERS, 1965, p. 54)

¹⁵³ No original: “Wenn wir unsere eigene Schuld verfolgen, so stoßen wir auf das Menschsein, das in deutscher Gestalt ein eignetümliches, furchtbares Schuldigwerden angenommen hat, aber Möglichkeit im Menschen als Menschen ist. Es wird wohl gesagt, wenn von deutscher Schuld die Rede ist: Es ist aller Schuld – das verbogene Böse überall is mitschuldig an dem Ausbruch des Bösen an dieser deutschen Stelle.” (JASPERS, 1965, p. 69)

período nazista, que seja reveladora, para que possam de alguma forma verdadeiramente identificar e reparar seus erros individuais e se redimirem como povo:

Para nós alemães aplica-se aqui a alternativa: ou assumir a culpa, *não a que o outro mundo sugere, mas a que fala a partir de nossa consciência*, para uma característica básica de nossa autoconsciência alemã - e então nossa alma está no caminho da transformação. Ou então afundamos na mediocridade da indiferente vida nua (...). Sem o caminho da purificação a partir do fundo da consciência de culpa, nenhuma verdade é concretizável para os alemães.¹⁵⁴ (JASPERS, 1965, p. 80, grifo nosso)

O caminho para a purificação, indicado pelo filósofo, partiria inevitavelmente da reparação incondicional, não apenas a político-econômica, imposta pelos vencedores da guerra, mas principalmente a disposição para ajudar a todos acometidos pelas injustiças do regime totalitário – tarefa impossível, considerando a imensa quantidade de pessoas que perderam a vida e todas as perdas irreparáveis, materiais, psicológicas e afetivas, dos que nela permaneceram. Além disso, é necessária a tentativa de purificação como processo interno, infundável e permanente, de busca pela verdade e de agir com astúcia em prol do amor à humanidade, que é condição necessária para que os alemães alcancem novamente o caminho da liberdade.

Em *Anos de cão*, por outro lado, a purificação após Auschwitz parece uma tarefa irrealizável: “*Aber nichts ist rein. (...) Nichts wäscht sich rein*”¹⁵⁵ (GRASS, 1997a, p. 754-755). É o que Grass acentua, afirmando que a presença de Auschwitz na nação alemã é incontornável e necessária:

Isso não vai parar de se manter presente; nossa vergonha não se deixará recalcar nem superar; a objetividade convincente destas fotos – os sapatos, os óculos, cabelos, os

¹⁵⁴ No original: “*Für uns Deutsche gilt hier die Alternative: Entweder wird das Übernehmen der Schuld, die die andere Welt nicht meint, die aber aus unserem Gewissen spricht, zu einem Grundzug unseres deutschen Selbstbewusstseins – und dann geht unsere Seele den Weg der Verwandlung. Oder wir sinken ab in die Durchschnittlichkeit des gleichgültigen bloßen Lebens (...) Ohne den Weg der Reinigung aus der Tiefe des Schuldbewußtseins ist keine Wahrheit für den Deutschen zu verwirklichen.*” (JASPERS, 1965, p. 80)

¹⁵⁵ Na tradução de Lya Luft: “Mas nada é limpo. (...) Nada se limpa lavando” (GRASS, 1997, pp. 319). Ao optar por traduzir literalmente o verbo *reinwaschen* como “limpar lavando”, a tradutora privou-o de seu sentido usual, que seria “absolver”, “inocentar”. A fim de se manter a raiz de *rein* e *reinwaschen*, mantendo um campo semântico semelhante, uma boa opção seria utilizar a palavra “puro”: “Mas nada é puro. (...) Nada se purifica.”

corpos – recusa a abstração; Auschwitz, embora cercado de palavras explicativas, nunca será passível de compreensão.¹⁵⁶ (GRASS, 1990, p. 9)

Nada, nem mesmo o mais idílico sentimento nacional colorido, também nenhuma asserção de boa índole tardia podem relativizar ou mesmo revogar levemente esta experiência, de que nós, no papel de infratores, fizemos as vítimas conosco, enquanto alemães unidos. Não podemos passar por Auschwitz. Nem deveríamos também, por mais que se nos incite, arriscar tal ato de violência, pois Auschwitz pertence a nós, é estigma duradouro de nossa história e - como ganho! - tornou possível uma compreensão, que poderia significar: agora finalmente nos conhecemos.¹⁵⁷ (GRASS, 1990, p. 42)

A vergonha e a culpa serão permanentes, enquanto a memória dos vestígios dos *Lager* estiver viva. É necessário aceitar Auschwitz como parte de seu passado – eternamente presente –, como parte constituinte da “experiência metafísica” alemã, conforme mencionara Jaspers, assimilar a culpa, enlutar-se pelos mortos e, principalmente, compreender a origem dos erros e assumir os atos praticados, como única chance de se alcançar a “consciência própria” da “alma alemã”, sendo possível então, se não absolver-se, pelo menos poder conviver com o erro de outrora e firmar-se como um povo digno de um futuro. Nesse sentido, onipresença da representação da culpa dentro da *Trilogia de Danzig* merece aqui um olhar mais cuidadoso.

Na novela *Gato e rato*, o remorso é o sentimento que dá o tom: “Desde aquela sexta-feira sei o que é o silêncio. O silêncio que se faz quando as gaivotas se vão. (...) Mas o maior silêncio produziu Joachim Mahlke, não respondendo ao meu ruído” (GRASS, 1976, p. 137). O silêncio, sintoma da ausência ocasionada pela perda do amigo, após uma negligência e uma fatalidade. Da fatalidade surge a resignação; a negligência incorre no sentimento de culpa – aquele mesmo que Arendt acusa de puro sentimentalismo que não leva a lugar algum e que, com efeito, no caso de Pilez, só produz evasivas –, remoída e ressentida por anos, em permanente

¹⁵⁶ No original: “Das wird nicht aufhören, gegenwärtig zu bleiben; unsere Schande wird sich weder verdrängen noch bewältigen lassen; die zwingende Gegenständlichkeit dieser Fotos - die Schuhe, die Brillen, Haare, die Leichen - verweigert sich der Abstraktion; Auschwitz wird, obgleich umdrängt von erklärenden Wörtern, nie zu begreifen sein.” (GRASS, 1990, p. 9)

¹⁵⁷ No original: “Nichts, kein noch so idyllisch koloriertes Nationalgefühl, auch keine Beteuerung nachgeborener Gutwilligkeit können diese Erfahrung, die wir als Täter, die Opfer mit uns als geeinte Deutsche gemacht haben, relativieren oder gar leichtfertig aufheben. Wir kommen an Auschwitz nicht vorbei. Wir sollten, so sehr es uns drängt, einen solchen Gewaltakt auch nicht versuchen, weil Auschwitz zu uns gehört, bleibendes Brandmal unserer Geschichte ist und – als Gewinn! – eine Einsicht möglich gemacht hat, die heißen könnte: jetzt endlich kennen wir uns.” (GRASS, 1990, p. 42)

angústia de consciência oprimida pela omissão. Pilenz nos conta a história de Mahlke para tentar livrar-se do sentimento de culpa.

Na novela, Grass não entra diretamente no julgamento do Nacional-Socialismo – senão nas entrelinhas –, mas o coloca como o pano de fundo do enredo, pois esse é o cenário que irá determinar a compunção futura; o que vemos é um panorama do mundo pequeno-burguês, em que crianças e adolescentes também frequentavam escolas e tentavam formar sua identidade própria, ainda que submetidas à ideologia dominante. Pois o que se deseja criticar não é o sistema nazista, já demonizado pelo mundo, mas sim o papel das pessoas que ali viveram, dentre elas o narrador Pilenz. Em oposição à massa, especialmente em comparação com os jovens retratados de Danzig, Mahlke é um indivíduo *sui generis*; chama a atenção por sua personalidade, que evolui de modo vertiginoso desde o início da guerra, quando tem catorze anos. Destacava-se como atleta, tornando-se o mais exímio nadador e mais resistente mergulhador da turma; sua generosidade era imensa, bem como a grandeza de espírito; tinha uma “cara de redentor, sofredora e mansamente decidida” (GRASS, 1976, p. 21). Ainda que seu humor fosse peculiar, manifestava o desejo de tornar-se um palhaço “para fazer rir as pessoas” (GRASS, 1976, p. 19). Apesar de humilde, atuava de forma independente e autônoma, sem se deixar levar por modismos, nem quer convencer ou influenciar qualquer outra pessoa. Consolidava, aos poucos, a admiração de todos.

Já agora posso dizer: ao não ser um ambicioso, ao estudar moderadamente, ao deixar que copiassem dele, ao não demonstrar ambição senão na aula de ginástica, ao não participar das porcarias habituais, tornava-se aquele Mahlke particular que, claramente ou de maneira velada, buscava o aplauso; afinal ele se propunha algum dia apresentar-se num picadeiro ou se possível num palco (...) (GRASS, 1976, p. 19).

Atuava como membro descompromissado do Grupo Jovem (*Jungvolk*) e, logo após, da Juventude Hitlerista (*Hitlerjugend*), sem afinco, ignorando algumas exigências superiores. Não era, entretanto, um rebelde: simplesmente não desejava acompanhar alguns costumes, por discordar individualmente deles. Adquiriu uma reputação que tinha algo de legendária: “(...) Tentávamos decifrar o enigma, mas não conseguíamos compreender-te” (GRASS, 1976, p. 26). Quando alguns dos amigos decidem prematura e voluntariamente alistar-se no exército, contraria-

se: “Mahlke não se alistou, constituiu como sempre uma exceção, disse: ‘Vocês não devem estar regulando.’” (GRASS, 1976, p. 78).

Entrementes, após o decisivo episódio do roubo da medalha do capitão, que lhe causa a expulsão da escola, pese a que a haja devolvido espontaneamente – e principalmente pelo atrevimento de causar tamanho constrangimento ao diretor, o que poderia perturbar a estrutura daquele microsistema de poder –, Mahlke decide alistar-se ele mesmo no exército, ainda que não dê importância ao militarismo. É uma forma de buscar o reconhecimento social que nunca teve no mundo dos adultos.

Alistei-me como voluntário. Eu mesmo me espanto com isso. Sabes muito bem quão pouco me importo com essas coisas: militarismo, os jogos bélicos e essa exaltação do soldadesco. (...) preferiria fazer algo prático ou então cômico. (GRASS, 1976, p. 91-92).

Mesmo nessas condições, desempenha muito bem suas funções de soldado e atua com destaque na artilharia, sendo promovido a comandante e voltando à cidade com honras de herói. Não obstante, durante esse período, ainda como mero atirador, recusa-se a realizar uma tarefa de interesse privado de um comandante, o que ia de encontro a seus princípios, sendo punido com castigos que iam de reclusão a realização de tarefas repugnantes, mas que executa com excelência, para indignação dos superiores. Dessa forma, Mahlke torna-se involuntariamente um subversivo, ao agir com valores simples e nobres dentro de um sistema nitidamente bárbaro e corrompido. Representava, portanto, uma exceção, na forma que sugeriu Arendt.

Enquanto isso, Pilenz é exatamente o oposto: ordinário, típico, mediano em tudo. Nunca se destaca, nunca é o melhor, nunca é admirado; um jovem alemão comum, participante da igreja (é acólito, assistente do padre), instruído desde cedo pela ideologia nazista, aceita e se adapta sem grandes questionamentos; ademais, não atrai as garotas. Indeciso e vacilante, perde o prazo de alistamento militar como voluntário e, “como se fosse tempo de paz” (GRASS, 1976, p. 101), conclui o ginásio somente em 1944, próximo do fim da guerra, para só então ser convocado. Uma biografia quase indiferente no turbilhão da guerra. A veneração de Mahlke por Pilenz é patente, beirando a paixão e o desejo homoerótico.

Como visto no segundo capítulo deste trabalho, Grass faz uso de recursos metalinguísticos para denotar a sua atividade de escritor como criador comprometido da narrativa de Pilenz: “Se ao menos eu soubesse quem inventou esta história: ele ou eu ou quem escreve estas linhas?” (GRASS, 1976, p. 97). Grass dá voz e existência a Pilenz, emulando nele sua personalidade, ao mesmo tempo em que se distingue de Mahlke. De fato, em *Nas peles da cebola*, Grass utiliza as duas figuras como referências para caracterizar-se, nos anos de juventude, como alguém que não exercitava a “dúvida”, ou seja, não tinha o discernimento crítico diante de nenhuma “crença” estabelecida:

Eu tenho os tempos de meu trabalho obrigatório ao reich em uma recordação estratificada de modo bem diferente. Ela se diferencia daquilo que Pilenz diz do grande Mahlke em sua compulsão escrevente, não apenas em detalhes, mas também em sua tendência que me desnuda: eu perdi a oportunidade de aprender a dúvida na primeira lição, uma atividade que só bem tarde, mas então para valer, me capacitou a desmontar qualquer altar e tomar minhas decisões além de qualquer crença. (GRASS, 2007, p. 73).

Como inspiração para compor Mahlke, Grass descreve um rapaz¹⁵⁸ dos tempos de trabalho obrigatório ao Reich que representava uma “exceção” em meio à massa de jovens obedientes dentro do serviço militar:

Quando esbocei para a novela *Gato e rato* uma figura vertical e excêntrica, o coroinha órfão, estudante secundário, mestre de mergulho, portador da cruz da cavalaria e herói fugido à bandeira Joachim Mahlke, o obstinado rapaz que nós chamávamos de *Nós-não-fazemos-uma-coisa-assim* poderia me servir de modelo, ainda que Mahlke tivesse de lutar contra um pomo-de-adão superdimensionado, ao passo que o outro parecia sem mácula ao deixar cair o fuzil (...). (GRASS, 2007, p. 82-83).

A caracterização evidencia sua distinta habilidade e impressionante resistência física, dentro do modelo ideal da raça ariana, como almejado por Hitler, com uma imensa honradez e solicitude; entretanto, presumivelmente por razões religiosas, recusava-se a lidar com armas, ainda que fosse castigado com violência corporal ou trabalhos insalubres e que a punição alcançasse o grupo, que obviamente lhe hostilizava. Sua resposta a essa atitude era simples: “Nós não fazemos uma coisa dessas” (GRASS, 1976, p. 80)¹⁵⁹. Devido à insubmissão, ou

¹⁵⁸ Citado também na seção “3.2. Um testemunho”.

¹⁵⁹ Esse tipo de desobediência civil é o que Arendt sugere como uma possível forma para que o povo alemão evitasse a catástrofe: “E só precisamos imaginar por um momento o que aconteceria a qualquer uma dessas formas de

essencialmente para que não se tornasse um contraexemplo do que desejavam os comandantes, o rapaz acabou sendo expulso e certamente mandado para o campo de concentração de Stutthof. Sua desobediência pacífica, no entanto, foi marcante para Grass, a quem ele “fez falta de um modo tão clamoroso”. Ainda assim, o autor sentiu-se “se não contente, pelo menos aliviado desde que o rapaz havia desaparecido”, pois já não sentia mais as “mordidas da dúvida” (GRASS, 2007, p. 82).

As palavras de Grass levantam duas questões a respeito de suas reflexões naquele tempo. Primeiro, a dúvida em si: começa a imaginar as possibilidades de comportamento fora do sistema ou mesmo de uma vida alternativa, em vez de simplesmente acatar os fatos como destino ou parte de um processo inexorável (conforme o que Arendt chamou de “consciência de si”, ou diálogo de si consigo mesmo); segundo, percebe que o incômodo causado pela presença do insólito e insubordinado colega não eram suas ações, mas justamente o então inconveniente fato de gerar a dúvida. Sabemos, contudo, que duvidar, naquele contexto, além de uma “exceção”, um contrassenso, era perigoso: poderia, em última instância, acabar como preso político em um campo de concentração.

Podemos admitir então que Grass tenta examinar o problema da culpa individual causada pela falta de discernimento no período nazista e evidenciada pelo silêncio do não-retorno de todos aqueles que ousaram questionar. Usando a voz de Pilenz, Grass assume sua responsabilidade e transpõe no papel a sua culpa: “Eu, porém, que mostrei o teu gogó àquele gato e a todos os existentes, tenho de escrever agora.” (GRASS, 1976, p. 78).

No relato autobiográfico a culpa também é um dos temas mais explorados e o autor demonstra uma postura clara diante dessa questão: o Grass maduro (pós-guerra) padece do “sentimento de culpa” que foi protelado pelo jovem Grass (pré e durante a guerra). Ele processa esse sentimento e percebe a necessidade de que seus conterrâneos também realizem tal tarefa, da mesma maneira que Jaspers havia outrora orientado. Mesmo assim, essa elaboração não é

governo, se um número suficiente de pessoas agisse ‘irresponsavelmente’ e se recusasse apoiá-la, mesmo sem resistência ativa e rebelião, para ver como essa arma poderia ser eficaz.” (ARENDDT, 2004, p. 110)

completa e resta ainda algo não externado, que continua oprimindo a consciência do Grass idoso (recente).

Uma palavra chama a outra. Dívidas materiais e dívidas morais, culpa, dívidas e culpa, *Schulden* e *Schuld*¹⁶⁰. Duas palavras tão próximas uma da outra tão arraigadas no solo da língua alemã e ainda assim as dívidas (...) podem ser amortizadas com tanta facilidade ao passo que a culpa, tanto a culpa demonstrável quanto a oculta, ou mesmo aquela que é apenas presumível, permanece. (...) Para mim vale, legível, a inscrição breve: Eu me calei. (GRASS, 2007, p. 31)

Embora não se trate, neste ponto específico, da mesma culpa gerada pela ausência do outro, mas sim de uma segunda culpa, a responsabilidade pelo próprio silêncio, de verdades conscientes não reveladas, Grass aproxima os conceitos “culpa” e “dívida”, homônimos na língua alemã (*Schuld*), para logo após separá-las, pelo quesito da possibilidade de amortização: podemos quitar uma dívida material, mas não podemos eliminar a culpa de forma alguma, já que para ela não há compensação. Friedrich Nietzsche, no fim do século XIX, em sua *Genealogia da Moral*, escrito por volta de 1887, identifica no conceito material de “dívida” a origem para o conceito moral da “culpa”, a qual só poderia ser reparada mediante a aplicação de um castigo (NIETZSCHE, 1998, p. 52). Nosso senso moderno de justiça, resultado de um longo processo de refinamento do raciocínio humano no meio social, baseia-se no castigo contra aquele que “podia ter agido de outro modo”. A má consciência de Pilez provém do fato de que ele poderia ter, de alguma forma, em qualquer momento da história, evitado que o amigo desaparecesse após seu último mergulho. No entanto, dificilmente se encontra alguma expressão que evidencie isto. Toda vez que o narrador identifica uma via alternativa na sequência do tempo passado é senão para indicar alguma possibilidade de isenção da culpa, através da mudança de decisões ou ações de outros, principalmente Mahlke.

Porque se Mahlke tivesse guardado a coisa sob a cobertura, ou melhor, se eu nunca tivesse sido amigo de Mahlke, ou melhor ainda, ambas as coisas: a coisa segura na cabine de rádio e eu ligado a Mahlke apenas superficialmente, (...) então não precisaria estar escrevendo agora, nem precisaria dizer ao Padre Alban: “Foi por minha culpa que Mahlke mais tarde”... (GRASS, 1976, p. 82).

¹⁶⁰ No original: “*Ein Wort ruft das andere. Schulden und Schuld.(...)*” O tradutor optou por uma adaptação prolixa do texto, a fim explicar os significados das duas palavras ao mesmo tempo que explicita o verbete na língua alemã.

Pilenz sente a culpa e fala acerca dela, mas não tem coragem de assumir diretamente e expressar com clareza de que forma ele poderia ter *agido* diferente. Pelo contrário, busca subterfúgios para que não houvesse conhecido Mahlke, ou que não tivessem uma intimidade, que o amigo não arrumasse problemas com o diretor, que desistisse de obstinada ideia de palestrar na antiga escola, que justificasse às autoridades sua demora em retornar ao serviço militar, de forma a não configurar deserção, que arranjasse outro lugar para esconder-se, que não dependesse de Pilenz; em suma, o narrador deseja sempre normatizar Mahlke ou livrar-se do sentimento de responsabilidade pelo destino do amigo: ele não ousa colocar-se na posição de sujeito de qualquer ação, somente mero objeto vítima das casualidades.

Com Matern e Jochen, em *Anos de cão*, ocorre o mesmo, depois que Walli utiliza os óculos de reconhecimento. Vale destacar que a idade é determinante para seu funcionamento: somente filhos de sete a vinte e um anos conseguem enxergar a verdade pelos óculos, portanto aqueles que no fim da guerra não houvessem ultrapassado os onze anos de idade ou tivessem nascido até pouco depois dela (isto é, quem ainda fosse, pelo tamanho, incapaz de cometer crimes) seriam, assim, isentos de responsabilidade. Reconhecíveis são os adultos acima de trinta anos, ou seja, que no início da guerra já tivessem alcançado os catorze anos, portanto já conscientes da realidade e, assim, passíveis de acusação. Após a internação de Walli, Matern e Jochen tentam compreender o seu erro:

Vagos sentimentos de culpa são empurrados de lá para cá sobre a mesa e só entram em conflito quando se trata de datas mais precisas. Matern acha que isso ou aquilo aconteceu em junho de 37. Sawatzki objeta:

– Foi exatamente em setembro. Quem haveria de dizer naquele tempo que acabaria tão mal?

Mas os dois acham que já naquele tempo eram contra.

(...)

– E afinal de contas, me diga Walterzinho, nós merecemos isso? Merecemos? Não, eu digo que não. Nunca jamais. (GRASS, 1989, p. 494-495)

A ocorrência que eles reconstituem na memória durante a conversa é a agressão que o grupo de homens da SA, do qual faziam parte, covardemente aplicou contra Amsel, chegando a arrancar-lhe todos os dentes (que depois foram reconstituídos com ouro e a partir disso determinaram o novo apelido Goldmälchen – literalmente, “Boquinha de Ouro”). Para os dois,

os fatos ainda estão acessíveis na memória, não foram esquecidos; o que não conseguem é identificar em suas ações algo reprovável, não lhes cai bem a máscara do algoz. Para eles, pessoas que “nunca decidiram ser boas ou más”, tudo ainda é passível de se relevar e se perdoar. Não se sentem, pois, arrependidos por seus atos.

No caso de Grass, o momento em que teve pela primeira vez uma noção da dimensão dos crimes de guerra cometidos pela Alemanha ocorreu quando ele e seus companheiros das colunas de trabalho do campo de prisioneiros de guerra foram interpelados pelo oficial de educação americano, que “apresentava fotos em preto-e-branco, imagens dos campos de concentração Bergen-Belsen, Ravensbrück... Eu vi montanhas de cadáveres, os fornos. Vi famintos, mortos de fome, sobreviventes de um outro mundo, magros como esqueletos, inacreditável” (GRASS, 2007, p. 175); “(...) olhar, vamos olhar, não desviar os olhos, apenas porque é indescritível se dito assim tão rápido” (GRASS, 2007, p. 254). Ainda assim, não podia crer que sua própria nação era responsável por um dos maiores crimes da história: “Os alemães não fizeram uma coisa dessas, jamais. Uma coisa dessas os alemães não fazem” (GRASS, 2007, p. 175). Só depois que Schirach, ex-líder da juventude hitlerista, confirmou pelo rádio ter conhecimento dos crimes é que Grass efetivamente aceitou como verdade as evidências da *Shoah*. “Para aliviar a carga da juventude hitlerista, Schirach asseverou a ignorância dos membros da organização e disse que ele, apenas ele, havia tido conhecimento da aniquilação em massa planejada e executada como solução final da questão judaica” (GRASS, 2007, p. 176). A tentativa de isentar a culpa dos jovens ecoou ainda por alguns meses e anos. Só depois de um longo período é que Grass aceitou ter feito parte do sistema:

O tempo passou até que compreendi aos trancos e barrancos, admitindo hesitantemente comigo mesmo, que eu tinha parte sem saber, ou melhor, sem querer saber, em um crime, que com os anos não se tornou menor, que não quer prescrever, e que ainda hoje me faz padecer. (GRASS, 2007, p. 175)

Grass aos poucos reconhece as artimanhas da consciência que o fizeram, bem como muitos outros de sua época, fugir do dever de assumir essa responsabilidade.

Mas porque tantos se calaram, a tentação de ignorar de todo o próprio fracasso é grande, acusar a culpa coletiva para compensar, ou apenas falar de maneira imprópria, em

terceira pessoa, de si mesmo: ele foi, viu, teve de, disse, ele calou... E isso para dentro de si mesmo, onde já muito espaço para jogos de esconde-esconde. (GRASS, 2007, p. 31)

Percebe-se que é bastante complicado o procedimento de análise da história pessoal em busca da fonte do senso de responsabilidade pela história, uma vez que a memória é arredia quando se busca as evidências no passado. A identidade pessoal nos velhos tempos transfere-se a um ser estranho, alheio:

invoco o garoto de então, que fui quando tinha treze anos, fazendo citações, interrogo-o com severidade e sinto a tentação de condená-lo, porventura sentenciá-lo como um estranho, cujos apuros me deixam frio (...). Ele se desvia de mim, não quer ser julgado, não quer ser condenado. Foge para o colo de sua mãe. E grita: “Eu era apenas uma criança, uma criança apenas...” (GRASS, 2007, p. 31-32)

A busca por um alibi se mostra infrutífera; nenhum dos argumentos costumeiramente utilizados para colocar-se como um agente da resistência parecia lhe servir. A autoanálise de Grass somente revela sua anuência ao *status quo* nazista. Em verdade, seria muito difícil imaginar que qualquer pessoa pertencente à sua geração pudesse ter a iniciativa pessoal de lutar contra a situação e, ainda que ela ocorresse, que fosse capaz de sobreviver à estrutura de censura e opressão às ideias de oposição:

Por mais prestimoso que eu me mostre ao cutucar na moita de minhas recordações, nada encontro que me seja favorável. Nenhuma dúvida parece ter nublado meus anos de infância. Muito antes, fácil de ser conquistado, participei de tudo que o cotidiano, que se dizia, agitadamente agitado como era, um “novo tempo”, tinha a oferecer. Isso era muito e era atraente (...). (GRASS, 2007, p. 23)

A tomada de consciência da culpa se evidencia definitivamente quando o narrador deixa a voz passiva do ser submetido à influência externa para assumir a voz ativa reflexiva do sujeito que se coloca na ação de reflexionar, demonstrando que sua crença anterior na ideologia nazista foi mais do que uma indução: foi um consentimento: “A fim de atenuar o que os jovens fizeram, e, portanto, o que eu fiz, não pode nem mesmo ser dito: nós fomos seduzidos! Não, nós nos deixamos, eu me deixei seduzir” (GRASS, 2007, p. 38).

Nota-se que Grass descreve em sua autobiografia o processo que o levou a perceber sérios problemas de sua geração no encaminhamento de questões importantes à sua sociedade: a submissão à influência externa dos vencedores da guerra sobre as decisões político-econômicas, a

assimilação de uma cultura consumista e acrítica, a letargia da memória histórica e, principalmente, a negligência quanto à culpabilidade da nação. Para ele, era importante que tais assuntos entrassem definitivamente na agenda do país, a fim de que não somente os erros do passado se repetissem, como também que o aparente bem-estar momentâneo não evoluísse para adversidades no futuro, como crises econômicas, dependência permanente de capital externo, desigualdade social, ultranacionalismo, entre outros.

Segundo Assmann, em *Der lange Schatten der Vergangenheit*, o “câmbio de geração é de grande significado para a transformação e a renovação da memória de uma sociedade e tem papel particularmente importante no processamento tardio de recordações traumáticas ou vergonhosas”¹⁶¹ (ASSMANN, 2006a, p. 27). Somente após um longo tempo (de quinze a trinta anos, segundo a teórica) é que se torna possível discutir abertamente questões que estavam latentes na sociedade, como é o caso da culpa histórica do povo alemão. Em outro estudo, chamado *Geschichte im Gedächtnis – Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, Assmann concentra-se na história alemã no século XX, identificando também, como já percebemos a partir de Adorno e de Grass, o nazismo e a Segunda Guerra como uma cesura no processo histórico alemão ao longo dos séculos, de modo que a história nacional alemã, como a entendemos hoje, ou seja, aquela que habita a memória coletiva do país e do exterior, trata-se basicamente dos eventos ocorridos a partir da ascensão de Hitler ao poder: “Os doze anos da ditadura de Hitler teriam se tornado o ponto central de toda a história alemã, para onde confluiu tudo o que antecede e que reduz a pós-história tudo o que vem a seguir”¹⁶² (ASSMANN, 2007b, p. 16).

Com o suporte de sociólogos e historiadores, Assmann define algumas das gerações que passaram pela Alemanha ao longo do século XX. A geração posterior à derrota da Primeira

¹⁶¹ No original: “*Der Generationswechsel ist von großer Bedeutung für den Wandel und die Erneuerung des Gedächtnis einer Gesellschaft und spielt gerade auch bei der späten Verarbeitung traumatischer oder beschämender Erinnerungen eine große Rolle.*” (ASSMANN, 2006a, p. 27).

¹⁶² No original: “*Die zwölf Jahre der Hitlerdiktatur seien zum Dreh- und Angelpunkt der gesamten deutschen Geschichte geworden, auf den alles Vorangehende teleologisch zulaufe und der alles Folgende zur Nachgeschichte reduziere.*” (ASSMANN, 2007b, p. 16)

Guerra Mundial, também chamada de *geração política*, “encontrou sua necessidade por estabilidade e ordem afirmada em ideologias e arquétipos heroicos”; a partir dessa “disposição de espírito autoritária desenvolveu-se uma relação positiva com a técnica o uniforme e à organização de massa burocraticamente controlada” (ASSMANN, 2007b, p. 42), que veio a se concretizar na *geração de 33*, que apoiou a subida de Hitler ao poder e colaborou com as políticas nazistas que culminaram na *Shoah*. A essa sucedeu a *geração de 45*, que herdou o país destruído e a sociedade fragmentada no pós-guerra. Estudada de perto por Helmut Schelsky, foi uma geração historicamente marcada pela “penúria e ameaça à própria família no período durante e depois da guerra por meio de fuga, bombardeio, degradação, perda de propriedade, dificuldades de moradia, dificuldades de educação e formação profissional e mesmo a perda dos pais ou de uma das partes”¹⁶³ (ASSMANN, 2007b, pp. 40-41). Totalmente desiludida pelas expectativas criadas durante a geração anterior e pelos rumos tomados pela nação, essa assumiu um caráter notável de “despolitização e desideologização”, ou seja, uma renúncia absoluta a qualquer inclinação política ou ideológica, motivo pelo qual foi também identificada como “geração cética”. Com isso, caracterizou-se pelo pragmatismo e pelo dinamismo, tornando-se, por conseguinte, “portadora de transformações no processo de modernização”: a “vanguarda do progresso” (ASSMANN, 2007b, p. 41). O colapso da ordem e do sistema social, junto com os “erros, fraquezas e deslizos dos adultos” ficaram gravados na consciência dos jovens dessa geração, de modo que eles seriam, “nas relações privadas e sociais, ‘mais adaptados, realistas, dispostos e promissores que os jovens de qualquer geração anterior. Sabiam muito bem viver na banalidade (...) e se orgulhavam disso’”¹⁶⁴ (ASSMANN, 2007b, pp. 42-43). Portanto, para Schelsky, essa geração nunca viria a ser revolucionária, nem reagiria coletivamente de forma emotiva; ela

¹⁶³ No original: “[Schelsky] spricht von der ‚in Kriegs- und Nachkriegszeit erfahrenen Not und Gefährdung der eigenen Familie durch Flucht, Ausbombung, Deklassierung, Besitzverlust, Wohnungsschwierigkeiten, Schul- und Ausbildungsschwierigkeiten oder gar de(n) Verlust der Eltern oder eines Elternteils.’”(ASSMANN, 2007b, pp. 40-41)

¹⁶⁴ No original: “Die skeptische Generation sei im privaten und sozialen Verhalten ‚angepasster, wirklichkeitsnäher, zugriffsbereiter und erfolgssicherer als je eine Jugend vorher. Sie meistere das Leben in der Banalität (...) und sei darauf stolz.’”(ASSMANN, 2007b, pp. 42-43)

portava senão “a necessidade de fundar comunidades elitistas ou de concretizar princípios de organização”¹⁶⁵ (ASSMANN, 2007b, p. 43).

Como contraste à geração cética de 45, ficou marcada na história a geração de 68; na verdade, essa não poderia ser compreendida sem aquela. Há entre elas três diferenças fundamentais:

- a *politização*, intensa na geração de 68, em resposta à fuga da política na de 45;
- a *juventude*, dado que a geração de *auxiliares da Força Aérea*¹⁶⁶, tendo crescido já com grandes responsabilidades durante os anos penosos de guerra, não pôde desfrutar de uma fase de juventude, enquanto a de 68 usufruiu do conforto construído pelos pais ao longo do período de milagre econômico do pós-guerra;
- a *ruptura histórica*, uma vez que os acontecimentos históricos na geração cética afetaram a biografia de seus componentes, de modo que o Nacional-Socialismo foi colocado à parte na esfera privada e tratado de forma variada no convívio familiar: “como experiência recalcada ou segredo guardado, como postura endurecida ou dano emocional”¹⁶⁷ (ASSMANN, 2007b, p. 44)

De forma geral, para Assmann, foi a falta de raiva da geração cética que preparou a ira da geração de 68. Schelsky fala de tolerância da geração cética, referindo-se ao reconhecimento e à aceitação tanto das fraquezas dos outros quanto das próprias. Além de tolerância, ele também fala de necessidade e de risco, porém nunca de culpa ou envolvimento:

Palavras-chave morais como culpa ou vergonha eram deixadas para os políticos e seus pronunciamentos oficiais, não eram ainda de forma alguma objeto de tematização científica, menos ainda de autocompreensão social. (...) Como essa geração, embora

¹⁶⁵ No original: “*Sie trägt das Bedürfnis in sich, elitäre Gemeinschaften zu stiften oder Ordnungsprinzipien zu verwirklichen.*” (ASSMANN, 2007b, p. 43)

¹⁶⁶ *Flakhelfer-Generation*: *Flak* é a abreviação de *Fliegerabwehrkanone*, isto é, “canhões de defesa antiaérea”. Os auxiliares da Força Aérea, principalmente nos últimos anos da guerra, eram basicamente jovens, com pouca experiência de guerra. Grass também fez parte desse grupo, antes de ingressar na SS.

¹⁶⁷ No original: “(...) *als verdrängte Erfahrung oder gehütetes Geheimnis, als verhärtete Haltung, als seelischer Schaden.*” (ASSMANN, 2007b, p. 44)

ainda como crianças ou jovens, foi socializada durante o Nacional-Socialismo e o tinham em grande parte carregado internamente consigo, ela não poderia logo a seguir colocar-se no papel de crítica ou acusadora da geração dos pais. Ela estava profundamente envolvida em uma aliança com a geração política, de quem ela se dissociou em 1945 em todas as partes sem acusar explicitamente e sem pedir explicações; pois com isso ela teria também que se acusar e pedir explicações a si própria. Sua vez de protestar abertamente veio com atraso apenas em uma aliança com a geração de 68. (ASSMANN, 2007b, p. 45)

A cumplicidade entre gerações e o comportamento da sociedade nas primeiras décadas após o fim da guerra, da forma como descrito por Assmann no trecho acima, é facilmente reconhecível nas narrações de Oskar em *O tambor*, de Matern em *Anos de cão* e de Grass em *Nas peles da cebola*, assinaladas ao longo deste capítulo, caracterizadas principalmente pela disciplina no trabalho como busca obstinada pelo enriquecimento, pela falta de reflexão sobre o passado recente e pela ocupação assídua com atividades triviais.

Por outro lado, os três narradores, cada um a seu modo, deixam de compactuar com o *status quo* de seus convivas e rompem com as gerações anteriores: Oskar mata seus dois pais presuntivos (Alfred Matzerath e Jan Bronski); Matern busca vingança contra todos os que de alguma forma se colocaram em seu caminho no passado (tolera suas próprias “fraquezas”, mas não as dos outros); Grass, luta pela sobrevivência enquanto reflete sobre a sua situação e da sociedade, até que cristalizar seus pensamentos nas primeiras obras artísticas e literárias. Eles encaixam-se melhor na qualificação que Assmann dá à geração de 68: “A geração de 68 apresentou um comportamento diametralmente oposto ao da geração anterior: “cultivou um hábito juvenil revolucionário e levou a cabo com alarde o rompimento com seus pais (e, em escala muito menor, também com suas mães)” (ASSMANN, 2007b, p. 46).

Assmann acentua também o papel decisivo da geração de 68 na mudança de atitude da sociedade alemã em relação a seu passado, exigindo a revisão da história e a execução de políticas para formação de uma memória cultural mais crítica:

na Alemanha, (...) o silêncio repressivo e cúmplice da culpa história, que permaneceu após a guerra até os anos sessenta na sociedade alemã ocidental, foi quebrado pelos representantes de uma geração mais jovem, a de 68. Essa geração colocou em andamento não só a tematização crítica da culpa alemã, como teve ainda papel de destaque na construção de monumentos, na concepção de exposições nos museus, na

produção de filmes e outras formas de cultura de memória pública.¹⁶⁸ (ASSMANN, 2006a, p. 27)

Levando isso em consideração, podemos afirmar que a literatura de Grass publicada entre fim dos anos sessenta até meados dos setenta, naturalmente em conjunto com diversas outras iniciativas de escritores, artistas e filósofos¹⁶⁹, engajados na necessidade de “superação do passado” (*Vergangenheitsbewältigung*), ajudou a trazer luz à questão da culpa para que pudesse ser discutida publicamente, colocada sob os holofotes da atenção pública e, enfim, tornar-se elemento da memória coletiva alemã junto com a geração de 68. De fato, Assmann ressalta a importância de indivíduos da geração de 45 para a formação dos movimentos sociais da geração seguinte e para a futura consolidação do pensamento crítico sobre o período nazista:

A revolta política do fim dos anos 60 foi preparada e levada adiante por eminentes [da geração] de 45 (como Enzensberger, Walser, Grass) e também o outro grande projeto da geração de 68, a criação de uma cultura de memória do Nacional-Socialismo e do Holocausto, foi formada principalmente por membros de 45 (pense-se no discurso de Richard von Weizsäcker em 8 de maio de 1985 ou nos artigos de Jürgen Habermas ou Christian Meier no Debate dos Historiadores¹⁷⁰ um ano depois.¹⁷¹ (ASSMANN, 2007b, p. 46)

Com efeito, nos indivíduos da geração de 45 coincidem peculiaridades que a determinaram como essencial para engatilhar o processo da *Vergangenheitsbewältigung*: ao mesmo tempo em que foram criados dentro da ideologia nazista e ainda que realmente nela acreditassem com entusiasmo (como o jovem Grass), eram demasiado jovens para ter construído uma carreira no Estado nacional-socialista; portanto, não poderiam ser considerados como autores dos grandes crimes de guerra e contra a humanidade. Ao mesmo tempo, ao fim da guerra,

¹⁶⁸ No original: “In Deutschland z. B. wurde das repressive und komplizitäre Beschweigen der historischen Schuld, das in der westdeutschen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die sechziger Jahre anhielt, von den Vertretern einer jüngerer Generation, den 68ern, gebrochen. Diese Generation brachte nicht nur di kritische Thematisierung der deutschen Schuld in Gang, sonder war auch führend beteiligt bei der Errichtung von Monumenten, der Konzeption von Ausstellungen in den Museen, der Produktion von Filmen und anderen Formen öffentlicher Erinnerungskultur.” (ASSMANN, 2006a, p. 27)

¹⁶⁹ Por exemplo, Karl Jaspers, Martin Walser, Sigfried Lenz, Jürgen Habermas, Hans-Ulrich Wehler, entre outros.

¹⁷⁰ *Historikerstreit*, também traduzido como Querela ou Disputa dos Historiadores.

¹⁷¹ No original: “Die politische Revolte der späten 60er Jahre wurde von eminenten 45er vorbereitet und mitgetragen (man denke an Enzensberger, Walser, Grass), und auch das andere große Projekt der 68er Generation, die Schaffung einer Erinnerungskultur na Nationalsozialismus und Holocaust, ist von Weizsäckers Rede zum 8. Mai 1985 oder an di Beiträge von Jüger Habermas oder Christian Meier zum Historikerstreit en Jahr später).”

eram jovens o suficiente para recomeçar a vida e muitos de fato aproveitaram a chance para defender desde o início os valores democratização, tornando-se assim *instâncias morais* da nova república.

Isso não seria possível para a geração anterior (que Assmann chama de *geração de 33*) devido à sua ligação direta com o passado condenado. A maior parte dessas potenciais testemunhas da história (*Zeitzeuge*, literalmente “testemunhas do tempo”, ou ainda “testemunhas de época”), que Grass caracteriza como “uma minoria moribunda” (GRASS, 2007, p. 148), estava entrando na vida adulta e profissional justamente na época da ascensão de Hitler ao poder; por isso, não raro assumiram responsabilidades perante o Estado nazista e participaram ativamente da guerra. Por isso, muitos deixaram de contar aos filhos sobre suas vidas naquele período, como bem retrata Matern, em *Anos de cão*, antes do lançamento dos “óculos mágicos de reconhecimento”. Para Assmann, dessa maneira, tal geração falha como testemunha da história, uma vez que para isso “seria requerida uma tomada de distância autocrítica” (ASSMANN, 2007b, p. 47), que a maioria de seus representantes não foi capaz de realizar. Evidentemente, não se incluem nessa restrição as vítimas de perseguição – principalmente os presos em campos de concentração – que pertenciam à mesma geração e que, através de seus testemunhos (registrados em livros, documentários ou outros meios), contribuíram para a construção da memória da época.

Desde a geração de 68 tem sido empenhado um grande esforço sistemático, através de políticas enfáticas (desde a escola, mas também em locais de recordação e durante datas de reencenação), para que o povo alemão mantenha viva a memória do período perverso. Contudo, à medida que os representantes dessas gerações que viveram de perto os eventos históricos da Segunda Guerra e da *Shoah* vão falecendo, diminui a sua presença biológica na sociedade e, com isso, a memória comunicativa, ou seja, a convivência com suas lembranças. Além disso, as novas gerações ficam temporalmente cada vez mais distanciadas daqueles eventos, caracterizando uma relação diferente, menos emotiva, com o esforço de reconciliação com o passado. Fica, portanto, a dúvida sobre como lidarão as futuras gerações a respeito das políticas de memória histórica, quando não restar mais nenhum representante da geração de 68.

4.7. A CONFISSÃO TARDIA

Às vésperas do lançamento do livro de memórias em 2006, a editora Steidl distribuiu uma quantidade limitada de exemplares para resenha a veículos de comunicação de maior expressão. Com o jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, havia acertado uma entrevista exclusiva e o direito de edição de um suplemento ao livro, que seriam publicados no dia 19 de agosto, pouco antes do lançamento previsto para 1º de setembro. No dia 12 de agosto, antes do combinado, o jornal *FAZ* publicou uma matéria de capa sobre a nova publicação de Grass, junto com a entrevista concedida e uma crítica escrita por Frank Schirrmacher, coeditor do periódico. O artigo intitulava-se “*Günter Grass: Ich war Mitglied der Waffen-SS*” (“Günter Grass: eu fui membro da Waffen-SS”); mais do que qualquer outro tema tratado no livro de quase quinhentas páginas, a revelação ganhou destaque absoluto e recebeu um aspecto confessional. Schirrmacher não levantou tanta polêmica com relação à participação na divisão de elite em si, justificável pelas circunstâncias, mas sim pelo silêncio, por tantas décadas, da figura considerada “‘consciência da nação’, ‘instância moral’, ‘*praeceptor germaniae*’ [‘professor da Alemanha’], ‘pôster moral’ ou ‘pregador moral’”¹⁷² (KÖLBEL, 2007, p. 336). Com o assunto em evidência, a editora Steidl vislumbrou uma oportunidade de mercado e antecipou também o lançamento da obra autobiográfica para o dia 15 de agosto, duas semanas antes do previsto.

Não era novidade que Grass fizera parte de organizações nazistas na infância, a saber, a *Jungvolk* e a Juventude Hitlerista (*Hitlerjunge*); tampouco que ele havia se alistado com quinze anos de idade no exército regular, a *Wehrmacht* (sua intenção era a divisão de submarinos da marinha), movido por um “oportunismo juvenil”: “Meu ato não permite ser diminuído a ponto de se tornar uma burrice juvenil. Nenhuma obrigação de cima se aferrava ao meu pescoço. Nenhuma culpa auto-inculcada, por exemplo dúvidas acerca da infalibilidade do führer, exigia ser anulada pelo zelo voluntário” (GRASS, 2007, p. 61). Também já era sabido que fora finalmente recrutado aos dezessete anos para uma artilharia de canhão (*Panzerschütze*), na qual lutou por três meses,

¹⁷² No original: “(...) ‘*Gewissen der Nation*’, ‘*moralischer Instanz*’, ‘*praeceptor germaniae*’, ‘*Moralposter*’ oder ‘*Moralprediger*’ (...)” (KÖLBEL, 2007, p. 336)

até ferir-se no ombro e ser retirado de batalha, já nos momentos finais antes da capitulação. A informação que não se conhecia era a de que essa artilharia fazia parte não da *Wehrmacht*, mas da *Waffen-SS*, o que na época da guerra não provocou qualquer horror no jovem soldado: “É provável que muito antes tenha visto a *Waffen-SS* como uma unidade de elite, que sempre entrava em ação quando uma invasão de fronteira era concretizada (...). A runa dupla no colarinho não me era indecente” (GRASS, 2007, p. 101). Ele entraria mais precisamente na *SS-Panzerdivision Jörg von Frundsberg*, nome de um cavaleiro medieval conhecido por Grass como

líder da Aliança Suábia no tempo das guerras camponesas e como ‘Pai dos lasquenetes’. Alguém que defendia a liberdade e a libertação. E também algo europeu partia da *Waffen-SS*: juntados em divisões, franceses, valões, flamengos e holandeses, muitos noruegueses, dinamarqueses, até mesmo suecos neutros lutavam voluntariamente no front oriental em uma batalha de defesa que, assim se dizia, salvaria o Ocidente da onda bolchevique. (GRASS, 2007, p. 101)

O tabloide berlinense *Bild*¹⁷³, um dos periódicos de maior tiragem do país, procurou intensificar a polêmica destacando em sua matéria sobre o livro, de modo sensacionalista, informações sobre a *SS* que, durante o pós-guerra, estarreceram o grande público em todo o mundo pela crueldade das ações da tropa:

A *Waffen-SS* tem a má-reputação pelos crimes contra judeus e prisioneiros de guerra. O médico de campos de concentração Dr. Josef Mengele, em sua posição de capitão da *SS* selecionava judeus na plataforma de extermínio de Auschwitz. Soldados da *Waffen-SS* incendiaram e fuzilaram em 1944 na vila francesa de Oradour-sur-Glane 642 pessoas, das quais 245 mulheres e 207 crianças. O tribunal militar internacional, nos julgamentos de Nurembergue, declarou a *Waffen-SS* como organização criminosa pelos crimes de guerra e pelos crimes contra a humanidade.¹⁷⁴ (*Bild-Zeitung* in KÖLBEL, 2007, 25)

¹⁷³ *Bild* é uma publicação da editora Axel Springer, hoje uma das maiores empresas de comunicação da Europa, com quem Grass já mantinha uma disputa histórica, desde os tempos do Gruppe 47, por ameaçar, devido a seu poder de imprensa, a liberdade de opinião no Estado democrático.

¹⁷⁴ No original: “*Die Waffen-SS ist berüchtigt für Verbrechen an Juden und Kriegsgefangenen. KZ-Arzt Dr. Josef Mengele selektierte im Rang eines SS-Hauptsturmführers Juden an der Vernichtungsrampe Auschwitz. Soldaten der Waffen-SS verbrannten und erschossen 1944 im französischen Dorf Oradour-sur-Glane 642 Menschen, darunter 245 Frauen und 207 Kinder. Der internationale Militärgerichtshof erklärte die Waffen-SS in den Nürnberger Prozessen wegen Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit zur Verbrecherischen Organisation.*” (*Bild-Zeitung* in KÖLBEL, 2007, 25)

A intenção, obviamente, era vincular a imagem de Grass diretamente às ações criminosas da SS, como se ele próprio fosse um assassino atroz. No entanto, Grass afirma sequer ter atirado em qualquer alvo humano. As críticas, de forma geral, não seguiram nessa direção.

O cerne da questão era o fato de que Grass exigia ferrenhamente dos outros aquilo de que se absteve ele próprio: reconhecer e assumir em público as ações tomadas e as posições ocupadas durante o nazismo. Para que seu erro de conduta pudesse ser perdoado, a revelação veio tarde demais. Seu engajamento teria sido desleal e, conseqüentemente, deveria perder o valor.

A confissão não demorou apenas na vida real: dentro do próprio livro, Grass prolonga-se sem desvelar o segredo; dá indícios de uma revelação desde o começo e hesita em explicitá-la por uma centena de páginas. Mesmo quando, finalmente, no quarto capítulo (“Como foi que aprendi a temer”), Grass evidencia a que tropa pertencia de fato, ele o faz sem esclarecer exatamente o momento em que se alistara na SS, como se tivesse percebido eventualmente, por acaso, que fazia parte dela:

Resta apenas afirmar, e por isso duvidar, que só aqui, na cidade ainda não tocada pela guerra [Dresden] (...), é que passei a ter certeza quanto à tropa a que eu pertencia. Minha ordem de marcha seguinte deixou claro onde o recruta com meu nome deveria ser treinado para virar artilheiro de canhão em uma praça de exercício da *Waffen-SS* (...).(GRASS, 2007, p. 100-101)

Também aqui o autor fala de si na terceira pessoa (“o recruta com o meu nome”), utilizando a estratégia comumente utilizada ao longo da *Trilogia*, como se demonstrasse um distanciamento, porventura crítico e questionador, de sua identidade e de sua consciência no passado: “A pergunta é: será que me assustou o que então, no escritório de recrutas, era tão visível, se ainda hoje, depois de sessenta anos, o ‘S’ duplo me deixa assustado no momento em que escrevo?” (GRASS, 2007, p. 101).

Segundo narra o autor, mesmo depois de muito tempo nas batalhas ele permaneceu desconhecendo a má fama da divisão a que pertencia. Numa de suas fugas, Grass encontrou um primeiro-cabo alemão que lhe sugeriu trocar o casaco por um da *Wehrmacht*: “Se os vermelhos acabarem nos pegando, tu vais te dar mal, rapaz, com esses teus enfeites de colarinho. Nos do teu

tipo eles simplesmente metem bala. Tiro na nuca e pronto...” (GRASS, 2007, p. 131). Aparentemente, as circunstâncias que definiram a troca de patente através da substituição do casaco, tiveram efeito também em sua consciência: por muito tempo permaneceu sem mencionar em que divisão estava originalmente e tentou, com efeito, mas sem êxito, excluir esse fato da consciência.

Desculpas suficientes, pois. E ainda assim eu me neguei durante décadas a confessar a mim mesmo o contato com a palavra e a letra dupla. O que eu havia aceitado com o orgulho estúpido de meus anos jovens queria esconder de mim mesmo depois da guerra devido a uma vergonha que passou a crescer posteriormente. Mas o fardo continuou, e ninguém podia amenizá-lo. (GRASS, 2007, p. 101)

Ao ser capturado pelas tropas aliadas e ser exposto às imagens dos campos de concentração e, mais ainda, compreender que esteve realmente “inserido em um sistema que planejava, organizara e concretizara a aniquilação de milhões de pessoas” (GRASS, 2007, p. 101-102), surge no jovem Grass a vergonha, que o leva ao silêncio. Junto a isso, no entanto, o desejo de viver e voltar à normalidade. Semprún, mais uma vez, nos provê um vestígio para a compreensão do comportamento de Grass:

Eu mesmo logo me calei a esse respeito, por muito tempo. Não com um silêncio afetado, nem culpado, tampouco temeroso. Silêncio de sobrevivência, melhor dizendo. Silêncio ruidoso do apetite de viver. Não fiquei, pois, mudo como um túmulo. Mudo porque deslumbrado com a beleza do mundo, com suas riquezas, desejoso de nele viver apagando os traços de uma agonia indelével.” (SEMPRÚN, 1995, p. 110)

O silêncio de Semprún, obviamente, difere-se muito em natureza ao de Grass: é o silêncio sobre a experiência do *Lager*; relatá-la significava repetir aquele sofrimento, o que lhe induzia ao desejo de morte – por isso, o silêncio como sobrevivência. No caso de Grass, o silêncio está relacionado à vergonha pela participação na SS; esse constrangimento não lhe deixaria em paz, principalmente num momento de extrema carência material. Portanto, o recalque desse passado e o respectivo silêncio, a fim de que pudesse seguir adiante. Por outro lado, tem medo do julgamento das outras pessoas, que certamente não acreditariam em que ele não soubesse das atrocidades praticadas pelos colegas da SS; a ele, como parte de um todo, caberia a acusação em maior ou menor escala dessas mesmas barbaridades:

Embora durante o treinamento para artilheiro de canhão (...) não pudesse ser ouvido nada a respeito daqueles crimes de guerra que mais tarde vieram à luz, uma ignorância afirmada e reafirmada não foi capaz de ocultar a minha compreensão de estar inserido em um sistema que planejara, organizara e concretizara a aniquilação de milhões de pessoas. Mesmo que uma culpa ativa não me pudesse ser creditada, até hoje sobrou um resto não desgastado de algo, que é chamado de um modo demasiado corrente de co-responsabilidade. Viver com isso é certo que eu terei, nos anos que ainda me restam. (GRASS, 2007, p. 101-102)

Percebe-se que o autor, mesmo décadas depois, não assume uma “culpa ativa”, já que ele próprio nunca cometera diretamente qualquer crime de guerra ou contra a humanidade, ou sequer houvesse tirado a vida de outro soldado. Ainda assim, carregava um sentimento de culpa por ter apoiado e participado de um sistema que perpetrava terríveis crimes. Para Semprún, da mesma forma, esse recalamento não permaneceu a vida toda. Ao pisar novamente, pela primeira vez, o campo de Buchenwald, por ocasião do aniversário de sua libertação, Semprún percebeu que o peso da experiência não lhe parecia mais tão opressor: as décadas puderam amenizar seu trauma para que pudesse reconciliar-se com seu passado:

(...) no dia 11 de abril de 1987, aniversário da libertação de Buchenwald, acabei por me reencontrar de novo. Por redescobrir uma parte essencial de mim, de minha memória, que eu tinha sido, que ainda era obrigado a recalcar, a manter à margem, para poder continuar a viver. Para, muito simplesmente, poder respirar. (SEMPRÚN, 1995, p. 224)

Ao explicar o motivo da ausência do sentimento de culpa, Semprún evidencia um sintoma indicativo de que ela seja, se não de todo inexistente, pelo menos superada: “Culpado de estar vivo? Nunca tive esse sentimento – ou ressentimento? –, conquanto sendo perfeitamente capaz de concebê-lo, de admitir-lhe a existência. De debatê-lo, portanto.” (SEMPRÚN, 1995, p. 290). Essa é justamente a saída de Grass para que possa se reconciliar com seu passado: só seria possível quando ele expusesse essa informação ao público e fosse capaz de falar a respeito.

E assim aconteceu: após a publicação do conteúdo das memórias no *FAZ* e antes mesmo do lançamento antecipado do livro, iniciou-se uma corrida midiática explorando o tema. Aos diversos editoriais, reportagens em jornais, revistas e programas de televisão, seguiram-se inúmeras análises e críticas realizadas por pessoas dos mais diversos setores da sociedade alemã e

da comunidade internacional. Franz Josef Wagner, do folhetim *Bild*¹⁷⁵, considerou que o silêncio sobre detalhe tão importante era equivalente a uma mentira; para Roman Bucheli, do jornal *Neue Zürcher Zeitung* (14/08/2006), o que Grass fizera por décadas foi uma “autoencenação” (*Selbstinszenierung*) e lembrou que o autor teve ao longo das décadas boas oportunidades, como na controvérsia de Bitburg, de expor seu passado na SS, mas preferiu permanecer na omissão, o que teria maculado irreversivelmente sua credibilidade; a revista *Der Spiegel* (21/02/2006) dedicou uma extensa reportagem rastreando nos discursos de Grass indícios de sua participação na SS e especulando o que poderia ter sido diferente em sua história, por exemplo, a concessão do Prêmio Nobel de Literatura em 1999, se o fato se tornasse público no passado. Kölbel (2007) considera que o escândalo representou menos um verdadeiro ultraje moral da sociedade que um fenômeno da mídia de massas.

Em entrevistas subsequentes, Grass minimiza a relevância da informação: “Se o senhor tiver lido agora o livro, irá notar que eu me acuso de coisas muito mais graves do que ter ingressado na Waffen-SS”¹⁷⁶ (*Frankfurter Rundschau*, 18/08/2006); além disso, solicita a consideração pelas atitudes que tomou, que para ele estão acima desse dado do passado: “(...) eu sempre fui da opinião de que aquilo que eu fiz, como escritor, como cidadão desse país, tudo o que significa o contrário daquilo que forjou em meus anos de juventude durante o período nazista, que isso é o suficiente. Eu também não era consciente de qualquer culpa (...)”¹⁷⁷ (*Frankfurter Rundschau*, 18/08/2006);

É curioso notar que, recorrentemente, ao ser indagado da razão de somente tão tarde falar revelar o segredo, Grass explica que foi a forma autobiográfica, da qual antes desconfiava,

¹⁷⁵ *Bild* explorou o assunto como pôde; entre 14 e 21 de agosto de 2006 foram dez reportagens cujo conteúdo ia da caracterização da SS até uma acusação de abuso sexual por parte de Grass e alguns colegas do Conradinum a uma garota, que teria motivado sua fuga para a batalha.

¹⁷⁶ No original: “Wenn Sie das Buch ja jetzt gelesen haben, werden Sie merken, dass ich mir bestimmte Dinge viel stärker vorwerfe, als dass ich hineingeraten bin in die Waffen-SS (...)” (*Frankfurter Rundschau* in KÖLBEL, 2007, p. 78)

¹⁷⁷ No original: “(...) ich war immer der Meinung, dass das, was ich tat, als Schriftsteller, als Bürger dieses Landes, was all das Gegenteil dessen bedeutet, was mich in meinen jungen Jahren während der Nazi-Zeit geprägt hat, dass das ausreicht. Ich war mir auch keiner Schuld bewusst (...)” (*Frankfurter Rundschau* in KÖLBEL, 2007, p. 81)

que lhe forçou a isso: “E isso só apareceu agora, enquanto eu superei minhas resistências internas de escrever autobiograficamente, de modo geral, e fiz desses meus anos de juventude o tema. De meus doze anos de vida até os meus trinta e cinco anos de vida já é suficiente. E nesse grande contexto eu pude falar abertamente sobre isso.”¹⁷⁸ (*Frankfurter Rundschau*, 19/08/2006). Como vimos antes, a resistência de Grass à autobiografia se deve ao fato de que os autores tendem a apresentar as informações como verdade única sobre suas vidas. Por outro lado, ele também queria livrar-se do peso de guardar o segredo por tanto tempo. Falar sobre o ingresso na SS sem um contexto específico seria uma atitude deslocada. Ao escrever a autobiografia, era necessário, portanto, que ele se abrisse completamente, deixando clara a incerteza dos eventos que o levaram a não divulgar seu passado por completo. Aparentemente, portanto, Grass utilizou o fim como meio: ele já sentia o ímpeto de pronunciar-se sobre a participação e, para isso, elegeu a ferramenta literária que não lhe daria subterfúgios.

O crítico Helmut Galle, por sua vez, analisa este caso num ensaio de 2008, na perspectiva da teoria literária, a partir de conceitos da teoria da pragmática de Searle e do pacto de autobiográfico de Lejeune, verificando como a descoberta de um fato tão relevante e surpreendente sobre a vida e, portanto, sobre as experiências vividas pelo autor podem modificar o estatuto de leitura da obra. Levando em conta uma hipótese extrema, a saber, caso Grass fosse sabidamente um cruel oficial da SS perpetrador de crimes desumanos, sua obra “teria uma mensagem completamente diferente para os leitores da época” e poderia ser “entendido como uma extrema minimização da culpa alemã” (GALLE, 2008, p. 5). Para o crítico, essa interferência da história pessoal do autor na leitura da obra se dá pela relação entre intenção do autor e coerência com a mensagem da obra:

O leitor atribui esses caracteres, e seu comportamento, assim como a mensagem geral que se pode abstrair da totalidade, às intenções do autor e supõe que este mantém atitudes coerentes com essa mensagem. Se, de repente, a mensagem é claramente

¹⁷⁸ No original: “*Und das hat sich jetzt erst ergeben, indem ich meine inneren Widerstände überwunden habe, überhaupt autobiographisch zu schreiben, und diese meine jungen Jahre zum Thema gemacht habe. Es reicht von meinem zwölften Lebensjahr bis zu meinem dreißigsten Lebensjahr. Und in diesem größeren Zusammenhang konnte ich offen darüber sprechen.*” (*Frankfurter Rundschau* in KÖLBEL, 2007, p. 81)

incoerente em relação às experiências e aos atos do autor, o leitor coloca em questão sua interpretação ou o valor da imaginação literária. (GALLE, 2008, p. 6)

Ou seja, ainda que se trate de obras ficcionais, sem o compromisso de relatar sua história real, existe um compromisso com o significado geral da obra a partir de sua referencialidade com o mundo real. Neste sentido, “tanto a autobiografia como o romance, entendidos como atos do autor, são tentativas de operar sobre o mundo e sobre a própria experiência, e os leitores entendem os textos dessa maneira” (GALLE, 2008, p. 6).

Entretanto, no caso de Grass, devemos reconhecer que sua revelação não evidenciou mudança significativa em seu caráter na época em que publicou seus primeiros volumes. Suas ações como membro da SS, na prática, não resultaram diferentes do que já havia declarado como soldado da *Wehrmacht*. Ele não cometeu, sequer quis cometer, qualquer daqueles crimes hediondos que deram à *Waffen-SS* uma reputação nefasta. A culpabilidade criminal, moral e mesmo metafísica do autor no período nazista permanece a mesma. O que mudaria, na época, seria o valor simbólico da participação na *Schutzstaffel*, de modo equivalente à noção de “culpa coletiva” dos alemães: bastaria fazer parte do grupo para ser considerado culpado. Mas percebemos, na discussão sobre a culpa, que tal conclusão é inválida. A mensagem de sua obra certamente tem hoje, após a revelação do segredo, um valor diferente do que tinha à época do lançamento, mas não chega a ser “incoerente em relação às experiências e aos atos do autor”, como seria no caso limite elucidado por Galle. Sua recusa interna em assumir ter ingressado na divisão Frundsberg pode ter sido, por um lado, o receio do escrutínio público, mas definitivamente também porque ele não se identificava de modo algum com as características tenebrosas que deram a fama da SS.

Galle deixa claro que sua especulação teórica tem a função de realçar alguns aspectos da relação entre vida e obra do autor, que não estavam tão evidentes antes da declaração de Grass. O próprio teórico pondera, no fim de seu artigo, diversos outros fatores que relativizam o caso Grass, isto é, as mudanças de valores dos símbolos ocorridas ao longo das quase cinco décadas entre o lançamento de *O tambor* e de sua autobiografia, principalmente sobre o significado da participação de um indivíduo na *Waffen-SS* naquela época e a percepção do

público atual, temporalmente distante, bem como seu potencial impacto na recepção da obra de ficção, na época de seu lançamento.

Conforme vimos anteriormente, Grass optou por digerir suas vivências e informações adquiridas no plano da realidade e transformá-las em obras de ficção, de modo que a transferência de sua experiência pudesse ser cumprida com maior eficiência, através do rearranjo dos elementos reais numa estrutura fictícia. Uma autobiografia, naquele momento, não cumpriria tão bem essa função, pois não era da vida de Grass em si, até então, que serviria de fonte do conteúdo que ele desejava expressar, mas sim as diversas percepções de mundo, adquiridas através da observação e análise crítica. Pela via da ficção, o teor de suas ideias poderia ser melhor assimilado pela massa de leitores, de maneira figurada e concentrada. Conforme notou MAZZARI (1999), a estratégia que o autor encontra para incentivar no leitor a reconstrução da história a partir da leitura da ficção é que

ao invés de apresentar a realidade histórica de maneira direta, ele fornece ao leitor uma série de dados e indícios para que este mesmo a reconstitua. (...) Representando a situação objetiva através de sua perspectiva subjetiva [e 'inadequada'], a narração de Oskar Matzerath procura exercer uma espécie de efeito de estranhamento sobre o leitor, para quem a preocupação com *O tambor de lata* nada deveria significar perante a gravidade dos fatos narrados.

A questão que se coloca, a partir de todas estas observações, é se seria possível que a repercussão da obra de Grass teria o mesmo efeito catártico na Alemanha no pós-guerra e se ele próprio manteria sua condição de instituição moral ao longo da segunda metade do século XX, caso decidisse seguir sua própria exigência perante os indivíduos do povo alemão e assumisse publicamente, nos anos em que ascendeu como célebre personalidade literária e política, sua participação na *Waffen-SS*.

Do ponto de vista literário, Galle (2008) demonstrou que, ao contrário do que algumas correntes teóricas defendem, o autor do romance e a sua imagem participam na construção de seu significado geral. É natural concordarmos com isso, quando levamos em conta o que já foi dito aqui sobre o espaço autobiográfico de Grass. Como bem notou Galle, a partir do

conceito de morte do autor¹⁷⁹ elaborado por Barthes (2004), os acontecimentos de *O tambor* foram escritos não com a intenção exclusiva de “exercer o símbolo”, mas para “impactar diretamente sobre a realidade”, a realidade imediata no universo espaço-tempo do autor: a sociedade alemã no fim da era Adenauer.

Assmann defende em uma entrevista a posição de Grass, esclarecendo que a construção da imagem de si não é feita de modo completamente consciente; além do mais, argumenta que a posição de estandarte moral assumida por Grass dentro da sociedade alemã o colocou em condições de reprimir quaisquer características comprometedoras: “Lembrança e esquecimento são regulados consciente e inconscientemente pela imagem própria que uma pessoa tem de si. Quando essa pessoa se construiu como instância moral da nação alemã, esse quadro permite naturalmente fortes mecanismos de autocensura”¹⁸⁰ (*Schwäbische Zeitung*, 04/09/2006). Outro aspecto que a cientista da cultura coloca é a regularidade com que lembranças antigas na memória de pessoas mais velhas tendem representar um peso maior que antes. E, no caso específico de Grass, que invocou intensamente suas recordações para produzir sua obra de ficção, aquilo que sobra escondido reivindica também a perlaboração:

Testemunhas de época quebram seu silêncio porque, com a idade, as lembranças – inclusive dos tempos mais antigos – tornam-se cada vez mais importantes. Quanto mais distante dos acontecimentos, mais se aproxima o antigo. Grass tinha ainda um motivo especial para quebrar seu silêncio. Sua vida inteira ele utilizou sua própria memória como matéria prima para seus romances, onde ele conseguiu com ela proceder com soberano prazer. De ficcional ele já escreveu tudo o que podia. Agora fica para trás um resto de lembrança autobiográfica teimosa, a que ele precisa se colocar. Essas lembranças são a pedra angular de sua obra, de que ele como autor é culpado. Como pessoa privada ele gostaria de poder permanecer calado.¹⁸¹ (*Schwäbische Zeitung*, 04/09/2006)

¹⁷⁹ “Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.” (BARTHES, 2004, p.57-58)

¹⁸⁰ No original: “*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.*” (*Schwäbische Zeitung*, in KÖLBEL, 2007, p. 90)

¹⁸¹ No original: “*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 dars Frühe heran. Grass hatte*

Isso significa que foi a própria posição de Grass como personalidade intelectual, pessoa pública, crítica e formadora de opinião que demandou dele a revelação do fato ocultado. Para Assmann, portanto, a atitude de Grass é compreensível e o “resto de lembrança teimosa” traz em si uma chave que dá um novo significado, hoje, à obra, sem relacionar a isso a transformação que acarretaria à leitura no passado.

Obviamente, temos um sério problema ético nesta questão e que se desdobra no pacto de leitura da própria autobiografia: se o autor escondeu durante tanto tempo uma informação de tamanha relevância, poderá encontrar uma resistência por parte do leitor em relação à confiança necessária para firmar o pacto autobiográfico, nos termos de Lejeune. A dúvida neste ponto incorrerá em diversos outros aspectos: a veracidade dos demais episódios narrados; uma factível ocultação de atrocidades que tenha cometido; a possibilidade de que toda a influência na vida política e social alemã tenha sido construída por meio de um maniqueísmo oportunista e egoísta. Em suma, o leitor pode questionar-se sobre que tipo de verdade deve absorver a partir da autobiografia. São questões que vão depender da predisposição do leitor em relação ao autor.

Seria difícil, de qualquer maneira, reler *Anos de cão*, hoje, sem vincularmos a personalidade do autor Grass à figura do narrador Mater, que, como vimos, escreve: “Recordar significa escolher” (GRASS, 1989, p. 385). “Cada treva sabe seus motivos. Cada segredo tem cócegas”¹⁸² (GRASS, 1989, p. 385).

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 gerne weiter schweigen können.” (idem, p. 90)

¹⁸² No original: “Erinnern heißt Auswählen.” (GRASS, 1997a, p. 799) “Jede Dunkelheit weiß warum. Jedes Geheimnis ist klitzlig.” (GRASS, 1997a, p. 806)

5. COMENTÁRIOS FINAIS

Quando me propus realizar esta pesquisa, vislumbrei, dentre outras coisas, compreender melhor como a *Shoah*, que considero a expressão máxima – talvez não absoluta – do mal humano até este ponto de nossa história, pôde um acontecer; ou, melhor dizendo, que condições materiais, sociais e políticas e que predisposições psicológicas propiciaram a um determinado grupo de seres humanos a execução do plano macabro de exterminar uma quantidade enorme de outros seres humanos. Utilizo sobremaneira a palavra “humano” porque me parece tratar-se de algo intrínseco ao homem como uma espécie, não apenas a um determinado povo no qual foi possível verificar tal fenômeno. Diversas foram as situações na história da humanidade em que grupos foram dominados ou dizimados por outros. Mais ainda, verificamos classes dentro de uma mesma sociedade submetendo outras a seu arbítrio. Essa violência universal está imbricada nas ações e, principalmente, nos discursos de ódio. Temos visto, ultimamente, espantosas manifestações de intolerância e de arrogância aqui mesmo em nosso país, supostamente um “país de todos”: a interminável violência contra as mulheres, agressões e assassinatos a homossexuais, remoção forçada de comunidades pobres nos centros urbanos e de indígenas das suas reservas, repressão brutal a manifestantes nas ruas, “justiça” paralela com linchamentos, perseguições e tortura, até mesmo declarações de apoio ao retorno de uma ditadura militar. Há algo de sistemático na violência que a faz encontrar por toda parte um substrato humano capaz de hospedá-la. Quando menos se espera, ali está novamente o mal tolerado, aceito, alastrado, instituído e estatizado, cerceando a liberdade e controlando a vida de todos.

As políticas de memória cultural vêm sendo realizadas, principalmente após o fim da Segunda Guerra e após a queda dos regimes comunistas, como uma tentativa institucional de manter acesa na consciência coletiva a lembrança sobre fatos históricos violentos, com o utópico e esperançoso fim de que não se repitam. No entanto, observa-se que em algumas situações o Estado prefere esquivar-se, tal como vem ocorrendo na dificuldade em se estabelecer a Comissão da Verdade no Brasil, mesmo quando na presidência está uma mulher que foi torturada no período ditatorial. Há muitos interesses invisíveis e poderosos em jogo. E, mesmo quando a

política existe com certa eficiência, surge uma resistência reacionária forte, de indivíduos ou grupos que ignoram ou negam a existência da violência instituída no passado, certamente não de forma desinteressada. Parece, portanto, que essa violência guarda em si também um poder de conservação, que não a deixa extinguir. Entretanto, por mais que pareça em vão, é necessário que as iniciativas de rememoração do passado histórico traumático sejam mantidas e se renovem, pelo menos para resistir ao fascismo que está sempre à espreita.

Pois esse foi o interesse que despertou a minha atenção para a obra e a figura de Günter Grass. Após uma prazerosa leitura descompromissada do livro de contos *Meu século*, procurei conhecer mais sobre o autor cujo estilo literário tanto me agradou. Sabendo tratar-se de um autor alemão do pós-guerra procurei logo seu livro mais renomado: *O tambor*. Tal leitura me deixou em uma espécie de êxtase lúgubre; parecia que a figura divertida e bizarra de Oskar Matzerath havia me explicado de maneira extremamente didática todo o fascínio e todo o horror do nazismo. Nas ações progressivamente mais agressivas dos indivíduos comuns eu identificava equivalentes ao meu redor. Vemos, aqui, uma série de suspensão de direitos, tão absurdas quanto as situações surreais do livro. Esse fenômeno de envolvimento entre literatura e realidade histórica me motivou a trabalhar o romance como tema de monografia da graduação. Ao saber da correlação tremenda entre biografia do autor e ficção, busquei também sua então recente autobiografia *Nas peles da Cebola*, que me satisfez ao decifrar diversas das chaves criadas na ficção a partir das memórias pessoais do autor. Ao abordar, por sugestão de meu orientador, o tópico da memória nessas obras, ao qual vinculei automaticamente sua relação com a historiografia, pude realizar uma pesquisa ainda superficial, que, entretanto, me deixou ainda mais curioso pelo assunto. Decidi então, no projeto de mestrado, expandir para toda a *Trilogia de Danzig* meu objeto de estudo; não bastasse isso, acrescentei o elemento que viria potencializar a tensão do assunto: a hipótese de abordar a autobiografia de Grass pelo viés de testemunho. Ao me debruçar sobre o trabalho de pesquisa, notei que o tema havia saído de controle – todas as direções me atraíam, todo tópico me parecia essencial. Com *Gato e rato*, quis me afundar na culpa de Pilenz para resgatar o grande Mahlke. A complexidade tremenda de *Anos de Cão* expandiu em minha mente uma constelação de dados a serem analisados. Foi então que percebi a armadilha que me havia preparado: encontrei-me absorto na órbita de meu objeto de estudo, cuja

gravidade me puxava cada vez mais para sua atmosfera. Era-me difícil tomar uma distância necessária para estipular os parâmetros de análise. Mais uma vez, tudo era digno de investigação e tudo se excedia. Procurei recompor-me para coletar as informações a fim de proceder à minha análise; mantive-me o mais próximo possível da proposta original e, ainda assim, o assunto transbordava. Definitivamente, os volumes bíblicos que tinha em mãos constituíam um material abundante que não parava de crescer. Após isso, a busca por críticas a Grass no Brasil se mostrou relativamente satisfatória, mas ainda insuficiente: além de Mazzari, não foram muitos os pesquisadores que se aventuraram profundamente na obra do autor de Danzig. Ao pisar na Alemanha, no entanto, dei-me conta de uma face completamente diferente do assunto: professores e colegas demonstravam-se cansados de discutir Grass; sua imagem pública já se encontrava bastante desgastada com as insistentes polêmicas; sua obra, já analisada pela academia à exaustão, embora nunca esgotada. A linha de pesquisa sobre *Nachkriegsliteratur* já não desfrutava mais de tanto prestígio; parecia até que os acadêmicos alemães já tinham, de fato, dominado o passado e superado o trauma. No papel de admirador da obra, visitei alguns locais de interesse, numa espécie de turismo literário seguindo o rastro do autor: em Gdańsk, pude sentir o ar suburbano das ruas de Langfuhr, vi o prédio do Correio Polonês com as marcas de mãos no muro e alguns jovens em frente ao liceu Conradinum; em Lübeck, a exposição de peças de arte na antiga casa de Grass; em Berlin, a franca e simplória satisfação de notar que eu habitava também o bairro de Friedenau, a meros três blocos da Niederstraße, onde Grass viveu por anos com sua família. Auschwitz, por outro lado, trouxe-me de volta à lembrança o objetivo disso tudo: não esquecer.

Retornando ao trabalho, vi a necessidade de recortar cada vez mais a abrangência do tema: evitei aprofundar-me em muitos temas, como os detalhes da vida do autor que coincidem com a ficção; a representação dos eventos históricos mais notáveis que podemos encontrar na *Trilogia*; as vítimas que não puderam ter a palavra; o período otimista da era nazista e seu decorrente choque de realidade com a derrota e a morte do *Führer*; os aspectos que aproximam a autobiografia de um *Bildungsroman*; o engajamento político do autor; os espaços de recordação (a topografia da memória); os elementos fantásticos, místicos, blasfemos e grotescos; o poder das

artes e das palavras contra o esquecimento. Cada um desses assuntos daria, por si só, um vasto material de pesquisa, que pode ser ainda explorado no futuro.

Ainda assim, meses depois, ao fim deste trabalho, minha sensação é de incompletude: por um lado, não desejava excluir mais tópicos, a fim de não correr o risco de perder a visão geral da relação entre obra e realidade, entre ficção e autobiografia, e da atuação do autor a fim de influenciar no valor de sua produção e na memória cultural alemã; por outro lado, cada parte mereceria um aprofundamento maior, mas que em conjunto deixaria a dissertação ainda mais extensa do que já se apresenta. É o momento, pois, de se interromper a redação. A pesquisa continuará depois disso, neste tópico ou em outro, para que se continue a compreender o papel e a posição da literatura neste mundo que parece apenas renovar a feição da barbárie. Conforme expressou Grass ao fim de sua palestra “*Schreiben nach Auschwitz*”, “(...) nenhum fim pode ser prometido para o ‘escrever após Auschwitz’, a menos que a espécie humana desista de si”¹⁸³ (GRASS, 1990, p. 43). Enquanto o homem não desistir de si, não desistiremos da arte.

¹⁸³ No original: “(...) dem Schreiben nach Auschwitz kann kein Ende versprochen werden, es sei denn, das Menschengeschlecht gäbe sich auf.” (GRASS, 1990, p. 43)

6. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W.. *Minima Moralia*. Tradução de L. E. Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *O que resta de Auschwitz: O Arquivo e a Testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Responsabilidade e julgamento*. Tradução de Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. “On memory and recollection”. In: _____, *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*. Trad. W.S. Hett. Cambridge (Mass.)/London: Harvard UP, 1957. p. 285-313.

ASSMANN, Aleida. *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006 (a).

_____. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck. 1999.

_____. *Gechichte im Gedächtnis: Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: Beck, 2006 (b).

ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck, 2007.

_____. *Cultural Memory: Script, Recollection, and Political Identity in Early Civilizations*. Trad. Ursula Ballin. Leiden: Koninklijke Brill NV, 2003.

BARTHES, Roland. “A morte do autor” in *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.

BENJAMIN, Walter. *Escritos autobiográficos*. Tradução de Teresa Rocha Barco. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

_____. *Gesammelte Schriften, v. 2. Aufsätze, Essays, Vorträge*. 1974, p. 696)

_____. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.

_____. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BEUTIN, Wolfgang. *Der Fall Grass. Ein deutsches Debakel*. Peter Lang, Frankfurt am Main, 2008.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

_____. *L'instant de ma mort*. Paris: Gallimard, 2002.

_____. *The Instant of My Death*; et DERRIDA, Jacques, *Demeure: Fiction and Testimony*. Trad. Elizabeth Rottenberg. Stanford: Stanford University Press, 2000.

BUNIA, Remigius. "Diegesis and Representation: Beyond the Fictional World, on the Margins of Story and Narrative" in *Poetics Today*, v. 31, n. 4, 2010, p. 678-720.

CARUTH, Cathy (org.). *Trauma. Explorations in Memory*. Baltimore/Londres: Johns Hopkins UP, 1995.

_____. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 1996.

COLLET, Alan. "Literature, Fiction and Autobiography" in *British Journal of Aesthetics*, vol. 29, nº 4, 1989, pp. 341-352.

DE MAN, "Autobiography as de-facement" in *MLN*, Vol. 94, nº 5, 1979, pp. 919-930.

_____. "Autobiografia como des-figuração" in *Sopro*, nº 71, 2012. Tradução de Joca Wolff. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html>. Acesso em 4 mai. 2014.

DERRIDA, Jacques. *Demeure. Maurice Blanchot*. Paris: Galilée, 1998.

FELMAN, Shoshana. *The juridical unconscious. Trials and traumas in the twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

_____. *O inconsciente jurídico. Julgamentos e traumas no século XX*. Tradução de Ariane Bueno Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

FLOHR, Birgitt. *The Relationship between Fiction and Autobiography*. Essay to King's College London, 1998.

FREUD, Sigmund. "Além do princípio do prazer" in *Obras Completas (1917-1920)*, vol. 14. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

_____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira Volume XXIII*. Tradução de Maria Aparecida Moraes Rego. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

_____. *O Eu e o Id, "Autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

_____. *O Mal-estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c.

_____. *Psicologia de Massas e Análise do Eu e Outros Textos (1920-1923)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

_____. "Tótem y tabu" in: *Obras completas de Sigmund Freud. Volumen XIII*; trad. José Luis Etcheverry. Buenos Aires & Madrid: Amorrortu, 1976.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

GALLE, Helmut. "Experiência, conhecimento, responsabilidade. Sobre o papel do autor na recepção de obras ficcionais e autobiográficas" in *XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo: Abralic 2008 e-book, 2008. p. 1-8.

GENETTE, Gérard. "Fictional narrative, factional narrative". In: *Poetics Today*, v. 111, n. 4, 1990, p. 755-774.

- GRASS, Günter. *Angestiftet, Partei zu ergreifen*. München: dtv, 1994.
- _____. *Anos de cão*. Tradução de Lya Luft, Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl, 2006.
- _____. *Danziger Trilogie: Die Blechtrommel, Katz und Maus, Hundejahre*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997. (a)
- _____. *Die Blechtrommel*. Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1959.
- _____. *Die Deutsche und ihre Dichter*. München: dtv. 1995.
- _____. *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*. München: dtv. 1997. (b)
- _____. "Fortsetzung folgt..." in *PMLA*, Vol. 115, No. 3, 2000, pp. 292-309.
- _____. *Gato e rato*; trad. Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- _____. *Geschenkte Freiheit: Rede zum 8. Mai 1945*. Berlin: Akademie der Künste, 1985.
- _____. *Katz und Maus*. Berlin: Cornelsen Verlag, 2001.
- _____. *Nas peles da cebola*. Tradução de Marcelo Backes, Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____. *O tambor*. Tradução de Lúcio Alves, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Schreiben nach Auschwitz*. Frankfurter Poetik-Vorlesung. Frankfurt am Main. 1990.
- _____. *Schriftsteller als Zeitgenosse*. München: dtv. 1996.
- _____. *Um Campo Vasto*. Tradução de Lya Luft, Rio de Janeiro: Record, 1998.
- GRIES, Britta. *Die Grass-Debatte: Die NS-Vergangenheit in der Wahrnehmung von drei Generationen*. Marburg, Tectum, 2008.
- JASPERS, Karl. *Die Schuldfrage: von der politischen Haftung Deutschlands*. München: Piper, 1965.
- HALBWACHS, Maurice. *Das kollektive Gedächtnis. La mémoire collective*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991.
- _____. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". Trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: Lima, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*, vol. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

KIESEL, Helmuth. "Zwei Modelle literarischer Erinnerung an die NS-Zeit: Die Blechtrommel und Ein springender Brunnen" in *German Monitor*, 60, 1, p. 343-361.

KÖLBEL, Martin (Org.): *Ein Buch, ein Bekenntnis. Die Debatte um Günter Grass' "Beim Häuten der Zwiebel"*. Göttingen: Steidl, 2007.

LÄMMERT, Eberhard . "Phantastisch inszenierte Zeitgeschichte: Hundejahre von Günter Grass in einer europäischen Tradition" in *Respekt vor den Dichtern. Studien zum Status des freien Schriftstellers*. Göttingen: Wallstein, 2009.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MASON, Ann L. "Günter Grass and the Artist in History" in *Contemporary Literature*, Vol. 14, No. 3, 1973, pp. 347-362.

MAZZARI, Marcos Vinícius. *Die Danziger Trilogie von Günter Grass : Erzählen gegen die Dämonisierung deutscher Geschichte*. Berlin: Freie Universität, 1994.

_____. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica: O tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MOELLER, Robert G., "Sinking Ships, the Lost Heimat and Broken Taboos: Günter Grass and the Politics of Memory in Contemporary Germany" in *Contemporary European History*, Vol. 12, No. 2, 2003, pp. 147-181.

MOLITOR, Anne. *Erinnernde Literatur: Die Verarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit in der deutschen Nachkriegsliteratur*. Hamburg: Diplomica, 2012.

MÖLLER, Kirsten. "Zwiebelhaut und Bernstein gold" in *NachBilder des Holocaust*, pp. 38-52. Köln: Böhlau Verlag, 2007.

NEUHAUS, Volker. *Günter Grass*. Stuttgart: Metzler, 1993.

_____. *Schreiben gegen die verstreichende Zeit: Zu Leben und Werk von Günter Grass*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. "Da utilidade e dos inconvenientes da História para a vida" [1874] in: _____. *Considerações extemporâneas*. Lisboa: Presença, 1976.

_____. *Genealogia da Moral: uma Polêmica*; tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PAAß, Michae. *Kulturelles Gedächtnis als epische Reflexion: zum Werk von Günter Grass*. Bielefeld : Aisthesis, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Unicamp, 2003.

_____. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. (Org.). *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

_____. Entrevista a Márcia Tiburi in *Trama Interdisciplinar*, Vol. 2, n.1, 2011, p. 8-18. Disponível em: <http://www3.mackenzie.br/editora/index.php/tint/article/view/3963/3150>. Acesso em 18 jan. 2012.

_____. “Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas” in *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, Vol. 20, 2008, p.65-82.

_____. “O local do testemunho” in *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, 2010, p. 3–20.

SEMPRÚN, Jorge. *A escrita ou a vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TAFAZOLI, Hamid. „Formen von Gedächtnis und Erinnerung in Beim Häuten der Zwiebel und Die Box“ in *The German Quarterly*, 2012, Vol.85(3), pp.328-349.

WEINRICH, Harald, Lethe. *Kunst und Kritik des Vergessens*. München: C.H. Beck, 1997.

WESTBYE, Anne Katrine. *Erinnerungsdarstellung in Günter Grass' Beim Häuten der Zwiebel*. Universität Oslo, 2008.

YATES, Francis A.. *Art of Memory*, Chicago: University of Chicago Press, 1974.

_____. *A arte da memória*, Campinas: Unicamp, 2007.