

Memória, ficção e testemunho na obra de Günter Grass: a Trilogia de Danzig e *Nas Peles da Cebola*¹

Bruno Mendes dos Santos²

Resumo: O presente artigo analisa os processos de ficcionalização da memória pessoal e coletiva na obra de Günter Grass, tendo como corpus a Trilogia de Danzig – composta por *O tambor* (*Die Blechtrommel*, 1959), *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1961) e *Anos de cão* (*Hundejahre*, 1963) – e o livro de memórias *Nas peles da cebola* (*Beim Häuten der Zwiebel*, 2006). O objetivo é examinar como o autor articula memória individual, ficção e teor testemunhal na constituição de uma narrativa que contribui para a memória cultural alemã no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Metodologicamente, o trabalho parte de uma análise narratológica das vozes e dos processos de rememoração nas obras, articulada com a teoria dos atos de fingir de Wolfgang Iser, o conceito de “memória cultural” de Aleida e Jan Assmann, a perspectiva da *postmemory* de Marianne Hirsch e as contribuições da teoria do testemunho de Jeanne Marie Gagnebin e Márcio Seligmann-Silva. Argumenta-se que Grass, ao transformar em ficção as memórias do período nazista, constrói narradores que performam a culpa e a compulsão de rememorar como condição para a elaboração coletiva do passado traumático, contribuindo decisivamente para o projeto de *Vergangenheitsbewältigung* – o enfrentamento crítico do passado – na literatura alemã do pós-guerra.

Palavras-chave: Günter Grass; memória cultural; ficcionalização; testemunho; *Vergangenheitsbewältigung*.

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel analysiert die Prozesse der Fiktionalisierung des persönlichen und kollektiven Gedächtnisses im Werk von Günter Grass. Als Korpus dienen die Danziger Trilogie – bestehend aus *Die Blechtrommel* (1959), *Katz und Maus* (1961) und *Hundejahre* (1963) – sowie der Erinnerungsband *Beim Häuten der Zwiebel* (2006). Ziel ist es zu untersuchen, wie der Autor individuelles Gedächtnis, Fiktion und Zeugnisgehalt in der Konstituierung einer Erzählung verknüpft, die zum kulturellen Gedächtnis Deutschlands im Kontext der Nachkriegszeit beiträgt. Methodisch geht die Arbeit von einer narratologischen Analyse der Erzählstimmen und der Erinnerungsprozesse in den Werken aus, die mit Wolfgang Isters Theorie der Akte des Fingierens, dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses bei Aleida und Jan Assmann, Marianne Hirschs Konzept der *Postmemory* sowie den Beiträgen der Zeugnistheorie von Jeanne Marie Gagnebin und Márcio Seligmann-Silva verknüpft wird. Es wird argumentiert, dass Grass, indem

¹ O presente artigo foi desenvolvido a partir de um dos capítulos da dissertação de mestrado do autor (Santos, 2014).

² Doutor e mestre em Teoria e Crítica Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor Assistente Doutor na Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Assis. E-mail: bruno.mendes-santos@unesp.br. ORCID iD: 0000-0002-9097-9616.

er die Erinnerungen an die NS-Zeit in Fiktion verwandelt, Erzähler konstruiert, die Schuld und den Zwang zur Erinnerung als Bedingung für die kollektive Aufarbeitung der traumatischen Vergangenheit performieren und damit entscheidend zum Projekt der Vergangenheitsbewältigung in der deutschen Nachkriegsliteratur beitragen.

Schlüsselwörter: Günter Grass; kulturelles Gedächtnis; Fiktionalisierung; Zeugnisliteratur; Vergangenheitsbewältigung.

Introdução

A Alemanha ocupa uma posição paradigmática na história da barbárie do século XX. Após uma unificação tardia e um período de intensa modernização e efervescência artístico-cultural, o país viu crescer o sentimento nacionalista, culminando nas duas guerras mundiais e no fascismo; levou a cabo um dos mais terríveis genocídios da história, foi derrotada e dividida e, reunificada, assumiu a liderança econômica do continente europeu. O escritor franco-espanhol Jorge Semprún captou com precisão essa singularidade: “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 idéia de Europa” (Semprún, 1995, p. 295).

A Segunda Guerra Mundial representou um marco irreversível na história da civilização ocidental. Pela primeira vez, um conflito bélico tomou proporções globais, causando a morte de dezenas de milhões de pessoas por meio de um inédito aparato tecnológico bélico. Adorno e Horkheimer, ao refletirem sobre esse fenômeno, identificaram na “transformação da inteligência em estupidez”, “um aspecto tendencial da evolução histórica” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 173). O nazismo, longe de ser uma anomalia demoníaca, encontrou seu substrato no apoio da massa de cidadãos do *Reich*, na exclusão do “outro” como projeto político e na indiferença cultivada diante da perseguição sistemática a Judeus, Roma, Sinti, homossexuais e opositores políticos – o extermínio conhecido como Shoah. A revelação dos campos de concentração ao mundo, após a libertação pelos exércitos aliados, e a realização dos Tribunais de Nürnberg colocaram o povo alemão diante de uma exigência inescapável: confrontar sua parcela de responsabilidade na construção da barbárie.

É nesse contexto que emerge a figura de Günter Grass (1927–2015). Nascido em Danzig (hoje Gdańsk, no litoral da Polônia), Grass cresceu sob a ideologia nazista, serviu brevemente na *Waffen-SS* em seus últimos dias como soldado e, após a

capitulação alemã, percorreu um lento processo de autoconhecimento e tomada de consciência histórica. Essa trajetória inicial – a de um jovem comum cuja formação ocorreu dentro do sistema nacional-socialista e depois precisou confrontar esse passado – definiu profundamente seu projeto literário. Em seus primeiros livros, reunidos na Trilogia de Danzig, Grass transforma em ficção as memórias do período nazista, construindo narradores que rememoram suas trajetórias com graus variados de culpa, dissimulação e compulsão narrativa. Décadas mais tarde, em *Nas peles da cebola*, o próprio Grass assume a voz autobiográfica para narrar sua infância, juventude e o processo de criação de *O tambor*, ao mesmo tempo em que realiza a confissão pública de seu passado na SS – fato que mantivera oculto por mais de meio século, enquanto cobrava de figuras públicas a confissão das ações condenáveis do passado.

Este artigo propõe-se a analisar como esses processos distintos de uso da memória pessoal para a composição literária se realizam nas obras do corpus a fim de produzir certos efeitos de sentido. De igual modo, examina-se como a obra de Grass e sua presença pública contribuem para a construção da memória cultural alemã, participando de uma reescritura da história a partir da vivência e da perspectiva de um indivíduo. O ponto de partida é a hipótese de que o teor testemunhal (Seligmann-Silva, 2003) das narrativas ficcionais da Trilogia e o pacto autobiográfico (Lejeune, 2008) de *Nas peles da cebola* formam um *continuum* no projeto grassiano de manter viva, na memória coletiva alemã, a consciência sobre a cumplicidade com o nazismo.

O corpus sob análise compreende quatro obras de Günter Grass: suas primeiras publicações, que compõem a Trilogia de Danzig (*O tambor*, *Gato e rato* e *Anos de cão*), e seu livro de memórias, *Nas peles da cebola*. *O tambor* (*Die Blechtrommel*, 1959), uma das obras mais conhecidas do período pós-guerra, é um romance extenso narrado por Oskar Matzerath, interno de um hospício, que reconstrói sua vida e a história de sua família desde o final do século XIX até o pós-guerra imediato. A narrativa cobre a ascensão e a queda do nacional-socialismo em Danzig e nas regiões vizinhas por meio da perspectiva excêntrica e não confiável de um menino que decidiu conscientemente parar de crescer aos três anos de idade. Na novela *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1961), Heine Pilenz narra, movido por intensa culpa, a história do carismático e mítico Joachim Mahlke, jovem desaparecido no mar durante os anos de guerra. O texto é fortemente reflexivo e problematiza a fiabilidade da memória e a compulsão de testemunhar. No romance polifônico *Anos de cão* (*Hundejahre*, 1963), as perspectivas dos narradores de cada uma das três partes – Brauxel/Amsel, Harry Liebenau e Walter Matern – se complementam e se contradizem na tentativa de reconstituir a história de uma geração desde os anos de Weimar até o pós-guerra. Já o livro de memórias *Nas peles da cebola*

(*Beim Häuten der Zwiebel*, 2006) constitui uma autobiografia na qual Grass narra sua trajetória desde a infância em Danzig até a publicação de *O tambor*, refletindo metalinguisticamente sobre o processo de rememorar e, de forma central, confessando ao público sua pertença à Waffen-SS no fim da guerra – segredo guardado por mais de cinquenta anos.

As quatro obras formam um conjunto coerente e iluminam-se mutuamente: a Trilogia prefigura procedimentos que *Nas peles da cebola* torna autobiograficamente explícitos, enquanto a autobiografia lança retroativamente luz sobre as escolhas ficcionais dos romances.

Pretende-se, aqui, perseguir três objetivos principais: (i) descrever e analisar os processos narrativos de rememoração e ficcionalização presentes nas vozes narradoras do corpus; (ii) examinar as relações entre ficção, autobiografia e testemunho nas obras de Grass à luz de uma fundamentação teórica articulada; e (iii) discutir a contribuição do projeto literário grassiano para a memória cultural alemã no contexto da *Vergangenheitsbewältigung*. Para alcançar esse intento, serão combinadas a análise narratológica – atentando-se às categorias de voz narrativa, tempo, espaço e metalinguagem – com uma abordagem interdisciplinar que articula teoria literária, estudos de memória e teoria do testemunho. A análise parte dos textos primários, identificando procedimentos recorrentes de ficcionalização da memória, e os interpreta à luz dos referenciais teóricos mobilizados.

O próprio Grass oferece, em *Nas peles da cebola*, uma formulação precisa de seu processo criativo:

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 pelo épico. Depois de tanto *esterco* [Kot] – as coisas 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, grifo meu).

A metáfora escatológica é reveladora: as memórias do período nazista são um excremento que o autor precisa expurgar pela escrita; o processo de ficcionalização ("formar, deformar e narrar") é o mecanismo de conversão desse material bruto em obra literária.

Para compreender como Grass transforma experiências biográficas e históricas em ficção, podemos recorrer à teoria dos atos de fingir (*Akte des Fingierens*) de

Wolfgang Iser (2002). Na tríade conceitual proposta pelo teórico, o texto ficcional se refere à realidade por meio da seleção e reconfiguração de elementos: "a realidade repetida se transforma em signo (através da *irrealização*) e o imaginário se torna o efeito desta referência (por *realização*)" (Iser, 2002, p. 958). Ao selecionar elementos dos "sistemas contextuais preexistentes" – socioculturais ou literários – e recombina-los ficticiamente, o autor constrói "campos de referência" que, durante a *realização* do imaginário, convertem-se em "objetos da percepção" para o leitor (Iser, 2002, p. 961).

Uma das funções do ato de fingir, na perspectiva iseriana, é "causar reações sobre o mundo", ao oferecer ao leitor "a visão da realidade através de uma 'ótica que não lhe pertence'" (Iser, 2002, p. 978). Mais ainda, a *irrealidade* do texto fictício permite que "nossa relação com o mundo do texto [fictício] tenha o caráter de acontecimento", por meio do qual "o imaginário se converte em experiência" (Iser, 2002, p. 979). É precisamente esse mecanismo que Grass aciona em sua ficção: ao transformar o "esterco" – como ele mesmo denomina as memórias contaminadas pelo período nazista – em "cascatas de palavras", o autor reelabora os campos de referência da realidade histórica para produzir novos objetos de percepção no leitor, capazes de gerar uma compreensão renovada da história alemã recente. A tensão entre o que Iser denomina *irrealização* e *realização* ecoa nos debates contemporâneos sobre autoficção, como discutiremos a seguir.

Aplicando a terminologia de Iser: Grass seleciona elementos de seu contexto sociocultural – "o sistema nazista alemão, primeiro na cidade de Danzig, depois em diversos locais sob domínio dos alemães" – e os combina para definir os campos de referência com a realidade que irão compor a ficcionalidade de seus textos épicos. O resultado é que os "objetos de percepção" formados para o leitor da Trilogia – Oskar, Pilenz, os espantalhos de Amsel, o cão Prinz – são ao mesmo tempo signos ficcionais e índices de uma realidade histórica reconhecível.

Um paralelo imediato a esse projeto, a partir de uma perspectiva quase totalmente oposta, é a obra autobiográfica de Jorge Semprún, *A escrita ou a vida* (1994). Sobrevivente do campo de Buchenwald, Semprún descreve o processo de Malraux como modelo de sua própria prática: "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). Tanto Semprún quanto Grass optam, em seus primeiros textos, pela ficção – e não pela autobiografia

direta – como forma de elaborar o trauma: a distância estética da ficção permite nomear o que o testemunho direto tornaria insuportável.

Os dois textos autobiográficos são obras que se iluminam mutuamente, apesar das diferenças fundamentais em seus contextos de enunciação. Ambos foram escritos décadas após os fatos decisivos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial e também décadas após o lançamento dos primeiros romances ficcionais de seus autores. Ambos são relatos fragmentários, não lineares cronologicamente, em que as reminiscências se encadeiam por associação, emulando o funcionamento da memória cotidiana: as memórias não se organizam cronologicamente, mas por associação – uma evoca outra, o pensamento avança e recua no tempo de forma não linear, compondo uma rede densa e sobreposta de recordações em que passado e presente se entrelaçam sem hierarquia temporal definida. Os dois autores narram diversos aspectos da vida: casos amorosos, engajamento político, processo criativo e, sobretudo, sua relação com a culpa – Semprún, por ter sobrevivido quando tantos morreram; Grass, por pertencer ao povo que construiu os campos de concentração.

Em *Nas peles da cebola*, Grass demonstra sua propensão à ficcionalização ao narrar, com formas verbais do subjuntivo no pretérito imperfeito, as possibilidades de ação que não tomou – um "convite conjuntivo" para contemplar as alternativas não efetivadas do passado: "Ó, se eu tivesse sido atrevido como Oskar! Ó, se eu tivesse tido seu espírito" (Grass, 2002, p. 237). "Ó, se eu pudesse agora remar de volta e aportar em uma das praias do mar Báltico, onde fazia meus castelos de areia ensopada..." (Grass, 2002, p. 260).

Esse procedimento revela que o narrador das memórias age da mesma forma que os personagens narradores da Trilogia: o passado não é um destino pré-determinado, mas uma sucessão de escolhas – inclusive as omissões – que culminaram nos eventos históricos de sua sociedade. Vejamos como funcionam as vozes narrativas e o trabalho de rememoração em cada narrativa.

Oskar Matzerath em *O tambor*

O narrador de *O tambor* é Oskar Matzerath, internado em um hospício entre 1952 e 1954, que recorre ao toque de seu tambor de lata para rememorar sua trajetória e a de seus antepassados, desde 1899 até sua prisão em Paris. Trata-se de um narrador explicitamente não confiável: fisicamente imaturo, deformado, autodeclarado como alguém que decidiu conscientemente parar de crescer aos três anos para escapar ao mundo dos adultos, filho de pai incerto (o alemão nazista Alfred Matzerath ou o polonês Jan Bronski?). Grass explicita a dificuldade do projeto

mnemônico: "Bater o tambor com astúcia e paciência, para que dite os pormenores necessários para fixar no papel o essencial" (Grass, 1982, p. 23); e reconhece o esforço de reconstruir grandes cenários a partir de uma memória singular: "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).

A voz narrativa oscila entre a primeira e a terceira pessoa para referir-se ao próprio narrador, estabelecendo uma alternância entre o "eu-sujeito" e o "eu-objeto" que aponta para a cisão entre o Oskar que viveu os acontecimentos e o Oskar que os narra décadas depois. Dois breves momentos em que outros personagens – o enfermeiro Bruno e o amigo Vittlar – assumem temporariamente a narração em primeira pessoa funcionam como recurso de polifonia localizada: seus testemunhos corroboram e atestam a sequência narrativa do narrador previamente caracterizado como não confiável, sem que isso chegue a constituir um verdadeiro coletivo autoral.

Oskar representa, dentro do universo nazista de Danzig, uma figura paradoxal: "pelo fato de ser um anão com olhos azuis: ele é ao mesmo tempo um ariano e aquilo que os nazistas abominavam" (Mason, 1973, p. 348), encarnando a contradição interna do sistema racial. Como "espelho oco"³ (Grass, 2006, p. 275) diante do qual as pessoas enxergariam ao mesmo tempo a si mesmas e aquilo de que fugiam, Oskar sintetiza o poder da ficção: seu caráter paradoxal e liminar é o que lhe confere força de revelação.

O objeto-símbolo do tambor conecta rememoração, culpa e ruptura: o mesmo instrumento que Oskar toca no presente narrativo para expurgar as memórias é enterrado junto ao cadáver de Alfred Matzerath (a figura que melhor representa, no romance, a identificação da pequena-burguesia com o nazismo), marcando o fim da infância do narrador e sua entrada relutante no mundo adulto. Ao enterrar o tambor, Oskar imediatamente volta a crescer em estatura, sinalizando que a ruptura com o passado é condição para o desenvolvimento pessoal.

³ "[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 meu).

Pilenz em *Gato e rato*

Em *Gato e rato*, Pilenz narra a história de Joachim Mahlke movido por uma culpa que não consegue nomear claramente. A compulsão de escrever é explicitada logo na abertura da novela: "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" (Grass, 1976, p. 6). Como assinala Mazzari (1994, p. 135), Pilenz se vê "forçado, através de uma reconstituição cuidadosa da história de Mahlke, a esclarecer sua própria participação em seu desaparecimento". A força que o compele – "aquele que nos inventou, por força de sua profissão" – é ao mesmo tempo o autor implícito Grass e uma pulsão interna da narrativa testemunhal: o imperativo de dar voz ao morto, de manter acesa a memória de quem não pôde falar.

O "gogó" de Mahlke – sua voz, o que tem a dizer – torna-se um totem que Pilenz deve carregar e difundir. Essa imagem captura a dimensão ética do testemunho tal como formulada por Gagnebin (2006): o testemunho como terceiro (*tertis*) é aquele que aceita ouvir o sofrimento alheio, não para apropriar-se dele, mas para garantir que não se perca. Ao transmitir sua palavra, mantém viva a memória dos que não puderam falar. Pilenz narra também as distorções e incertezas de sua memória: "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). A oscilação entre as versões possíveis não é mero artifício estilístico: ela mimetiza a estrutura real da culpa, que reconfigura continuamente a memória para torná-la mais suportável.

A narração polifônica de *Anos de cão*

Anos de cão é o mais ambicioso projeto narrativo da Trilogia. Sua estrutura polifônica é explicitada desde a abertura, em que os narradores disputam entre si quem iniciará a narrativa: "Conte você. Não, conte o senhor! Ou, você conta. Quem sabe o ator começa? Ou os espantalhos, todos misturados?" (Grass, 1989, p. 9). O romance é organizado em três partes com três narradores distintos: os "Turnos da manhã" (*Frühschichten*), narradas por Brauxel em terceira pessoa; as "Cartas de amor" (*Liebesbriefe*), escritas por Harry Liebenau em formato epistolar; e as "Materniades" (*Materniaden*), narradas em primeira pessoa por Walter Matern.

Brauxel, que no final se revelará ser o próprio Amsel – amigo de infância de Matern, judeu de ascendência, artífice de espantalhos que foram destruídos por seus

comparsas nazistas – é o organizador do projeto coletivo: contrata Liebenau e Matern para escreverem suas memórias, cobrando produção diária. A memória de Harry Liebenau é a mais viva e detalhada, paradoxalmente por ser a mais racional e menos afetada pelas emoções; sua isenção afetiva em relação aos protagonistas o coloca na prerrogativa de testemunha ocular confiável – ainda que sua escrita seja, ela própria, encomendada e controlada, portanto possivelmente artificial⁴. Matern, ao contrário, narra de forma colérica e dissimulada, selecionando o que lembrar para proteger sua imagem: "Recordar significa escolher" (Grass, 1989, p. 385). Essa distinção entre os três modos de rememorar – o organizador que registra o passado para não esquecer nada, a testemunha racional e o rememorante oportunista – constitui, no conjunto, uma fenomenologia das diferentes relações com o passado que coexistiam na sociedade alemã do pós-guerra.

A análise das vozes narrativas da Trilogia de Danzig – especialmente a estrutura polifônica de *Anos de cão* – pode ser realizada a partir de Mikhail Bakhtin. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929/1963), Bakhtin define o romance polifônico como aquele em que coexistem "uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis" (Bakhtin, 2010, p. 5), cada qual com sua própria perspectiva sobre o mundo, sem subordinação a uma voz autoral unificante. O conceito complementar de heteroglossia (*raznorechiê*), desenvolvido em "Discourse in the Novel", descreve a diversidade de registros socioideológicos que habita todo enunciado romanesco. Em *Anos de cão*, as vozes de Brauxel/Amsel (o sobrevivente enriquecido que organiza o projeto narrativo), Harry Liebenau (a testemunha ocular meticulosa e emocionalmente distanciada) e Walter Matern (o oportunista que recalca a culpa) constituem um exemplo magistral de heteroglossia: cada voz carrega uma perspectiva ideológica distinta sobre o nazismo, a guerra e a responsabilidade coletiva, e nenhuma delas é validada pelo autor como a versão definitiva dos acontecimentos. A polifonia resulta não apenas de uma opção estética, mas de uma posição epistemológica: a

⁴ Matern critica fervorosamente a memória meticulosa de Harry: "Esse cagão com sua memória de gavetinha. [...] colecionador de detalhes e perseguidor de analogias, distanciando 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-saberescutar [*Dieses Geduldigzuhörenkönnen*], esse talento de espião com sorriso de quem sabe das coisas (Grass, 1997, p. 505).

verdade sobre o passado só pode ser aproximada pela soma contrastante de múltiplos testemunhos parciais e interessados.

O projeto épico de *Anos de cão* almeja uma visão mais abrangente da história, impossível a partir de uma única perspectiva: ao reconstituir os principais eventos a partir de três pontos de vista independentes, pretende-se dar subsídio para construir "uma memória coletiva capaz de lembrar-se de uma maior quantidade de elementos do passado". A genealogia dos cães – da loba lituana ao pastor-alemão Prinz, cão preferido de Hitler – funciona como fio narrativo que conecta a história mítica de Danzig à ascensão e queda do Terceiro Reich, materializando a tese de que o povo alemão foi, em sentido figurado, um "povo-cão": fiel, obediente e incondicional ao seu líder até o colapso final do sistema.

Nas Peles da Cebola e a confissão autobiográfica

A autobiografia de Grass, publicada em 2006 quando o autor tinha 79 anos, reúne e torna explícitos os procedimentos que a Trilogia elaborava ficcionalmente. A confissão da pertença à *Waffen-SS* é o núcleo escaldante da obra: Grass reconhece ter sido membro de uma das organizações mais associadas aos crimes do nazismo – a mesma que gerenciou os campos de concentração – em flagrante contradição com a identidade pública que construíra ao longo de décadas como instância moral da Alemanha pós-guerra. A revelação provocou enorme controvérsia na imprensa alemã, com escritores exigindo a devolução do Prêmio Nobel de Literatura (Schaeffer, 2009).

Mais do que uma confissão biográfica, *Nas peles da cebola* é uma reflexão sobre as condições de possibilidade do autoengano e do esquecimento conveniente. A imagem central da cebola – que, ao ser descascada, revela novas camadas sem nunca atingir um núcleo definitivo – é a metáfora estruturante da própria memória: não há um "eu" estável e transparente a ser recuperado; o que existe é um processo interminável de reelaboração, em que cada camada descoberta revela outra abaixo. A cebola também faz chorar: rememorar é um processo doloroso que produz lágrimas não necessariamente de arrependimento genuíno, mas como reação fisiológica ao contato com substâncias que irritam.⁵

⁵ Em *O tambor*, o recalque coletivo do luto encontra sua representação mais emblemática no episódio da "Adega das Cebolas" [*Zwiebelkeller*]: um estabelecimento onde os clientes recebiam cebolas para cortar, a fim de que pudessem extravasar as lágrimas que a vida cotidiana do pós-guerra lhes vedava – "o século sem lágrimas, apesar de todos os seus sofrimentos" (Grass, 1982, p. 656) –, enquanto confessavam suas amarguras ao som da banda de Oskar, "para se submeterem comunitariamente ao efeito das cebolas e chegar através desse artifício à catarse necessária ao equilíbrio psíquico" (Mazzari, 1995, p. 182). Mazzari analisa o episódio à luz dos estudos de Alexander e Margarete Mitscherlich sobre os fundamentos do comportamento

O estatuto genérico dos textos autobiográficos – e, de forma menos direta, das obras da Trilogia – exige uma discussão sobre os limites entre autobiografia e ficção. Philippe Lejeune define o "pacto autobiográfico" pela identidade nominal entre autor, narrador e personagem, que cria no leitor a expectativa de referencialidade: "É a afirmação dessa identidade que, em última análise, define a autobiografia e distingue-a do romance" (Lejeune, 2008, p. 27). Grass, ao assinar *Nas peles da cebola* com seu próprio nome e assumir a narração em primeira pessoa, ativa esse pacto. Ao mesmo tempo, o frequente uso da terceira pessoa para referir-se a si mesmo – recurso presente tanto na autobiografia quanto em *O tambor* e *Gato e rato* – introduz um distanciamento que problematiza a identidade plena entre narrador e personagem.

É nesse limiar que entra o conceito de autoficção, cunhado por Serge Doubrovsky (1977) para descrever obras em que há identidade nominal entre autor, narrador e personagem, mas com elementos claramente ficcionalizados. A autobiografia grassiana opera precisamente nesse espaço ambíguo: Grass narra sua vida, mas reconhece explicitamente as lacunas, as distorções e as possibilidades contrafactuais da memória. Isso aproxima seu projeto autobiográfico do que Colonna (2004) denomina autoficção especular – em que o autor usa a ficção como espelho deformante de sua própria experiência. No caso de Grass, isso é intensificado pelo fato de que a principal novidade exposta no livro (o pertencimento à Waffen-SS) foi, por décadas, um segredo ocultado sob uma identidade forjada – a imagem pública construída sobre a recorrente denúncia da omissão e da culpa alheia.

Confrontando Lejeune, Paul de Man, em seu ensaio seminal "*Autobiography as De-Facement*" (1979), propõe que a autobiografia não é um gênero, mas uma figura da leitura, baseada numa estrutura de substituição: o texto retroativamente produz o sujeito que supostamente o precede. Essa perspectiva é iluminadora para Grass: a confissão de *Nas peles da cebola* não apenas revela um fato biográfico, mas reconfigura retroativamente a leitura de toda a Trilogia, em que a culpa, a dissimulação e a compulsão de testemunhar ganham nova dimensão à luz da experiência vivida pelo autor.

Nas peles da cebola também retoma e esclarece as chaves ficcionais da Trilogia. Ao narrar, por exemplo, como o professor de arte Otto Pankok – perseguido durante o nazismo e posteriormente engajado na causa dos *Roma* e *Sinti* – foi caricaturado em *O tambor* na figura do professor Kuchen (Grass, 2007, p. 275), Grass torna explícito o funcionamento dos atos de fingir em sua ficção: a realidade é "irrealizada" em signo

coletivo alemão no pós-guerra, publicados em *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) — obra que o próprio Grass cita em entrevistas (Mazzari, *ibidem*).

ficcional que, ao ser "realizado" na percepção do leitor, permite uma nova compreensão do mundo. A literatura é comparada a uma "usina de reciclagem" que 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. 225).

Grass e a memória cultural alemã

A contribuição de Grass para a memória cultural alemã não se limita à esfera literária. Como intelectual público, o autor participou ativamente de debates políticos, manifestou-se sobre a reunificação alemã – com ceticismo notável – e envolveu-se em polêmicas internacionais. Essa presença constante na esfera pública é parte integrante do projeto de *Vergangenheitsbewältigung* que a Trilogia inaugura: a literatura não basta por si mesma se o autor não assume, paralelamente, a posição de agente na memória coletiva.

Para situar o projeto grassiano no horizonte dos estudos de memória, vamos recorrer à teoria da memória cultural desenvolvida por Jan Assmann (2007) e Aleida Assmann (1999, 2006a, 2006b). Jan Assmann distingue a memória comunicativa – de curto alcance, baseada na experiência vivida e partilhada entre gerações contemporâneas – da memória cultural, que se estende por séculos por meio de textos, rituais e monumentos institucionalizados. A obra literária de Grass funciona como um dispositivo de transição entre essas duas formas: ao transformar a memória comunicativa do nazismo em texto literário de longa circulação, ela contribui para a consolidação de uma memória cultural alemã sobre o período.

Aleida Assmann, em *Der lange Schatten der Vergangenheit* (2006a), analisa as políticas de memória cultural no contexto alemão do pós-guerra, examinando a tensão entre o imperativo de lembrar (*Erinnerungsgebot*) e os mecanismos de recalque coletivo. Assmann examina os discursos do século XXI sobre a memória alemã da *Shoah*, incluindo o surgimento de narrativas de vitimização alemã e a transição da memória vivida para a memória cultural no momento em que a geração das testemunhas diretas se extingue. A obra de Grass – e especialmente *Nas peles da cebola*, publicada quando o autor tinha 79 anos – inscreve-se precisamente nesse momento de transição: é um dos últimos grandes testemunhos de alguém que viveu o nazismo na adolescência.

Aleida Assmann distingue, em *Erinnerungsräume* (1999), entre a *memória funcional* – que organiza o passado em função das necessidades identitárias do presente – e a *memória repositória* – que armazena o que foi descartado pela memória funcional. A

Trilogia de Danzig opera em ambos os registros: ao narrar o cotidiano do nazismo a partir de dentro, sem distância heroica ou vitimista, ela reinsere na memória funcional alemã os elementos que o processo de esquecimento conveniente havia depositado na memória repositória – a cumplicidade do cidadão comum, a covardia da intelectualidade, a indiferença da pequena burguesia.

A publicação de *Nas peles da cebola* em 2006 provocou, paradoxalmente, uma crise na memória cultural que o próprio Grass ajudara a constituir. Ao revelar a participação na Waffen-SS após décadas de silêncio, o autor mostrou que o próprio porta-voz da consciência crítica alemã havia omitido um dado fundamental de sua biografia – o que levantou a questão de saber quantas outras verdades inconvenientes permaneciam enterradas sob as camadas da memória coletiva. A crise, nesse sentido, é produtiva: ela aprofunda, e não cancela, o projeto de *Vergangenheitsbewältigung*, ao demonstrar que a elaboração do passado é um processo sempre inacabado e que ninguém – nem mesmo o mais lúcido crítico do esquecimento – está imune ao mecanismo que denuncia.

O conceito de *Vergangenheitsbewältigung* – literalmente, "enfrentamento", "superação" ou "acerto de contas com o passado" – designa o processo histórico, político e cultural pelo qual a Alemanha buscou confrontar, elaborar e integrar criticamente o período nazista. A *Nachkriegsliteratur* (literatura do pós-guerra) teve papel central nesse processo, e Grass é um de seus protagonistas mais salientes. Como argumenta Mazzari (1994), a obra inicial de Grass pode ser lida como uma narrativa "contra a demonização da história alemã": ao mostrar o nazismo como produto do cotidiano burguês, da covardia e da conivência de pessoas comuns, Grass recusa a tese da monstrosidade excepcional e exige da sociedade alemã – e da humanidade – o reconhecimento de sua responsabilidade.

O conceito de *postmemory*, proposto por Marianne Hirsch (2012), descreve "a relação da segunda geração com experiências culturais, coletivas e traumáticas poderosas que a precedem, mas que foram transmitidas de forma tão profunda e afetiva que parecem constituir memórias próprias". Embora concebido originalmente para os filhos de sobreviventes do Holocausto, o conceito é útil para situar a posição de Grass – nascido em 1927 – na geração liminar entre a testemunha direta e o herdeiro da memória traumática. Grass viveu o nazismo como adolescente: velho o suficiente para ser recrutado como soldado, jovem o suficiente para não ter assumido responsabilidade política plena. Seus narradores ficcionais – Oskar, Pilenz, Brauxel – operam em lógica análoga: são testemunhas parciais, implicadas nos acontecimentos, cuja memória é inevitavelmente fragmentária, interessada e afetivamente distorcida.

Nesse contexto, o conceito de postmemory de Hirsch (2012) permite situar Grass numa posição geracional específica: pertencente à última geração de testemunhas diretas do nazismo, ele ocupa o lugar de mediador entre a memória comunicativa – que se extingue com a morte das testemunhas – e a memória cultural – que precisará sobreviver a elas. A obra grassiana, ao ficcionalizar a memória testemunhal e inscrevê-la no patrimônio literário, realiza essa mediação de forma exemplar, contribuindo para que o passado nazista não se reduza a um dado historiográfico abstrato, mas permaneça como experiência humanamente compreensível, passível de ser revisitada por gerações futuras. A noção de postmemory dialoga produtivamente com a teoria dos Assmann e permite matizar o conceito de testemunho: ao contrário do sobrevivente adulto cuja memória é direta e traumáticamente marcada, o narrador grassiano ocupa uma posição de testemunha secundária que precisa reconstituir, através da ficção, um passado que viveu de forma incompleta ou oblíqua.

Nesse sentido, a categoria do testemunho torna-se central. O testemunho como terceiro (tertis), conforme Gagnebin (2006), ilumina tanto o papel de Pilez em *Gato e rato* – que se vê compelido a contar a história de Mahlke precisamente porque o amigo desapareceu sem poder dar seu próprio testemunho – quanto o projeto mais amplo de Grass como autor: o de ser portador de uma memória coletiva que a sociedade alemã preferia esquecer. É justamente nessa balança entre o subjetivo e o objetivo que se situa o teor testemunhal⁶ de *Nas peles da cebola*. O relato pessoal de Grass é, ao mesmo tempo, o testemunho representativo de uma geração marcada pela dureza e pela iminência constante da morte nos anos de guerra, pelo orgulho nacional ferido e pela vergonha de uma culpa que precisava ser assumida perante o mundo. Trata-se, portanto, de um testemunho de natureza singular: não o do sobrevivente ou da vítima, mas o do sujeito no campo do perpetrador – o pequeno dente de uma grande engrenagem⁷ coletiva que, por décadas, preferiu o esquecimento à confissão.

⁶ Para Seligmann-Silva (2003), o teor testemunhal designa a dimensão da literatura em que a experiência-limite – aquela que "marca e 'deforma' tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão" (*idem*, p. 40) – tensiona de forma irresolúvel a relação entre sujeito e mundo. Nessa perspectiva, a escrita literária oscila entre dois polos: o subjetivo, em que predominam a memória individual, a autobiografia e a reconstrução pessoal do passado, e o objetivo, em que o "real" resiste à linguagem e a excede, enquanto a memória coletiva se constitui como discurso de identidade negociado nos planos político e estético (*idem*, p. 42). O teor testemunhal não é, portanto, um atributo exclusivo da literatura de sobrevivência ou do relato documental, mas uma qualidade que emerge sempre que o texto literário se vê às voltas com o irrepresentável, com aquilo que o vivido tem de intransferível e que a linguagem só pode contornar, nunca abarcar plenamente.

⁷ A metáfora da engrenagem foi evocada, conforme relata Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém* (2004), pelos advogados de defesa do acusado Otto Adolf Eichmann, que sugeriam que seu cliente não passava de uma peça substituível dentro do sistema nazista. Posteriormente, a filósofa retoma essa imagem em *Responsabilidade e julgamento*, observando que "cada dente

Essa posição liminar do narrador-autor ecoa, de forma deslocada, nas vozes ficcionais da Trilogia de Danzig. Oskar, Pileznik e os narradores de *Anos de cão* não são testemunhas inocentes nem vilões declarados: são figuras que habitam a zona cinzenta entre a cumplicidade e a consciência, entre o recalque e a compulsão de narrar. A complexidade dessas vozes não é um artifício estilístico, mas a expressão literária de uma verdade psicológica e histórica: a de que a responsabilidade pelo nazismo não pertenceu apenas aos líderes, mas se distribuiu capilarmente por uma sociedade inteira – e que o processo de elaborar esse passado exige, antes de tudo, a disposição de olhar para dentro, camada por camada, como quem descasca uma cebola. Essa tensão é constitutiva da ficção grassiana: os narradores da Trilogia são explicitamente apresentados como não confiáveis, suas memórias são lacunares e distorcidas, mas é precisamente por isso que o texto literário captura algo da verdade psicológica e histórica do período que uma narrativa documental não poderia alcançar.

A análise aqui empreendida permite sustentar que Grass desenvolve, ao longo de décadas de produção literária, um projeto coerente e politicamente comprometido de ficcionalização da memória. Na Trilogia de Danzig, esse projeto assume a forma de narradores ficcionais que performam, cada qual a seu modo, os mecanismos psicológicos e sociais pelos quais o passado é lembrado, distorcido ou recalcado: a compulsão culpada de Pileznik, a memória seletiva e oportunista de Matern, a obsessão arquivística de Brauxel/Amsel, a fantasia onipotente de Oskar. Em *Nas peles da cebola*, o próprio autor assume a voz narrativa para mostrar, a partir do exemplo pessoal, que ninguém está acima do mecanismo que denuncia.

O que emerge dessa análise é que o nazismo, na obra de Grass, não é um fenômeno do passado encerrado, mas uma possibilidade sempre renovável inscrita na condição humana. Grass exprimiu isso com precisão 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" (Grass, 1990, p. 43)⁸. Enquanto as condições materiais, sociais e psicológicas que tornaram possível a barbárie do século XX continuarem a se reproduzir – sob novas formas e em novos contextos, como em diversas sociedades do presente –, a literatura testemunhal de Grass permanecerá como um espelho incômodo e necessário.

da engrenagem, isto é, cada pessoa, deve ser descartável sem alterar o funcionamento do sistema, pressuposição subjacente a todas as burocracias, a todo o serviço público e a todas as funções propriamente ditas" (Arendt, 2004, p. 91). Para Arendt, contudo, cada dente da engrenagem que tenha efetivamente cometido um crime deve responder por seus atos e ser punido.

⁸ So wird meine Rede zwar ihren Punkt finden müssen, doch dem Schreiben nach Auschwitz kann kein Ende versprochen werden, es sei denn, das Menschengeschlecht gäbe sich auf [tradução minha].

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. **Responsabilidade e julgamento**. Tradução de Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses**. München: C.H. Beck, 1999.

ASSMANN, Aleida. **Der lange Schatten der Vergangenheit**: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Beck, 2006a.

ASSMANN, Jan. **Das kulturelle Gedächtnis**: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. "Discourse in the Novel". In: BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination**: four essays. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Paris: Tristram, 2004.

DE MAN, Paul. "Autobiography as De-Facement". **MLN**, v. 94, n. 5, p. 919-930, 1979.
DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
GRASS, Günter. **O tambor**. Tradução de Lúcio Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GRASS, Günter. **Gato e rato**. Tradução de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

GRASS, Günter. **Anos de cão**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

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

GRASS, Günter. **Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung**. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990.

GRASS, Günter. **Beim Häuten der Zwiebel**. Göttingen: Steidl, 2006.

GRASS, Günter. **Danziger Trilogie: Die Blechtrommel, Katz und Maus, Hundejahre**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory**: Writing and Visual Culture After the Holocaust. Nova York: Columbia University Press, 2012.

ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MASON, Ann L. "Günter Grass and the Artist in History". **Contemporary Literature**, v. 14, n. 3, p. 347-362, 1973.

MAZZARI, Marcos Vinícius. **Die Danziger Trilogie von Günter Grass**: Erzählen gegen die Dämonisierung deutscher Geschichte. Berlin: Freie Universität, 1994.

MAZZARI, Marcos Vinícius. **Romance de Formação em Perspectiva Histórica**: O tambor de Lata de Günter Grass. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

NORA, Pierre (org.). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984-1992. v. 3.

SANTOS, Bruno Mendes dos. **Memória e ficção**: o teor testemunhal na obra de Günter Grass. 2014. 238 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas". **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SCHAEFFER, Joseph. "Vergangenheitsbewältigung and the Danzig Trilogy". **Mountaineer Undergraduate Research Review (MURR)**, v. 1, p. 18-37, 2009.

SEMPRÚN, Jorge. **A escrita ou a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.