

**unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

TAISY BUZANELLO JANKU

**A CONTEMPORANEIDADE DO EU  
AUTOFICCIONAL EM *NAS PELES DA CEBOLA*  
DE GÜNTER GRASS**



ARARAQUARA – S.P.  
2022

TAISY BUZANELLO JANKU

**A CONTEMPORANEIDADE DO EU  
AUTOFICCIONAL EM *NAS PELES DA CEBOLA*  
DE GÜNTER GRASS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

**Bolsa:** CAPES

J33c	<p>Janku, Taisy Buzanello</p> <p>A contemporaneidade do eu autoficcional em Nas peles da cebola de Günter Grass / Taisy Buzanello Janku. -- Araraquara, 2022</p> <p>81 p.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientadora: Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos</p> <p>1. Literatura alemã. 2. Literatura contemporânea. 3. Escritas de si. 4. Günter Grass. I. Título.</p>
------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

TAISY BUZANELLO JANKU

# A CONTEMPORANEIDADE DO EU AUTOFICCIONAL EM *NAS PELES DA CEBOLA* DE GÜNTER GRASS

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa  
**Orientadora:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos  
**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: 25/05/2022

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

---

**Membro Titular:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Karin Volobuef  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP

---

**Membro Titular:** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Boarin Boechat  
Universidade Federal do Pará - UFPA

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

*À minha família.*

## Agradecimentos

Primeiramente, agradeço à minha mãe, Vandréia, por ter me apresentado à Literatura e por ter formado, cultivado e acompanhado meu hábito de leitura desde a infância. Também agradeço por sempre ter acreditado no poder emancipatório da educação, dando todo o apoio necessário para atingir meus objetivos. A isso serei eternamente grata.

Ao meu pai, Estéfano, agradeço pelo apoio, paciência e constância; aos meus pais, sou grata pelo amor incondicional e compreensão, e por serem o alicerce fundamental da minha trajetória;

À minha irmã, Tatiane, agradeço pelo amparo e companhia nos dias de chuva e de sol;

À minha avó, Diva (*in memoriam*), pelo louvável exemplo de vida e pelos valiosos ensinamentos, os quais faço questão de honrá-los e levá-los comigo;

À minha orientadora, Dr<sup>a</sup>. Natália Barcellos, por todo o apoio e incentivo ao longo destes anos de trabalho conjunto, desde a graduação. Sou grata pelo exemplo profissional, pelos ensinamentos, pela confiança e pelas orientações, que não apenas foram essenciais para a elaboração deste trabalho, mas que, sem dúvida, contribuíram para o meu processo de formação acadêmica.

Às professoras Dr<sup>a</sup>. Karin Volobuef e Dr<sup>a</sup>a. Fernanda B. Boechat, que participaram da banca de qualificação e defesa deste mestrado e que com considerações atenciosas e enriquecedoras contribuíram para este trabalho.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos, que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Aos meus amigos, que fizeram, cada um ao seu modo, parte do meu caminho e tornaram estes últimos anos memoráveis: Gabriel Borges, Gabriel Bairro, Nicolas, Isabelle, Bruno, Deborah e André.

Por fim, à Nala, uma grata surpresa na vida de nossa família.

“A vida de todo ser humano é um caminho em direção a si mesmo, a tentativa de um caminho, o seguir de um rastro.”  
(HESSE, 2020, p. 10)

## RESUMO

Günter Grass é um dos grandes nomes da literatura alemã. Nascido em 1927 na cidade de Danzig, na Polônia, Grass consolidou-se como escritor com a publicação de seu primeiro romance, *O tambor* (1959). Em 2006, Grass publicou *Nas peles da cebola*, objeto deste estudo. Trata-se de uma narrativa retrospectiva, cujos eventos retratados são ancorados nas memórias pessoais do autor, compreendendo o período que se inicia com a eclosão da Segunda Guerra Mundial e se encerra com a concepção de *O tambor*. *Nas peles da cebola* contou com uma recepção controversa, pois na obra Grass revela ter alistado-se voluntariamente aos dezessete anos à Waffen-SS, a tropa de elite nazista, informação que foi ocultada do público por seis décadas. Verifica-se na obra a homonímia entre narrador, personagem e autor, o que inscreve *Nas peles da cebola* no âmbito das narrativas de si. Uma vez que o narrador apresenta-se continuamente como instância não-confiável e declara a sua inclinação à fabulação, a obra adentra o campo da escrita autoficcional, forma narrativa caracterizada por associar a ficção à autobiografia, mesclando ambos os domínios e tornando imprecisos os limites entre eles. Desse modo, residindo em um espaço de entrelugar, a identidade em questão na narrativa aponta para uma forma particular de representação da subjetividade: o eu autoficcional. Por meio de sua constituição ambígua, este eu tensiona e explora a fragilidade dos limites na contemporaneidade. O objetivo deste trabalho é investigar como comportam-se as fronteiras entre fato e ficção em *Nas peles da cebola*, partindo da observação do eu autoficcional, e então discutir de que modo a dinâmica ambígua da subjetividade formada na obra coloca-se em diálogo com questões que concernem ao presente. Para tanto, concentrar-nos-emos em três aspectos desta narrativa: o discurso da memória, o sujeito dividido entre “eu” e o “outro” e a presença de Oskar Matzerath, protagonista de *O tambor*; na narrativa autoficcional de Grass.

**Palavras-chave:** Günter Grass; escritas de si; eu; literatura alemã; literatura contemporânea.

## ABSTRACT

Günter Grass is one of the greatest names of German Literature. Born in 1927 in Danzig, Poland, Grass was consolidated as a writer with the release of his first novel *The Tin Drum* (1959). In 2006, Grass published *Peeling the onion*, object of this study. The narrative involves a retrospective view of his life, whose portrayed events are anchored in the author's personal memories, comprehending the period that begins with the outbreak of World War II and ends with the conception of *The Tin Drum*. *Peeling the onion* had a controversial reception due to the disclosure of Grass' voluntary conscription, at the age of seventeen, into the Waffen-SS, the nazi elite corps, information that was kept hidden from the public for six decades. The homonymy between narrator, main character and author is verified in this novel, which inscribes *Peeling the onion* in the sphere of self-writing works. Since the narrator presents himself continuously as an unreliable instance and declares his inclination towards fabulation, the work enters the field of autofictional writing, a narrative form characterized by associating fiction with autobiography, merging both domains and making the boundaries between them imprecise. Thus, the identity in question, residing in an in-between space, points to a particular form of representation of subjectivity: the autofictional-self. Through its ambiguous constitution, this self tensions and explores the fragility of limits in contemporary times. The objective of this study is to investigate how the boundaries between fact and fiction in *Peeling the onion* behave, by observing the autofictional-self, and then discuss how the ambiguous dynamics of this subjectivity dialogues with questions that concern the present. In order to do so, we will focus on three aspects of this narrative: the discourse of memory, the subject divided between "I" and "the other", and the presence of Oskar Matzerath, main character of *The Tin Drum*, in Grass's autofictional narrative.

**Keywords:** Günter Grass; Self Writing; I; German Literature; Contemporary Literature.

## SUMÁRIO

<b>1 Introdução</b>	<b>9</b>
1.1 A polêmica em torno de <i>Nas peles da cebola</i>	13
<b>2 A subjetividade contemporânea e a escrita autoficcional: discussões e aspectos constitutivos</b>	<b>16</b>
2.1 Memória, identidade e ficção	16
2.2 A configuração do sujeito na contemporaneidade	20
2.3 Da autobiografia à autoficção: questões teóricas	25
<b>3 Recursos da escrita autoficcional em <i>Nas peles da cebola</i></b>	<b>38</b>
3.1 O discurso da memória	39
3.2 O eu autoficcional e as facetas de si	49
3.3 Camadas cravadas por ficção: a presença de Oskar Matzerath na narrativa autoficcional	63
<b>Considerações finais</b>	<b>74</b>
<b>Referências bibliográficas</b>	<b>77</b>

## 1 Introdução

Günter Grass foi um dos grandes expoentes da literatura alemã. Após uma brilhante e volumosa carreira literária, que conta com prosa, poesia e teatro, tendo sido conhecido mundialmente pelo seu romance *O tambor* (1959) e laureado com o Prêmio Nobel de Literatura em 1999, Grass publicou em 2006 suas memórias sob o título *Nas peles da cebola*. Na obra, a sua identidade é assumida pelo eu-narrador que, pautado por um olhar retrospectivo, propõe-se a narrar suas lembranças paulatinamente, ação representada pelo movimento metafórico do retirar das camadas da cebola, remetendo-nos ao título do romance.

Há dois pontos fundamentais da vida de Grass transpostos para *Nas peles da cebola* e que não por acaso determinam o início e o fim da narrativa. O primeiro deles é a eclosão da Segunda Guerra Mundial em Danzig (Gdańsk, na Polônia), cidade natal do autor. Trata-se do maior e mais traumático evento da história do século XX, que atravessa de modo implacável a vida dos sujeitos por ela acometidos. Naquele momento, Grass contava doze anos de idade. Os eventos narrados vão até 1958, com a leitura dos primeiros manuscritos de *O tambor*, obra que eternizaria o nome de Grass na história da literatura alemã.

As memórias de Grass incluem descrições do ambiente familiar, dos trabalhos prestados antes de tornar-se escritor e divagações sobre inspirações literárias. Somado a isso, a obra compreende uma revelação polêmica: pela primeira vez Grass traz à tona o seu alistamento voluntário à Waffen-SS<sup>1</sup> no final da Segunda Guerra Mundial. A confissão deste fato, que foi mantido oculto do público por seis décadas, colocou em xeque o seu trabalho de conscientização sobre a culpa alemã pela guerra, ao qual Grass era estritamente vinculado, levantando uma polêmica de grandes proporções na mídia.

O debate ético suscitado pelo romance foi intensificado devido à dinâmica claudicante da narrativa. Dada a gravidade da revelação de Grass, que é diretamente ligada ao passado nazista da Alemanha, um acontecimento histórico ainda em confronto com o presente no campo literário (EMMERICH, 2006), e considerando o fato de que *Nas peles da cebola* indica um alicerce autobiográfico (já que na capa consta o subtítulo “memórias”), a expectativa era de que na obra fossem encontrados esclarecimentos sobre as motivações de Grass na época de seu alistamento. Todavia, o texto favorece a ocultação dos fatos em detrimento de sua exposição. Isso se deve à maleabilidade do discurso memorialístico, que pode assumir lacunas, desvios, invenções: “Assim, as histórias se mantêm frescas. Uma vez que são incompletas, elas precisam ser inventadas com maior riqueza de detalhes. E jamais

---

<sup>1</sup> A Waffen-SS (Schutzstaffel) corresponde ao exército de elite do partido nazista, que tinha como objetivo a proteção de Hitler.

ficam prontas. Sempre esperam pela oportunidade de ser continuadas ou contadas de maneira contrária.” (GRASS, 2007, p. 177) O narrador de *Nas peles da cebola* encontra no processo de rememoração um pretexto para tecer de modo ambíguo sua narrativa, cuja credibilidade passa a ser fatalmente prejudicada. Desse modo, os disfarces com os quais os episódios da vida de Grass são (ou podem ser) revestidos resultam da combinação entre a constante inclinação ao ficcional e o tecido autobiográfico:

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 afina. Sentimentos, migalhas de pensamentos acabam caindo pelas beiradas. (GRASS, 2007, p. 146)

A forma escolhida pelo autor para representar a própria identidade, que passa a residir no limiar entre fato e ficção, foi certamente uma escolha controversa e provocativa devido à dimensão da revelação e do tema em foco (a memória da Segunda Guerra Mundial e do nazismo). No entanto, a estratégia adotada por Grass chama-nos a atenção para a construção deste eu, que permite-nos investigar a obra considerando-a em seu aspecto contemporâneo, uma vez que o comportamento entre tais limites está relacionado com questões que concernem ao presente.

A contemporaneidade de uma obra não se reduz a unicamente fazer parte do conjunto da produção textual de um período determinado. Segundo Agamben (2009, p. 58-59), o artista que logra captar o contemporâneo é aquele que não consegue identificar-se com o tempo no qual vive ou não consegue adequar-se completamente a ele. Devido a essa dissociação, o contemporâneo, com um olhar distanciado, observa o tempo no qual está imerso e, a partir disso, cria uma forma através da qual consegue expressar este presente. Seu olhar não é necessariamente direto para a realidade em que vive, mas para aquilo que está ao redor dela, à margem, uma escuridão que apenas a sua perspectiva deslocada permite observar.

Nesse sentido, Schøllhammer (2010, p. 10), que parte de Agamben para situar-se nas reflexões sobre a contemporaneidade, afirma que o artista contemporâneo representa a realidade do agora, enquanto reconhece a impossibilidade de corresponder a ela. Assim, são necessários alta sensibilidade e grande engenho linguístico para assimilar o *geist* e as demandas deste tempo, de modo que o verdadeiro contemporâneo sempre consegue dialogar com os conflitos do homem com o qual compartilha a sua contemporaneidade.

No que diz respeito à crítica da produção literária contemporânea, Schöllhammer (2010, p. 15-16) considera adequada a adoção de demarcações temporais, de modo a elaborar um recorte significativo para compreender a ficção de um dado período e um escopo definido de obras, que estão voltadas para a apreensão deste presente que atravessa o indivíduo. Em se tratando da literatura alemã, poder-se-ia tomar como ponto de partida para sua produção literária contemporânea a queda do Muro de Berlim, em 1989, um evento de proporções mundiais e que marcou profundamente a história da Alemanha (OPITZ; OPITZ-WIEMERS, 2013, p. 669). De um lado, encerrava-se um período de tensão provocado pela divisão da Alemanha em duas repúblicas de orientações político-econômicas opostas (República Federal da Alemanha e República Democrática Alemã); de outro, iniciava-se um trabalhoso processo de reunificação do país, que suscitou discussões de ordens socioculturais e impactou diretamente o cenário artístico alemão.

Herrmann e Horstkotte (2016, p. 1) consideram que os textos publicados a partir de 1989 e 1990 são recebidos por seus leitores como atuais, uma vez que abrangem constelações de temas que aludem a desafios desta nova realidade e que sedimentaram-se com o passar dos anos, compondo um quadro artístico estável e com características próprias.

As mudanças políticas fundamentais e os desenvolvimentos econômicos e midiáticos altamente dinâmicos dos anos seguintes levantaram problemas e desafios que até hoje são abordados em textos literários e refletidos esteticamente. Novos temas e objetos, novas formas de escrever, convicções poetológicas e autodefinições da escrita literária surgiram. Desse modo, a literatura após 1989/90 diferencia-se do tempo ou época anterior, mas ela não pode (ainda) ser distinguida de uma época que a segue. (HERRMANN; HORSTKOTTE, 2016, p. 2, tradução nossa<sup>2</sup>)

Dentre os temas compreendidos por essa literatura encontra-se o confronto com o passado e a memória da Alemanha, especialmente no que diz respeito às novas formas de narrar o que é recordado (HERMMANN, HORSTKOTTE, 2016, p. 3). Trata-se de uma preocupação relacionada à busca por uma identidade representativa desta sociedade, uma pauta impulsionada pela efervescência social e política procedente da reunificação. Nesse sentido, a narrativa memorialística de Grass apresenta-se consoante a esse debate, na medida em que traz para o primeiro plano a construção de uma subjetividade complexa e que, mesmo ancorada em um passado relativamente distante (que está situada entre o final da Segunda

<sup>2</sup> No original: „Die fundamentalen politischen Veränderungen und die hoch dynamischen ökonomischen und medialen Entwicklungen der Folgejahre warfen Probleme und Herausforderungen auf, die bis heute in literarischen Texten aufgegriffen und ästhetisch reflektiert werden. Neue Themen und Gegenstände, neue Schreibweisen, poetologische Überzeugungen und Selbstbestimmungen literarischen Schreibens entstanden. Damit unterscheidet sich Literatur nach 1989/90 von der Zeit oder Epoche davor, lässt sich aber (noch) nicht von einer auf sie folgenden Epoche abgrenzen.“

Guerra Mundial e o Pós-Guerra), logra dialogar com os conflitos do presente desta sociedade. Ao adotar a construção ambígua da própria identidade, Grass encontrou um terreno fértil para explorar os limites de um eu que, articulado a um panorama histórico-político do país, explicita a fragilidade dos limites entre fato e ficção.

No que tange à operação ambígua de *Nas peles da cebola*, verifica-se que a sua dinâmica corresponde à escrita autoficcional, uma variante das escritas de si ligada a narrativas contemporâneas. O termo “autoficção” foi difundido a partir de sua introdução por Serge Doubrovsky, na publicação da quarta capa do romance *Fils* (1977), em uma tentativa de esclarecer ao leitor a dinâmica de sua obra:

Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. (DOUBROVSKY, 1977, capa apud FAEDRICH, 2016, p. 35)

Conforme esta proposição, é possível afirmar que a identidade em evidência em textos autoficionais, firmada na homonímia entre narrador, personagem e autor, admite contornos precários e inconsistentes, pois a imagem formada do seu eu-narrador compartilha do mesmo jogo ambíguo de seu discurso: sua identidade pode assumir novos aspectos, apesar de ser sustentada pela referencialidade do autor, provocando, com isso, um impasse para o leitor, que não é capaz de discernir entre o que é real e fictício. Esta operação é constatada nas memórias de Grass, influenciando os contornos da subjetividade encontrada na narrativa, e movimenta não apenas o seu enredo, mas, como mencionado anteriormente, também a controversa recepção em torno da obra.

Considerando o exposto, definimos como objetivo desta pesquisa analisar o romance *Nas peles da cebola* de Günter Grass a fim de identificar como nele se comportam as fronteiras entre fato e ficção, dando ênfase, para tanto, na representação do eu desta narrativa, inserindo essa reflexão dentro do debate sobre a autoficção. Para tanto, debruçar-nos-emos no segundo capítulo deste trabalho sobre teorias que concernem às escritas de si, concentrando-nos na investigação da subjetividade contemporânea, em discussões acerca de textos memorialísticos e na caracterização da operação autoficcional. No terceiro capítulo, iniciaremos a análise da obra, tomando o objeto de estudo a partir de três pontos principais: o primeiro é o discurso da memória, que é base para a construção textual e que determina o modo como do eu-narrador tece sua narração; no segundo ponto, investigaremos o

eu-narrador, que se desdobra em um outro eu enquanto narra, e as implicações e efeitos desta configuração para a narrativa; o terceiro e último aspecto analisado envolve uma análise comparativa da obra *O tambor*, romance que admite na vida e nas memórias de Grass um espaço privilegiado e significativo, tornando-se um elemento chave para a interpretação do sujeito em evidência na obra.

### 1.1 A polêmica em torno de *Nas peles da cebola*

Durante décadas, Günter Grass foi considerado um escritor que desempenhava um papel de instância moral da Alemanha, o que se deve, em grande parte, à sua vasta obra literária, que lida com o passado nazista do país (considerando a contribuição da trilogia de Danzig), bem como com demais questões políticas do cenário alemão referentes a eventos da segunda metade do século XX, como, por exemplo, é o caso de *Um campo vasto* (1995), romance no qual é tecida uma crítica em relação à então recente reunificação da Alemanha. Grass também mostrou-se ao longo de sua carreira uma personalidade fortemente engajada em debates políticos. Exemplo disso foi a sua colaboração ativa na propaganda eleitoral de Willy Brandt pelo SPD<sup>3</sup> no final dos anos 1960. Segundo Vormweg (1986, p. 86), Grass filiou-se ao partido em 1968 e em 1969 participou de pelo menos 200 campanhas de eleição como orador (*Redner*) e em 1972, cerca de 130. Nota-se, assim, que Grass trilhou um caminho no qual envolvia-se de modo manifesto com assuntos que relacionavam-se com a vida pública da Alemanha.

A história do autor tem seu início em Danzig, cidade polonesa e local do estopim da Segunda Guerra Mundial. Oriundo de um núcleo familiar pequeno-burguês que vivenciou e apoiou a ascensão do partido nazista, Grass havia sido recrutado para o trabalho obrigatório ao governo como Flakhelfer, o equivalente a auxiliar da força aérea. Grass nunca desmentiu esse fato, pelo contrário, muitos de seus biógrafos e entrevistadores tomaram a informação como correta e não a contestaram, pois assim havia sido com demais jovens na época. (HERRMANN, HORSTKOTTE, 2016, p. 24). Pouco tempo antes da capitulação, Grass foi ferido, mas escapou com vida. Após o final da guerra e após a permanência em um campo de prisioneiros americano, Grass estudou na Academia de Arte de Düsseldorf e mais tarde participou das reuniões do Grupo 47, um círculo independente de críticos e escritores formado em 1947 por iniciativa de Hans Werner Richter, que reunia-se com o objetivo de discutir caminhos e temas da literatura na República Federal da Alemanha, sem um programa estético

---

<sup>3</sup> SPD: Sozialdemokratische Partei Deutschlands. Em português: Partido Social-Democrata da Alemanha.

específico fixado (BAUMANN; OBERLE, 1996, p. 238). Seu nome tornou-se mundialmente conhecido com a publicação do romance *O tambor* (1959), e desde então Günter Grass foi considerado como um dos mais importantes nomes da literatura de língua alemã.

Em agosto de 2006, Grass enfrentou o que provavelmente seria a maior crise de sua carreira. O autor concedeu uma entrevista a Hubert Spiegel e a Frank Schirrmacher, ambos jornalistas vinculados ao jornal alemão *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (F.A.Z.) para tratar do seu livro de memórias, *Nas peles da cebola*, que seria publicado em breve. Nesta ocasião, Grass fez uma declaração inédita referente à sua atuação na Segunda Guerra Mundial. Na entrevista que carrega o título “Por que eu quebro meu silêncio após sessenta anos?”<sup>4</sup>, Grass revela que, ao final da guerra, alistou-se voluntariamente à Waffen-SS, uma repartição militar conhecida pela sua ligação direta com Hitler. Tendo em vista o histórico fortemente atrelado à denúncia da culpa alemã pela guerra - e também pela denúncia da culpa individual, uma crítica observável na trilogia de Danzig (NEUHAUS, 2010, p. 46) -, a confissão de Grass desencadeou uma discussão ética em torno de sua imagem, e a omissão deste fato durante seis décadas foi recebida pelo público com grande comoção, o que colocou em posição questionável a sua trajetória como debatedor do passado alemão.

É válido mencionar que a revelação de Grass dividiu a opinião de muitos críticos. Lech Wałęsa, ex-presidente polonês laureado com o Nobel da Paz, exigiu que o título de cidadão honorário de Danzig, concedido a Grass, fosse devolvido - o que não ocorreu. O biógrafo de Grass, Michael Jürgs, afirmou que este era o fim de uma instância moral. Por outro lado, o historiador Norbert Frei não viu gravidade na declaração, uma vez que nos últimos anos de sua existência, a Waffen-SS havia deixado de ser uma tropa de elite e parecia-se mais como um bando que buscava suprimentos e tentava sobreviver a qualquer custo, aceitando quaisquer jovens dispostos a guerrear<sup>5</sup>.

Como mencionado anteriormente, a confissão do alistamento voluntário de Grass à Waffen-SS integra o enredo de *Nas peles da cebola*. Com relação à motivação para conceber uma narrativa com uma informação tão sensível e grave (do ponto de vista social e político), o autor declara aos entrevistadores: “Isso me pressionou. Meu silêncio por todos esses anos é

<sup>4</sup> No original: „Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche?“. A entrevista está disponível no link: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/guenter-grass-im-interview-warum-ich-nach-sechzig-jahren-mein-schweigen-breche-1357691.html>

<sup>5</sup> As posições aqui mencionadas e demais comentários sobre a revelação de Grass podem ser encontrados na matéria do jornal *Der Tagesspiegel* com o título „Soll er Auszeichnungen zurückgeben?“, disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/guenter-grass-soll-er-auszeichnungen-zurueckgeben/740392.html> e também em „Echo auf Grass' SS-Vergangenheit: „Ende einer moralischen Instanz““, disponível em: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/echo-auf-grass-ss-vergangenheit-ende-einer-moralischen-instanz-a-431412.html>

um dos motivos pelo qual eu escrevi este livro. Isso tinha que sair, finalmente.” (GRASS, 2006, p. 3, tradução nossa<sup>6</sup>). Ao lado do enredo polêmico, a forma de *Nas peles da cebola* também foi alvo de críticas, já que trata-se de uma obra que articula fato e ficção. Na mesma entrevista ao F.A.Z., Grass antecipa certo distanciamento de suas memórias em relação ao gênero autobiográfico:

Entrevistador: O que levou o senhor a escrever suas memórias?

Grass: Eu não quero dizer que foi um parto difícil, mas foi necessário um certo esforço antes que eu pudesse começar, pois tenho algumas objeções fundamentais contra autobiografias. Muitas autobiografias tentam fazer o leitor acreditar que algo sucedeu deste e não de outro modo. Eu queria elaborar isso mais abertamente, por isso a forma foi para mim tão importante. (GRASS, 2006, p. 33, tradução nossa<sup>7</sup>)

É interessante observar que, anteriormente, Grass já havia se manifestado contrário à publicação de uma autobiografia. Nota-se que a sua obra literária carrega traços de sua experiência pessoal, o que fica mais evidente na trilogia de Danzig, como observa Vormweg (1986, p. 17), mas nenhum de seus romances configura-se integralmente como autobiográfico. Em entrevista ao jornal alemão *Der Spiegel*, no contexto da publicação da coletânea de poemas *Letzte Tänze* (2003), o autor comenta:

SPIEGEL: O senhor escreverá um dia a sua autobiografia?

Grass: É sempre a questão sobre qual a melhor forma em que se pode mentir. Eu tenho uma grande desconfiança em relação a autobiografias. Se eu visse uma possibilidade de narrar-me, de certa maneira, em variações – isso seria talvez atraente. Na verdade, eu gosto do autobiográfico na forma codificada da ficção, do romance, preferencialmente. Também “*Letzte Tänze*” contém um pedaço de minha biografia. (GRASS, 2003, p. 144, tradução nossa<sup>8</sup>)

A partir desta colocação, entende-se que elaborar uma autobiografia não estava no horizonte de Grass. Por sua vez, a operação híbrida sugerida no trecho acima é verificada justamente no romance *Nas peles da cebola*. Partindo do discurso da rememoração, a narrativa conta com uma representação imprecisa das passagens, o que dificulta que o leitor

<sup>6</sup> No original: „Das hat mich bedrückt. Mein Schweigen über all die Jahre zählt zu den Gründen, warum ich dieses Buch geschrieben habe. Das mußte raus, endlich.“

<sup>7</sup> No original: „Interviewer: Was hat Sie dazu bewogen, Ihre Erinnerungen aufzuschreiben? Grass: Ich will nicht sagen, daß es eine schwere Geburt war, aber 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.“

<sup>8</sup> No original: „SPIEGEL: Werden Sie eines Tages Ihre Autobiografie schreiben? Grass: Es ist immer die Frage, in welcher Form man am besten lügen kann. Ich habe ein ziemliches Misstrauen gegenüber Autobiografien. Wenn ich eine Möglichkeit sähe, mich gewissermaßen in Variationen zu erzählen - das wäre vielleicht reizvoll. Aber eigentlich mag ich Autobiografisches in der verschlüsselten Form der Fiktion, des Romans, lieber. Auch "Letzte Tänze" enthält ein Stück meiner Biografie.“

tenha acesso a um minucioso quadro do que ocorreu nos eventos narrados, além de ser levado a desconfiar do relato empregado pelo narrador autodiegético. A credibilidade de seu discurso é tão comprometida, que é impossível escapar à ambiguidade da representação por ele tecida.

O quanto a sua vida já havia se tornado literatura, apenas Grass sabia. Apenas ele pôde saber, de quais partículas de realidade ele compunha seus livros, o que neles se devia à experiência e o que à fantasia criativa. Agora a fonte se torna por si só obra: *Nas peles da cebola* não é uma autobiografia, ela é o romance da vida de Günter Grass. Este é o seu maior e mais importante livro depois da trilogia de Danzig. (SPIEGEL, 2006, p. 2, tradução nossa<sup>9</sup>)

Desse modo, as memórias de Grass, que unem ficção e vida, excedem os limites da autobiografia ao colocar ao leitor o desafio de transitar em meio ao território do instável e do indefinido, uma operação que remete-nos à escrita autoficcional, forma narrativa que analisaremos no próximo capítulo desta pesquisa. A opção pelo modo do relato pessoal realça a formação de uma subjetividade que, a partir de sua complexidade, apresenta-se não apenas como protagonista de sua história pessoal, mas também faz-se, a partir disso e mesmo em meio a controvérsias, enquanto personagem dentro da literatura alemã, constituindo, dada a sua relevância, nosso objeto de estudo.

## **2 A subjetividade contemporânea e a escrita autoficcional: discussões e aspectos constitutivos**

### **2.1 Memória, identidade e ficção**

O século XX acompanhou a ascensão do papel da memória no âmbito cultural, como aponta Huysen (1996). Para o autor, o destaque que o olhar para o passado detém está relacionado às transformações e catástrofes que marcaram esta época: os crimes contra a humanidade, as migrações motivadas por conflitos políticos, a exploração do meio ambiente em níveis jamais vistos anteriormente. Todos esses são elementos que caracterizaram de forma desoladora o cenário social desse período, de modo que a experiência do homem contemporâneo no final do século fez-se cada vez mais intensa e instável. Uma vez que a

---

<sup>9</sup> No original: „Wie sehr dieses Leben schon zur Literatur geworden war, wußte nur Grass selbst. Nur er konnte wissen, aus welchen Realitätspartikeln er seine Bücher zusammengesetzt hat, was in ihnen sich dem Erleben und was sich der schöpferischen Phantasie verdankte. Jetzt aber soll die Quelle selbst zum Werk werden: „Beim Häuten der Zwiebel“ ist keine Autobiographie, es ist der Roman zum Leben des Günter Grass. Es ist sein größtes und wichtigstes Buch seit der „Danziger Trilogie“.“

memória das gerações anteriores referentes a estes acontecimentos está minguando, a manutenção do passado e o combate à amnésia apresenta-se como um desafio, o que relaciona-se com o modo como esse discurso é representado. Segundo Huysen, o olhar para trás é um modo de armazenar aquilo que restou e de situarmo-nos no tempo (1996, p. 12).

A presença da memória em nossa época é fortemente vinculada aos testemunhos, que remontam a uma urgência de revisitar o passado, advinda dos eventos históricos do século anterior, que assolaram o globo com guerras e ditaduras e que tiveram como consequência diásporas e extermínios em massa. Um exemplo de memória cada vez mais presente e próxima do público é o Holocausto (ASSMANN, 2011, p. 19). Os relatos das vítimas e documentos que restaram relativos a este desastre são imprescindíveis para evitar que essa tragédia se repita, e por isso são mantidos para a posteridade. A memória pode ser considerada um dado antropológico (HUYSSSEN, 1996, p. 14), e, portanto, pode operar como aliada na compreensão das relações e conflitos humanos.

Neste contexto, a importância conquistada pelo relato pessoal nos produtos culturais fomentou a credibilidade concedida à primeira pessoa, o que é notável ao constatar-se o significativo consumo de diários íntimos e memórias no último século, como observa Remédios (1997, p. 9). Portanto, a literatura das últimas décadas vê-se diante da valorização da subjetividade, onde Sarlo (2007) identifica um “sujeito ressuscitado”. Sarlo (2007) também constata que a “guinada subjetiva”, ou seja, o protagonismo da subjetividade, é promovido especialmente por sujeitos “normais” (2007, p. 17), imersos no prosaísmo da vida cotidiana, que carrega em si vestígios de originalidade e rebeldia: “Esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de método e tendem à escuta sistemática dos “discursos de memória”: diários, cartas, conselhos, orações” (SARLO, 2007, p. 17). Um dos aspectos que impulsiona o interesse por essas narrativas é a sua capacidade de oferecer experiências mais autênticas ao público leitor: “Parece que a literatura confessional é aquela que mais se aproxima do leitor porque fala de um *eu*, de uma pessoa viva que ali se encontra e que diante do leitor desnuda sua vida, estabelecendo-se, então, uma perfeita união entre autor e leitor” (REMÉDIOS, 1997, p. 9, grifo da autora).

No que diz respeito a narrativas retrospectivas, existe uma dificuldade teórica em separar o gênero memória da autobiografia (NIGGL, 2012, p. 41). Isso ocorre, pois a recordação é a principal fonte para reunir elementos que construam uma narrativa em primeira pessoa, que busca suas origens na tenra infância e desenvolve-se até o momento da escrita. O boom da autobiografia, como coloca Egelhaaf (2000, p. 1), é acompanhado por uma

expectativa referencial: a busca por conhecer os detalhes íntimos de uma determinada personalidade ou da experiência de acontecimentos históricos. Ao mesmo tempo, existe uma preocupação estética em relação a estes textos, especialmente no que diz respeito à forma por meio da qual o autor representa a própria vida dentro do texto literário.

Na contramão deste anseio, é, na verdade, inviável que haja objetividade advinda do olhar retrospectivo para a própria vida. A memória, fonte e matéria para narrativas retrospectivas do eu, coloca para o leitor (e para os estudiosos dessas obras) uma problemática oriunda da sua operação, que, conforme Assmann (2011), procede da seguinte maneira:

A recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. (p. 33-34)

Este processo de transformação liga-se à dialética existente entre lembrar e esquecer. Ele está relacionado com a inteligência, a vontade e a situação, já que o ato de lembrar não é deliberado (ASSMANN, 2011, p. 33). As motivações e emoções do presente, que operam como gatilhos que desencadeiam a recordação, decidem o que um indivíduo acessa ou não. Assim, o agente da lembrança dispõe apenas de um recorte de seu conhecimento: “O acervo de sua recordação só fica acessível em partes; e isso perfaz a limitação fundamental, mas também a versatilidade e a capacidade de aprender dos seres humanos.” (ASSMANN, 2011, p. 72) Desse modo, o esquecimento e a recordação são interdependentes, de modo que um possibilita e complementa o outro. Para Huyssen (1996, p. 15), essa é a característica da memória que torna-a diferente do arquivo e que, por sua vez, faz dela uma instância “poderosamente viva”.

Outro fator que influencia a estrutura da recordação em narrativas retrospectivas é a subjetividade, que depende da instância à qual o autor atribui um papel definidor da própria vida: às circunstâncias históricas, sociais, à providência divina, entre outros (NIGGL, 2012, p. 44). Além disso, o leitor fica à mercê da intenção da escrita do autor, pois é ela que define o modo como o recorte da vida selecionado é narrado. Desse modo, por mais que seja verificado o interesse ou esforço em trazer à luz um relato fiel sobre um evento ou determinado período da própria vida, aquele que narra vê-se sempre diante da perspectiva subjetiva da percepção (EGELHAAF, 2000, p. 2).

Por isso, a natureza atualizável da memória e a subjetividade inerente a este processo acendem discussões sobre a credibilidade da matéria recordada, bem como sobre a verdade da autobiografia, pois o evento passado jamais será recuperado em sua totalidade. Essa particularidade é entendida por Huyssen como uma vantagem, pois, para ele “em lugar de lamentar ou ignorar isso, esta separação deve ser compreendida como um vigoroso estimulante para a criatividade cultural e artística” (1996, p. 14). Portanto, a construção resultante da rememoração é inevitavelmente vinculada a certo teor de ficção. Nesse sentido, a verdade da autobiografia é a subjetividade que emerge na escrita (NIGGL, 2012, p. 44.), e não a verdade histórica e objetiva, que pode ser verificada ou corrigida. Trata-se, antes, de uma verdade que emana do próprio texto literário, quando este alcança a totalidade de representação da identidade do indivíduo.

Essa proposição cabe apenas para autores que compreendem a vida como um todo completo, uma noção que se altera fundamentalmente a partir do século XX (p. 48). De acordo com Niggl (2012, p. 48), o problema da verdade na representação autobiográfica passa por uma transformação decorrente da crise da identidade, característica daquele momento, quando houve uma mudança na relação entre o eu e o mundo, e a vida deixou de ser apreendida em sua continuidade. Isolado e submetido à solidão e ao anonimato do cotidiano, o indivíduo vê-se como descaracterizado e não reconhece a si mesmo. Irrompe, então, a crise da representação da identidade, que problematiza a tentativa de representar a totalidade de uma vida, pois ela por si só aparece como frágil e aberta. Por sua vez, o sujeito, constituído por fragmentos esparsos de memória, não encontra meios para conectar as partes de sua vida e torná-la um todo coerente, de modo que a sua identidade permanece aberta e inconclusa. Como uma forma de superar essa dificuldade de representação, Niggl (2012, p. 48) identifica que muitos autores recorreram à ficção para preencher as lacunas e desvãos dessa identidade fraturada. Este constitui um recurso que deliberadamente passou a unir memória e ficção, e notadamente aproximou o romance do texto autobiográfico.

A forma como a autobiografia do início do século XX lidou com a subjetividade pode ter sido um prelúdio para o que atualmente manifesta-se de modo potencializado: a percepção de deslocamento do sujeito, cuja identidade situa-se dentro da discussão sobre as fronteiras entre fato e ficção. A dissolução desse limite é tomada como objeto de reflexão por muitos artistas contemporâneos, que colocam no centro de seu debate o modo de se relacionar com representações da memória que abordem essa dialética. No que tange às produções culturais atuais, o processo da rememoração e a sua relação com os pares presente e passado, recordar e esquecer, deve ser valorizado e refletido:

A instabilidade da memória, assim, não é apenas o resultado de algo como um esquecimento geracional natural que pode ser contra-atacado através de uma representação mais confiável. Em vez disso, ela está dada nas próprias estruturas da representação em si. A obsessão com a memória na cultura contemporânea deve ser lida em termos desta dupla problemática. (HUYSEN, 1996, p. 15)

Assim, fica evidente que, ao falar de memória, estamos lidando com um elemento que marca a relação do sujeito com o seu potencial imaginativo, uma propriedade humana louvável. Naturalmente, a narrativa de Grass, que carrega o subtítulo “memórias” não poderia escapar às questões que foram levantadas, como a relação da memória com demandas contemporâneas e a ligação da rememoração com a dialética de fato e ficção. Buscaremos a seguir compreender de que modo os contornos da subjetividade contemporânea estão representados na narrativa e de que forma a acentuada tensão entre factual e ficcional reflete-se na composição do eu autoficcional de *Nas peles da cebola*.

## **2.2 A configuração do sujeito na contemporaneidade**

Segundo Sibilía (2016), “[...] as subjetividades são modos de ser e estar no mundo, formas flexíveis e abertas, cujo horizonte de possibilidades transmuta nas diversas tradições culturais.” (p. 128) Dessa forma, para que os contornos e tensões do sujeito sejam debatidos, deve-se levar em consideração as condições sócio-históricas e culturais dentro das quais ele se movimenta, pois a sua identidade será sempre atravessada pela influência do tempo e espaço em que vive, permitindo, assim, que ela admita diferentes significados em diferentes contextos.

Assim, a configuração do sujeito contemporâneo pode ser compreendida enquanto produto de sucessivos processos de transformação sociais. No que tange à cultura ocidental, os eventos ocorridos no século XX influenciaram de forma decisiva a formação das subjetividades. Trata-se de acontecimentos que deram-se com maior intensidade e em um menor intervalo de tempo, de forma que a transição para o capitalismo contemporâneo manifestou-se de forma abrupta no campo social, saindo de um estágio de industrialização para a era da informação, conduzindo a mudanças radicais na forma de veiculação, velocidade e consumo das informações, implicando, assim, no remodelamento de estruturas institucionais deste cenário. Segundo Hall (2019), a propriedade oscilante e vertiginosa que caracteriza a sociedade contemporânea pode ser associada à globalização e à crescente industrialização,

cujos sinais já haviam sido identificados por Marx. Para o filósofo alemão, na modernidade tardia, tanto as relações interpessoais quanto as relações de trabalho são atravessadas pelo ritmo da indústria, que prefere o avanço, a novidade, a mudança: nessa sociedade, nada permanece como é: “Tudo o que é sólido se desmancha no ar.” (ENGELS; MARX, 1973, p. 70 apud HALL, 2019, p. 12)<sup>10</sup> Assim, a mudança se faz como estado permanente da sociedade moderna.

Como consequência desta conjuntura, Hall (2019, p. 9) aponta que as identidades modernas estão se fragmentando. O deslocamento das estruturas sobre as quais os indivíduos anteriormente apoiaram-se refletiu-se na constituição da subjetividade, uma vez que foi cessada relação de ancoragem e sustentação que observava-se ali, impelindo à formação de novas relações com a própria identidade, abalando a ideia do sujeito cartesiano, inaugurada na Idade Moderna. “Essa perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito.” (HALL, 2019, p. 10) O deslocamento proposto por Hall é resultado, portanto, da perda de estabilidade, o que nos leva à sua conceituação sobre o estado da subjetividade:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. [...] O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 2019, p. 11)

Esta seria a identidade do sujeito pós-moderno, que não é capaz de admitir uma configuração fixa, mas, sim, pode ser caracterizada como uma “celebração móvel”: “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (HALL, 2019, p. 11-12) O eu é visto como fluido, admitindo múltiplas identidades em diferentes momentos que são, por sua vez, “unificadas ao redor de um “eu” coerente.” (Ibid, p. 12) A palavra-chave que melhor definiria tal configuração, de acordo com Hall (2019), é deslocamento, já que dentro de cada indivíduo residiria uma gama de identidades que entram constantemente em estado de contradição, empurrando-se entre si, tornando o deslocamento um movimento interno contínuo e imensurável.

Além da fragmentação do sujeito como proposta por Hall (2019), é válido destacar o estado de hiperexposição do eu, que também caracteriza o sujeito contemporâneo. Trata-se de

<sup>10</sup> ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. The communist manifesto. In: *Revolutions of 1848*, Harmondsworth: Penguin Books, 1973

um fenômeno particular do início do século XXI, derivado do avanço das mídias e redes sociais no cotidiano, e que afeta tanto o modo como o sujeito vivencia a sua subjetividade, quanto a produção das narrativas de si desta época que, sustentadas por novas formas de autoconstrução (SIBILIA, 2016, p. 48), passam a transitar de forma intensa entre a dicotomia real e ficcional, potencializando a confusão entre os limites destes pólos, uma questão pertinente ao nosso estudo.

Para compreender este quadro, faz-se necessário fixar que a subjetividade é de natureza complexa e vacilante (BORDIEU, 1998, apud SIBILIA, 2016, p. 57)<sup>11</sup>, e está sempre diante da tarefa de negociar com a alteridade, pois, conforme Sibilía (2016, p. 26, grifos da autora), a subjetividade “[...] só pode existir se for *embodied*, encarnada num corpo, mas também está sempre *embedded*, embebida numa cultura intersubjetiva”. Desse modo, a identidade apresenta-se como instância que opera em dois sentidos, contendo em seu cerne a relação indissociável entre o eu e o outro. Portanto, ao falar sobre si, fala-se sobre o outro.

Uma vez que a identidade, como mencionado anteriormente, é também reflexo da relação do indivíduo com o mundo (e portanto com seus aspectos sociais, políticos, econômicos e culturais), ela também será influenciada pela introdução irrefreável das mídias e redes sociais em nossa rotina, que revolucionaram a forma como comunicamo-nos e relacionamo-nos em sociedade. Para Sibilía (2016), a dinâmica das redes sociais permite “[...] outras construções identitárias, baseadas em novos regimes de produção e tematização do *eu*, bem como formas inéditas de se relacionar com o outro e com o mundo.” (SIBILIA, p. 126, grifo da autora). O impacto da influência da internet e das mídias na subjetividade é compreendido pela a autora como a consolidação de um deslocamento entre as noções de intimidade e “extimidade”, a transmutação de um sujeito anteriormente considerado introdirigido (“*homo psychologicus*”<sup>12</sup>) do século XIX para um sujeito voltado para a exposição de si ao público.

Lançado nas profundezas do caos de seu próprio inconsciente, o sujeito introdirido buscava a própria verdade por meio da introspecção, como forma de construir e encontrar a si mesmo. Esta percepção do sujeito em relação a si valorizava a singularidade do seu ser e a sua originalidade, e cada indivíduo era entendido enquanto um cosmo imenso e autêntico: “esfacelou-se, portanto, no despontar do século XIX, esse eu ideal ou puro de um homem

---

<sup>11</sup> BORDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M., AMADO, J. (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FG, 1998, p. 183-191.

<sup>12</sup> Sibilía (2016, p. 82) define o *homo psychologicus* nos seguintes termos: “um tipo de sujeito que se supunha dotado de vida interior e, por isso, voltava-se para dentro de si com o objetivo de minuciosamente construir seu *eu* em torno de um eixo situado nas profundezas daquela interioridade psicológica.” (grifo da autora).

universal e abstrato, para dar à luz uma miríade de subjetividades singulares muito concretas. [...] ‘Não *um* homem, mas *este* homem.’” (p. 146, grifos da autora) O desenvolvimento das ciências naturais e humanas herdou esta perspectiva, o que é evidenciado pela opção do estudo do particular em detrimento do universal, favorecendo casos específicos e sintomas de cada indivíduo (SIBILIA, 2016, p. 147). As tecnologias e os meios de comunicação foram, a propósito, também desenvolvidas com o objetivo de “procurar – e, eventualmente, extrair – uma verdade escondida no âmago de sua intimidade obscura e visceral.” (SIBILIA, 2016, p. 147). Nesse sentido, um dispositivo dessa ordem é a confissão, que hoje admite novas roupagens, como a internet, cuja ascensão foi impulsionada pela mídia e supera a cada ano o nível de interatividade que oferece (SIBILIA, 2016, p. 147).

No século XXI, Sibilia (2016) identifica uma tendência oposta à introspecção tipicamente oitocentista: a estruturação do sujeito alterdirigido. Em uma época na qual tudo é volátil, instável e repleto de meios de comunicação, e que com isso elimina as barreiras do espaço privado, o indivíduo experiencia a subjetividade de uma nova forma: “o homo privatus se dissolve ao projetar sua intimidade na visibilidade das telas, e as subjetividades introdirigidas se extinguem para ceder a passagem às novas configurações alterdirigidas.” (SIBILIA, 2016, p. 148) Vive-se em um momento no qual a interioridade encontra-se extremamente fragilizada e as experiências que validam a existência e o valor do sujeito ocorrem a nível epidérmico – a “aparência corporal” e o “desempenho visível”. Neste ponto, o deslocamento em relação à identidade moderna é palpável: “Na cultura das sensações e do espetáculo, o mal-estar tende a se situar no campo da performance física ou mental que falha, muito mais do que numa interioridade enigmática que causa estranheza.” (SIBILIA, 2016, p. 150) Portanto, é no ato da performance que ganha forma a subjetividade, já que a visibilidade é a palavra de ordem da dinâmica social vigente.

Pois tudo aquilo que permanecer oculto, fora do campo da visibilidade [...] corre o risco de não ser interceptado por olho algum. E, de acordo com as premissas básicas da sociedade do espetáculo e da moral da visibilidade e da conexão, se ninguém vê alguma coisa não há como garantir que isso de fato exista. (Ibid., p. 151)

Faz-se necessário salientar que a performance opera como uma máscara que oferece uma aparência do real, uma versão otimizada da própria vida (SIBILIA, 2016, p. 42). Nota-se, assim, que a autoconstrução é intensamente alimentada neste contexto, uma vez que conta-se com a facilidade tanto para a criação de tais narrativas (considerando a variedade de plataformas de blogs, diários virtuais, redes sociais à disposição etc.) quanto para a

manipulação das histórias compartilhadas, já que muitos passam a mentir nesses âmbitos. (Ibid. p. 56), o que leva a autora a questionar se as autoficções, mentiras e relatos não-fictícios estariam retratando uma mentira ou, na verdade, a vida como ela de fato é.

É pertinente destacar também o quanto o *eu*, dada a sua fragilidade, é uma “unidade ilusória” (SIBILIA, 2016, p. 59), uma instância formada pelo fluxo caótico da experiência pessoal e que está intimamente relacionado à ideia de ficção. Para Sibilía, o eu é:

É uma ficção necessária, portanto, já que somos feitos desses relatos: eles são a matéria que nos constitui enquanto indivíduos com um nome, uma trajetória e uma identidade. Nesse sentido, somente a linguagem nos dá consistência e relevos próprios, pessoais, singulares, e a substância que resulta desse cruzamento de narrativas se (auto)denomina eu. (2016, p. 57)

Para que a experiência individual seja tomada como um “eu”, Sibilía (2016, p. 58) coloca como condição primeira a necessidade deste sujeito de ser um narrador, entidade capaz de organizar acontecimentos pessoais em primeira pessoa, por meio da linguagem: “[...] cabe admitir que a subjetividade se constitui na vertigem desse córrego discursivo, pois é nesse fluxo narrativo que o *eu* de fato se realiza.” (Ibid. p. 58, grifo da autora). Desse modo, a linguagem desempenha um papel crucial para dar sentido à identidade e até mesmo à vida do sujeito:

Usar palavras e imagens constitui uma forma de agir: graças a elas podemos criar universos e com elas construímos nossas subjetividades, nutrindo o mundo com um rico acervo de significações. A linguagem não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria experiência e dar sentido à vida, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que nos modelam, coloreiam e recheiam. (SIBILIA, 2016, p. 58)

Portanto, porque estruturam-se por meio da linguagem, as narrativas de si carregam o potencial de concretizar a existência do eu, concedendo à experiência pessoal realidade ao tornar-se relato (SIBILIA, 2016, p. 161). Esta constatação reforça como a literatura, que é essencialmente constituída por linguagem, contém em sua essência esta mesma capacidade de criar, construir e possibilitar novos universos.

Considerando o quadro exposto, Sibilía sugere que a hiperexposição do sujeito, fomentada pela presença das novas mídias, não se resumiria a uma forma atual de narcisismo (2016, p. 127), mas apontaria para questões mais complexas e profundas que alteraram a relação do indivíduo com a própria subjetividade, favorecendo as narrativas de si e associando-se ao comportamento entre real e ficcional em nossa época. Pois, de acordo com a

autora, "quanto mais a vida cotidiana é ficcionalizada e estetizada com recursos midiáticos, mais avidamente se procura uma experiência autêntica, verdadeira, não encenada." (SIBILIA, 2016, p. 247) A frágil autenticidade e a instabilidade do real devem-se ao excesso tecnológico e comunicativo característicos do século XXI, que levou ao esgotamento do poder de influência da ficção *per se* – e cuja crise já datava dos séculos XIX e XX. De um lado, o indivíduo contemporâneo, fragmentado, é atravessado por canais, programas e produtos culturais que semeiam uma realidade intensificada, simulando “a vida como ela é” (SIBILIA, 2016, p. 248). De outro lado, o sujeito recorre a dispositivos audiovisuais para alcançar o que lhe é vendido como realidade. Dessa forma, as duas esferas (o ficcional mascarado de real e o real mascarado de ficcional) não apenas coexistem, mas contaminam-se e retroalimentam-se, formando um movimento cíclico e dissolvendo, por completo, as fronteiras entre um e outro. Para suprir a demanda por concretude em meio a “fome de realidade”, histórias protagonizadas pelo eu passaram a ser valorizadas, colocando o sujeito e a identidade como importante eixo das produções artísticas e culturais, nas redes e demais suportes (SIBILIA, 2016, p. 61), dentre eles a literatura.

Uma vez que o sujeito contemporâneo vê-se inevitavelmente diante da linha entre fato e ficção, as escritas de si que surgem nesse momento absorvem e refletem os problemas experienciados por esse indivíduo. Nesse sentido, a autoficção faz-se como uma forma de narrativa de si que, ganhando força no final do século XX, aborda questões caras à representação da subjetividade neste momento, como a centralização do sujeito na narrativa, as limitações do discurso autobiográfico, a lida com a transposição da memória e o comportamento das fronteiras entre fato e ficção.

### **2.3 Da autobiografia à autoficção: questões teóricas**

Explorar a própria subjetividade com o intuito de encontrar a verdade de si e compreender a essência do Homem é um empreendimento que se fez presente por séculos na literatura, e se reflete na tradição autobiográfica, que nos remete a grandes nomes como Santo Agostinho, Rousseau e Goethe. A autobiografia enquanto gênero literário reconheceu a variação da expressão da subjetividade ao longo dos séculos e atualizou, a partir disso, seus valores e estatutos.

O texto autoficcional consiste em uma produção literária híbrida, uma vez que estabelece um jogo ambíguo declarado: o prefixo “auto” remete ao sujeito, uma forma de escrita de si cuja tradição é ligada à autobiografia, enquanto “ficção” relaciona-se com o

potencial criativo que o texto pode admitir. Estamos diante de um gênero que se sustenta na combinação de dois pactos de leitura, o autobiográfico e o romanesco. Contendo em seu cerne esta dinâmica supostamente paradoxal, já que reside na fronteira entre realidade e ficção, autobiografia e romance, a autoficção suscitou a emergência de novas definições teóricas, considerando os desafios categóricos que ela propõe. Gasparini (2014) aponta que narrativas que resultam do amálgama de ambas as formas de leitura não são novidade na literatura, sendo encontradas em obras que datam até mesmo do século XVIII, mas que o termo “autoficção” deve ser apenas utilizado para textos contemporâneos (p. 181). Segundo Hubier (2003), não há interpretação unívoca para a autoficção, mas estudos e tentativas de delimitação que logram, em certa medida, classificar os textos dessa natureza, e não necessariamente de modo resolutivo.

O termo autoficção, inserido no campo da literatura por Serge Doubrovsky na quarta capa de seu romance *Fils* (1977), emergiu em um momento caracterizado pela profusão de autobiografias, diários íntimos, testemunhos e memórias. A guinada subjetiva (SARLO, 2007) ao lado do enfraquecimento do estruturalismo, que havia decretado a morte (tanto foucauldiana quanto barthesiana) do autor, concedeu aos textos de matéria autobiográfica a relevância nos estudos literários que lhes era anteriormente relegada. Naquele contexto, de acordo com Faedrich (2014), Lejeune foi pioneiro no debate sobre o lugar da autobiografia nos estudos literários: “ele percebia a necessidade de iniciar um estudo sério sobre a autobiografia, tão desprestigiada no campo literário, a fim de pensar essa prática autobiográfica típica da cultura francesa, ressuscitando esse autor, indo na contramão da hermenêutica estruturalista.” (p. 18) Ao definir a autoficção como novo modo de escrita de si, a proposta de Doubrovsky pode ser tomada como uma resposta à teoria da autobiografia publicada por Philippe Lejeune em 1975, sob o título *O pacto autobiográfico*, como observam Faedrich (2014) e Hubier (2003).

Em *O pacto autobiográfico*, Lejeune (2014) busca delimitar a autobiografia enquanto gênero literário e determinar as características indispensáveis a ele. Segundo Lejeune (2014, p. 16), a autobiografia trata de uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Para a elaboração de uma autobiografia, Lejeune (2014) considera como elementos importantes: que ela seja escrita em narrativa e prosa; que o assunto tratado seja restrito à história de uma personalidade em perspectiva retrospectiva; que seja estabelecida a identidade entre narrador e autor (sendo este alguém que existe no mundo real), bem como a identidade entre narrador e personagem principal (p. 16-17).

Distintivo em seu estudo é o reconhecimento deste como um gênero que não se apoia sobre uma forma específica de fazer literário (ou seja, um procedimento que seria comum aos textos desta arte, pois o romance, por exemplo, seria capaz de imitar a composição de uma autobiografia), mas sim sobre o contrato que é firmado entre autor e leitor ao receber a obra. Este contrato, o pacto autobiográfico, é fundamentado na identidade entre narrador, autor e personagem principal: “o pacto autobiográfico é a afirmação no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2014, p. 30, grifo do autor). Para Lejeune (2014), o nome próprio é o recurso que permite especificar o indivíduo que enuncia (p. 26) e, assim, identificá-lo na realidade, de forma a apontar para o sujeito responsável pelos atos de fala em questão. Desse modo, é ao redor do nome próprio que giram as questões de autenticidade, sinceridade e semelhança, imprescindíveis para o êxito do pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2014, p. 31).

Ao buscar, pois, para distinguir a ficção da autobiografia, estabelecer a que remete o “eu” das narrativas em primeira pessoa, não há nenhuma necessidade de se chegar a um impossível extratexto: o próprio texto oferece em sua margem esse último termo, o nome próprio do autor, ao mesmo tempo textual e indubitavelmente referencial. (LEJEUNE, 2014, p. 42)

O que Lejeune (2014) reforça ao atribuir importância ao nome próprio é o compromisso do texto autobiográfico com a referencialidade. Ainda conforme o autor, assim como a biografia, a autobiografia é uma escrita referencial, que ambiciona ser uma escrita informativa. O que diferencia ambos os gêneros é o fato de a biografia prezar por matérias verificáveis, enquanto a autobiografia consiste na tentativa de representar um modelo. Não se trata, na verdade, de copiar uma imagem idêntica do passado, mas de estabelecer a similaridade em relação ao modelo, que parte do real: “Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro.” (LEJEUNE, 2014, p. 43). Essa semelhança é alcançada, pois, por meio da fidelidade do relato. Característico desta forma de representação da verdade é que ela pertence ao campo do possível, uma vez que Lejeune (2014) reconhece os desvios aos quais o narrador autodiegético está suscetível. Dessa forma, tanto a autenticidade quanto a fidelidade ao narrado são garantidos na narrativa porque o autor assume a sinceridade do discurso (“a intenção de falar a verdade, somente a verdade” (LEJEUNE, 2014, p. 43)).

Diante das condições para o estabelecimento do pacto autobiográfico, é válido observar em que medida a autoficção, que para Doubrovsky consistia em um texto de matéria autobiográfica e maneira ficcional (FAEDRICH, 2016), rompe com a concepção de Lejeune

(2014) sobre textos autobiográficos ao unir duas estratégias contratuais antagônicas. Em contraposição ao pacto autobiográfico, Lejeune (2014) assinala a existência do pacto romanesco, fundamentado no atestado de ficcionalidade (exibido em obras cujo subtítulo conta com a designação “romance”) e na diferença do nome do narrador e do autor.

De acordo com Lejeune (2014), existem três possibilidades para o texto autobiográfico: quando o nome do autor é idêntico ao nome da personagem principal; quando não há nome do autor indicado e quando o nome da personagem não é indicada. Nos dois últimos casos, o pacto é estabelecido de forma implícita. Existem, no entanto, duas possibilidades que ficam irresolutas para Lejeune, as denominadas “casas cegas”. Em uma delas, onde supostamente haveria identidade entre nome do autor e nome da personagem principal sob o regime do pacto romanesco, Lejeune (2014) defende que este seria um alinhamento frágil e improvável. Considerando a teoria de Lejeune (2014), é incoerente que um autor seja tomado como herói de uma autobiografia que contenha traços ficcionais (ou seja, que admita o pacto romanesco), uma vez que esta atitude contrariaria a intenção de sinceridade do autor, condição essencial para o êxito do pacto autobiográfico.

O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes. Mas, na prática, nenhum exemplo me vem à mente, e quando isso acontece o leitor tem a impressão de que há um erro [...]. (LEJEUNE, 2014, p. 37)

Conforme Lejeune (2014) não se trata, na autobiografia, de conferir ao texto o “efeito de real”, mas de fazer dele a imagem mais próxima do real. A interpretação de Lejeune (2014) renuncia à possibilidade de leitura ambígua do texto, que, por sua vez, é o que Doubrovsky propõe, pressionando a casa cega em questão. Desta forma, ao misturar as duas possibilidades, Doubrovsky força os limites da teoria autobiográfica apresentada por Lejeune.

Poderia, no entanto, um texto autobiográfico ser lido de maneira ambígua? Enquanto Lejeune (2014) preza pelo aspecto referencial do texto autobiográfico, que se fundamenta na compreensão da autobiografia enquanto enunciação de atos de fala produzida por um autor, uma abordagem divergente é proposta por Paul De Man em *Autobiography As De-Facement* (1984), que prefere se ater ao comportamento dos tropos destes textos a fim de refletir a respeito da autobiografia. No ensaio mencionado, o teórico desconstrutivista afirma que a discussão mais frutífera sobre textos considerados autobiográficos não é a sua delimitação na

qualidade de gênero, uma insistência que De Man (1984) despreza, mas o debate acerca da relação entre autobiografia e ficção.

De acordo com De Man (1984), a autobiografia é tomada como texto dependente de seu teor referencial, o que condicioná-la-ia à verificabilidade dos eventos: “Ela parece pertencer a um modo mais simples de referencialidade, de representação, e de diegese.” (p. 68, tradução nossa<sup>13</sup>). Entretanto, o autor discorda deste entendimento e questiona a origem da referencialidade do texto atrelado ao relato autobiográfico: “Mas estamos tão certos de que a autobiografia depende da referência, quanto o fotógrafo depende de seu objeto ou uma pintura realista de seu modelo?” (DE MAN, 1984, p. 69, tradução nossa<sup>14</sup>). Assim, De Man (1984) procura subverter a questão do ponto de partida para a noção de referencial em textos considerados autobiográficos:

Pressupomos que a vida produz a autobiografia como um ato produz suas consequências, mas não poderíamos afirmar, com igual justiça, que o projeto autobiográfico pode ele mesmo produzir e determinar a vida, e que o que o escritor faz é, de fato, regido pelas demandas técnicas de autorretrato e, com isso, determinado, em todos os seus aspectos, pelos recursos de seu meio? (DE MAN, 1984, p. 69, grifo do autor, tradução nossa<sup>15</sup>)

Em vez de assumir que o referente seria capaz de definir a representação, De Man (1984) propõe a adesão ao caminho inverso, sugerindo que a ilusão de referencial da qual dispomos seria não um simples referente, mas algo próximo à ficção, que admite em si um grau de produtividade referencial (1984, p. 69). Para argumentar em defesa desta proposição, De Man (1984) recorre à metáfora do torniquete, proposta por Genette, que ilustra a condição de indecidibilidade entre real e ficcional do texto autobiográfico. Segundo De Man (1984), ao analisar a obra proustiana *Em busca do tempo perdido* (1913), Genette observou que no texto havia uma articulação entre duas formas de figuração, factual e ficcional. Ambas atuavam de modo concomitante e não-excludente; desse modo, não se trata de optar por uma ou outra leitura, mas de realizar simultaneamente ambas as leituras. Partindo da metáfora da porta-giratória e constatando a condição de indecidibilidade dos textos, De Man conclui que a “autobiografia, portanto, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de

---

<sup>13</sup> No original: “It seems to belong to a simpler mode of referentiality, of representation, and of diegesis.”

<sup>14</sup> No original: “But are we so certain that autobiography depends on reference, as a photograph depends on its subject or a realistic picture on its model?”

<sup>15</sup> No original: “We assume that life produces the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer does is in fact governed by the technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium?”

compreensão que ocorre, em certa medida, em todos os textos.” (1984, p. 70, tradução nossa<sup>16</sup>).

Ainda segundo De Man (1984), todo texto depende de dois sujeitos: o autor, aquele que produz o texto, e o outro sujeito, cujo nome próprio consta na capa do livro, quando, na verdade, não se trata de seu nome próprio, e sim de uma assinatura. É exatamente neste ponto em que divergem as propostas de De Man e Lejeune: De Man (1984) observa que para Lejeune, o nome próprio e a assinatura são elementos intercambiáveis, o que o teórico belga considera um erro: para ele, o nome próprio na capa do livro não remete ao autor, mas a uma estrutura especular que representa o autor, fundamentada na assinatura que consta na capa, como se se tratasse de uma “autoridade transcendental”, uma máscara que o autor assume para poder falar de si. Dessa forma: “O autor lê a si mesmo em autobiografia, tornando-se sujeito de seu próprio conhecimento. Isso envolve uma forma de substituição, intercambiando o “eu-escritor” pelo “eu-escrito”, e assim implica que as duas pessoas são pelo menos tão diferentes como são as mesmas.” (MCQUILLIAN, 2001, p. 75, tradução nossa<sup>17</sup>)

Conforme De Man (1984), é a assinatura o que define o “momento autobiográfico”, pois garante que o autor é sujeito da obra em questão. A máscara, admitida ao ser estabelecida a assinatura, pode ser compreendida por meio da figura da prosopopeia, onde um elemento destituído de vida ganha forma, voz e vida ao ser assumida por alguém: “Prosopopeia é o tropo da autobiografia, por meio do qual o nome de alguém, como no poema de Milton, é feito inteligível e memorável como uma face. Nosso tópico lida com a concessão e retirada de faces, com faceamento e defaceamento, figura, figuração e desfiguração.” (DE MAN, 1984, p. 76, tradução nossa<sup>18</sup>). Nesse sentido, em relação à noção de prosopopeia e escrita autobiográfica, pontuam Carlos e Esteves (2009): “Nela está presente um jogo entre dois tempos, dois espaços, duas entidades. No caso da autobiografia ou das memórias, seria um eu presente que faz falar, ou traz para a cena, um eu que já não está presente, que se perdeu o tempo.” (p. 12)

Sob essa perspectiva, a autobiografia não permite o autoconhecimento de um indivíduo; por outro lado, ela demonstra a impossibilidade de representação da totalidade de textos constituídos por tropos, sendo o referente de todos os textos algo propriamente

<sup>16</sup> No original: “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding that occurs, to some degree, in all texts.”

<sup>17</sup> No original: “The author reads him/herself in autobiography, making themselves the subject of their own knowledge. This involves a form of substitution, exchanging the writing “I” for the written “I”, and so implies that the two persons are at least as different as they are the same.”

<sup>18</sup> No original: “Prosopopeia is the trope of autobiography, by which one's name, as in the Milton poem, is made as intelligible and memorable as a face. Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, figure, figuration and disfiguration.”

especular, intangível. Portanto, a noção de autenticidade ou intenção de sinceridade não seria adequada, pois para De Man (1984) o trabalho com a linguagem, figuração e tropos culmina, necessariamente, no revestimento do autor com uma máscara e no desenraizamento em relação à realidade.

Faedrich (2011) pontua que a discussão de De Man (1984) surge pouco após o debate que se dava acerca da cunhagem do termo “autoficção”, já em ambiente francês. Assim, a autoficção parece surgir em um momento no qual o reconhecimento dos limites da autobiografia moderna são discutidos e questionados, especialmente no que tange à sua relação com a ficcionalidade, dando espaço para a reflexão sobre novas formas de representação no campo das escritas do eu.

Nessa perspectiva, a autoficção seria o neologismo necessário para mostrar uma dupla impossibilidade: a natureza contratual do gesto biográfico e a do discurso ser a totalização do singular. O conceito de autoficção caminhará ao lado de toda crítica pós-moderna e desconstrutivista, estando em acordo com a crítica de Derrida ao logocentrismo, à geometrização e ao fechamento da obra, ao sistema cristalizado que prolonga a tradição metafísica da oposição aparecimento-velamento. (FAEDRICH, 2016, p. 35)

A autoficção faz-se como escrita que reconhece a mobilidade do que é vivido e discute a incapacidade de operar enquanto recapitulação, comportando-se antes como uma atualização dos eventos enunciados (FAEDRICH, 2011, p. 185). Essa nova forma adentra os estudos literários concedendo um lugar para textos que pretendem dedicar-se a narrativas que transbordem os limites da autobiografia tradicional, que aproveitam-se deste espaço para representar fronteiras nebulosas, desmedidas e transitórias e que reconhecem a ambivalência do sujeito.

O termo “autoficção” rapidamente difundiu-se e passou a contar com uma gama de apropriações e definições. Seu primeiro uso se deu no romance *Fils* (1977) que surge, segundo Faedrich (2016), como tentativa literária de Serge Doubrovsky para exemplificar aquilo que o escritor define como “autoficção”.

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autofricção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977, capa apud FAEDRICH, 2014, p. 35)

Conforme Doubrovsky, o pacto autoficcional é selado em textos nos quais é possível identificar uma identidade onomástica entre autor, narrador e personagem, mas cujo título genérico indica que são tais livros são romances, de forma que ao leitor é oferecido um pacto oximórico, declaradamente associando o autobiográfico ao ficcional (HUBIER, 2003). De acordo com Gasparini (2014, p. 187), a concepção de ficcionalidade para Doubrovski parte da definição oriunda do latim  *fingere* , que significa “afeiçoar, fabricar, modelar”, e não necessariamente ficção enquanto invenção, uma oposição que Faedrich (2014, p. 26) sublinha. Tomando o conceito doubrovskyano, ao combinar a matéria da memória ao trabalho linguístico e formal, manifesta-se uma forma de pacto da verdade no texto, mas ela é apenas uma intenção, e não uma realidade (HUBIER, 2003, p. 121). Portanto, na contramão da autobiografia moderna, que ambiciona apresentar-se como uma cópia aproximada da realidade, tem-se na autoficção “uma recriação de uma existência através das palavras.” (FAEDRICH, 2014, p. 24)”.

Uma característica das primeiras obras autofissionais de Doubrovsky é a relação íntima que o autor mantém com a psicanálise, como observado por Gasparini (2014). Segundo Doubrovsky<sup>19</sup>: “A autoficção é a ficção que decidi, como escritor, produzir de mim mesmo e para mim mesmo, incorporando a ela, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não somente no que diz respeito à temática, mas também na produção do texto” (DOUBROVSKY, apud GASPARINI, 2014, p. 191). Segundo Gasparini (2004), a psicanálise, por ser uma técnica de acesso à interioridade, pode ser entendida na obra de Doubrovsky como uma estratégia de confissão e desvelamento, que reforça a identificação do autor com a personagem homônima. A jornada psicanalítica é uma forma de “lançar luz” sobre as profundezas do eu (HUBIER, 2003). É importante ressaltar que, apesar de o processo psicanalítico constituir grande parte das obras que a autoficção abrange, como forma de terapia e de compreensão de eventos traumáticos passados do autor, a sua presença não configura uma condição para a definição do que é autoficção, como sugere Faedrich (2015):

A escrita terapêutica, deve-se sublinhar, é característica própria às “escritas do eu”, vai além da autoficção e é irredutível a esta. Esta é uma das razões pela qual caracterizar a autoficção como “escrita terapêutica”, mesmo que possa nos aproximar de sua compreensão conceitual, não ajuda a defini-la. (p. 56)

---

<sup>19</sup> DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographie/verité/psychanalyse*. p. 77

Faedrich (2016) constata frequentes contradições de Doubrovsky ao discorrer acerca da autoficção em entrevistas, culminando no fato de suas considerações teóricas passarem por momentos distintos, gerando divergências irresolvidas. Como apresentado anteriormente, a primeira definição do autor tinha como princípio a ação de transpor para o texto eventos da sua vida, partindo da matéria autobiográfica, aliando-a à escrita ficcional. Mais tarde, Doubrovsky inclina-se para a renúncia à matéria biográfica, distanciando-se de sua primeira definição: “Ele afirma, agora, que se trata de “uma ‘história’ que, qualquer que seja o acúmulo de referências e sua precisão, *nunca aconteceu na ‘realidade’*, e cujo único lugar real é o discurso em que ela se desenrola.” (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2016, p. 36, grifo da autora), o que muito se assemelha à reflexão feita por Paul de Man.

Em *O último eu* (2014), Doubrovsky argumenta que a autobiografia não é diferente do romance, pois ela se utiliza da mesma forma literária, emprestada dos romances de época (prosa narrativa em primeira pessoa), somado à dependência em relação à memória, um elemento inerentemente moldável e involuntariamente propenso a invenções. Comungando das mesmas características, ambas passam a coexistir na mesma categoria, o que afasta a possibilidade de oposição entre elas: “Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção.” (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).

Apesar da aproximação entre ambas as escritas, Doubrovsky (2014) propõe uma diferenciação entre os dois gêneros, que residiria no entendimento de que a autobiografia moderna não é capaz de representar o sujeito pós-moderno. Considerando as transformações que atravessaram o sujeito e a experiência da subjetividade ao longo do século XX, levando à fragmentação da sua identidade, tomar a autoficção como uma variante pós-moderna da autobiografia, rejeitando uma verdade literal e indubitável, seria mais adequado em nossa época, que notadamente se distingue da subjetividade moderna do século XVIII, calcada na estabilidade e unidade do sujeito. Essa perspectiva defende que conceitos estanques não mais se encaixam ou possibilitam discutir questões contemporâneas, levando à necessidade de serem repensados; dessa forma, o advento da autoficção seria um espaço para práticas artísticas de reflexão sobre o contorno das novas subjetividades. Se o sujeito é cindido e fragmentado, também a representação artística acompanha essa mudança ontológica. Portanto, segundo o autor, a autoficção deve ser lida como romance e não recuperação memorialística.

Cada escritor de hoje deve encontrar, ou antes, inventar sua própria escrita dessa nova percepção de si que é a nossa. De todo modo, reinventamos nossa

vida quando a rememoramos. Os clássicos o faziam à sua maneira, em seu estilo. Os tempos mudaram. [...] Há, entretanto, uma continuidade nessa descontinuidade, pois, autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida. (DOUBROVSKY, 2014, p. 124)

Outro teórico que se debruça sobre a discussão em relação à autoficção é Philippe Gasparini, que em *Est-il-je?: Roman autobiographique et autofiction* (2004) propõe devolver à autoficção sua história evolutiva e analisar suas características. A autoficção se fundamenta em um pacto oximórico, que une duas perspectivas excludentes (o discurso ficcional e referencial) e tem como aspecto fundamental a questão da identidade. De acordo com Gasparini (2004), o texto é saturado por signos de conjunção e disjunção entre as categorias do referencial e do romanesco. O autor considera que esses textos não requerem uma leitura alternada, mas sim uma leitura dupla simultânea, o que parece excitar o leitor, considerando o sucesso da recepção das obras.

Diferentemente de se restringir à análise da ambiguidade estabelecida estritamente pela menção ao nome do autor, Gasparini (2004) prefere observar os diversos operadores textuais que auxiliam no reconhecimento de traços do autor na narrativa, tais como sua idade, sua formação sociocultural, sua profissão, suas aspirações, etc. Esses aspectos contribuem para a confusão das instâncias narrativas, características de textos que mesclam as duas formas de representação, como a autoficção e o romance autobiográfico. Dessa forma, enquanto é imprescindível para a autobiografia o estabelecimento claro de um contrato com o leitor, ao lado da identidade onomástica entre narrador, autor e personagem, na autoficção a identificação com o nome do autor pode ser facultativa, mas é principalmente verificada a partir dos demais aspectos. No caso da autoficção, Gasparini (2004) considera que a identidade representada na narrativa é sempre ficcional. Esse aspecto torna a autoficção muito próxima, segundo Gasparini (2004), do romance autobiográfico, de modo que elas passam a diferir apenas na questão da verossimilhança.

No romance autobiográfico, a plausibilidade do narrado nunca é ferida; o romance deve se inserir na categoria do possível (remetendo à mimesis aristotélica) e convencer o leitor de sua verossimilhança. O leitor pode hesitar apenas em relação à verificabilidade dos fatos, pois o narrador lança mão de índices contraditórios ao longo da narrativa, que compõem a ambiguidade no texto, tornando dificultoso o discernimento entre as instâncias do narrador e autor. Já na autoficção, tanto a verossimilhança da história quanto a verificabilidade dos fatos têm sempre a sua credibilidade afetada; trata-se de um texto que notadamente mistura o

provável e o improvável. Dessa forma, segundo a perspectiva de Gasparini (2004), não há dúvidas em relação à ficcionalização da identidade.

Como observa Klinger (2006, p. 49), reduzir toda autoficção à categoria da ficção, como sugere Gasparini (2004), é uma desvantagem, porque essa perspectiva não contribui para a análise da complexidade da construção e representação da subjetividade em narrativas ambíguas, como é o caso do nosso objeto de estudo, o eu autoficcional de *Nas peles da cebola*. Hubier (2003), ao deter-se nas discussões que concernem à autoficção, consegue melhor definir a configuração da subjetividade em obras autoficcionais.

Assim como os teóricos descritos acima, Hubier (2003) também constata que o campo das escritas do eu é composto tanto por textos referenciais quanto ficcionais, que frequentemente são observados a partir da consideração de que suas são naturezas antagônicas: “O universo das escritas em primeira pessoa será, portanto, constituído por dois mundos estruturalmente quase análogos, mas de visões inversas, como se veracidade e ficção fossem distintivamente opostas.” (p. 109, tradução nossa<sup>20</sup>). O problema desta visão dualista é que ela negligencia aquelas obras que se encontram na fronteira entre autobiografia e romance, entrelaçam gêneros diferentes e que se repousam sobre a dialética entre verdadeiro e falso (HUBIER, 2003, p. 109).

A fim de investigar os textos que se situam nos limites entre real e ficcional, grupo ao qual a escrita autoficcional pertence, Hubier retoma seu contexto embrionário, no qual surgem os primeiros sinais de combinação dessas duas escritas. O autor vincula a crise do sujeito à crise da ficção, ambas sintomáticas do final do século XIX e início do século XX, quando a vida moderna passa a ter um aspecto tão extraordinário, parecendo por si mesma uma ficção, o que esclarece o aparecimento de uma forma híbrida de representação do sujeito. As crises da modernidade, impelidas especialmente pelo nascimento da psicanálise, estariam contribuindo para que gêneros híbridos surgissem e uma nova forma de conceber a realidade fosse promovida; este é o ponto onde convergem ou sobrepõem-se ambas as esferas, realidade e ficção, de forma já não é possível distinguir um e outro. Consequentemente, os textos literários voltados para a interioridade do sujeito passam a absorver essas complexidades: “Essas obras baseiam-se sobre uma tensão constante entre a verdade e uma imaginação concebida como um meio de conhecer a realidade mais intensamente” (HUBIER, 2003, p.

---

<sup>20</sup> No original: « L'univers des écritures à la première personne serait donc constitué par deux mondes structurellement presque analogues mais de visée inverse, comme si vérité et fiction s'opposaient distinctement. »

112, tradução nossa<sup>21</sup>). Assim, em romances que amalgamam ambas as esferas, a transposição da vida para uma escrita autobiográfica híbrida permite que o autor tome distância de si mesmo e investigue seu universo enigmático a fim de encontrar sua própria verdade.

O resultado dessa produção é um jogo com a própria identidade: o autor não a expõe com sinceridade, como na autobiografia, nem a protege, modificando-a profundamente como no romance. Essa forma de operar favorece a desorientação do leitor, que é mantido capturado dentro de uma atmosfera arditosamente ambígua, de dúvida e suposição, pois esta é a relação que ele mantém com a realidade. Tal herança parece integrar questões contemporâneas das escritas do eu, como a autoficção, uma vez que essa forma de escrita reconhece que a verdade poderia ser mais bem transmitida sob o disfarce da ficção.

A autoficção, “um desses territórios novos e privilegiados do romance contemporâneo”, será acima de tudo uma arte da confusão: os códigos da autobiografia aqui são assumidos, mas perturbados, relativizados por uma certa ênfase; entrelaçam-se regras genéricas que são contraditórias entre si a ponto de causar vertigem. O sujeito designado pela primeira pessoa é questionado em seus próprios fundamentos. Ele é, com efeito, constituído involuntariamente pela História e seu inconsciente, o que não deixa de modificar sua relação ao saber e à verdade. (HUBIER, 2003, p. 122, tradução nossa<sup>22</sup>)

O que, segundo Hubier (2003), parece ser a autoficção irrompeu como um dispositivo surgido do desejo, obscuro, de criar para si, por meio da arte, um temperamento, uma natureza até então desconhecida: uma nova individualidade. Esse argumento remete o autor à tese de Vincent Colonna, que interpreta a autoficção como ficcionalização de si, de forma que a autoficção permitiria a invenção de uma personalidade enquanto conserva-se a sua identidade real (HUBIER, 2003, p. 124).

Semelhante ao processo do sonho, a autoficção é uma reorganização das experiências do autor, como no caso de Doubrovsky, um rearranjo psicanalítico dos eventos de sua vida. Dado que a recapitulação integral do eu passado não é possível, Hubier (2003) entende que a escrita autobiográfica é fatalmente ficcional, sendo mais provável que o exercício da invenção substitua o encontro consigo mesmo. Portanto, o autor considera que o eu autoficcional não se refere a uma realidade permanente, mas sim a uma multiplicidade frágil, destruindo a certeza

<sup>21</sup> No original: « Ces oeuvres se fondent sur une tension constante entre la vérité et une imagination conçue comme un moyen de connaître plus intensément la réalité. »

<sup>22</sup> No original: « L'autofiction, « un de ces territoires nouveaux et privilégiés du romanesque contemporain », serait avant tout un art du trouble : les codes de l'autobiographie y sont assumés, mais perturbés, relativisés par une certaine emphase ; des règles génériques s'entremêlent qui sont entre elles contradictoires jusqu'au vertige. Le sujet que désigne la première personne est remis en question jusqu'en ses fondements. Il est en effet constitué à son insu par l'Histoire et son inconscient, ce qui ne va pas sans modifier son rapport au savoir et à la vérité. »

de uma verdade única; para o autor, o sujeito em sua pluralidade, que revisita memórias de infância, documentos antigos e especula sobre a natureza de sua arte, não é mais verdadeiro do que aquele que sustenta afirmações fantásticas. Deste modo, a autoficção parece ter contribuído para instaurar uma nova relação do autor com a verdade: essa verdade sempre se situa no limite entre realidade e ficção e, apesar de não transpor exatamente o real, as suas representações são capazes de se aproximar da verdade mais íntima desse real (HUBIER, 2003, p. 125). Dessa forma, Hubier (2003) argumenta que a autoficção seria uma forma de escrita do fantasma do autor, e coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor em expor todos os “eus” que o constituem.

Nesse sentido, a autoficção é um tipo de escrita que permite uma leitura anfibológica, pois fica a critério do leitor a decisão sobre o grau de veracidade presente no texto (HUBIER, 2003, p. 125-126). Essa possibilidade permite ao leitor lançar um novo olhar para essa escrita, pois desperta a atenção para o processo de produção do texto: preso em um impasse sobre como julgar a autenticidade e sinceridade do texto, o leitor começa a observar a sua construção. Em suma, para Hubier a autoficção é contínua e essencialmente ambivalente; é a “estética do véu e da revelação” (2003, p. 128), da mentira e da verdade, do romance e da ficção.

Este breve panorama sobre as discussões concernentes à autoficção teve o intuito de demonstrar como o conceito admitiu perspectivas variadas ao longo dos seus mais de quarenta anos de apropriação e emprego. Como menciona Doubrovsky (2014) “A palheta da autoficção é variada e é isso que constitui a sua riqueza.” (p. 133) Assim, vemos que a indefinição se faz predominante no que diz respeito à autoficção, como mesmo menciona Faedrich (2016). Dessa forma, para melhor compreender e analisar obras que se inscrevem dentro dessa prática literária, parece mais plausível compreender essa escrita em sua variedade, como sugere Faedrich: “Para cada obra literária será necessário um olhar singular e especial, uma vez que reconhecemos no monumento literário a impossibilidade de uma classificação genérica e homogênea, que cria “caixinhas fixas” para enquadrar e simplificar os gêneros literários.” (2014, p. 35).

No que diz respeito ao nosso objeto de estudo - o eu autoficcional -, uma vez que a autoficção é uma escrita romanesca que resulta do jogo constante e indecível entre fato de ficção, ele também deve ser lido e interpretado à luz dessa dubiedade. Essa instância volátil, constituída por várias dialéticas (velar e revelar, real e imaginário, autobiografia e romance, verdadeiro ou falso, ser e não ser) permite um modo de representação que dialoga apropriadamente à complexidade da constituição e dos contornos da subjetividade

contemporânea. Como apontado por Hubier (2003), a verdade do eu que se forma na narrativa sempre residirá no limiar entre fato e ficção, e será constituída não de uma única verdade, mas de uma multiplicidade impermanente de facetas e versões de si. Essa representação ambígua e variada, que esconde e expõe a identidade ao mesmo tempo, pode ser observada no romance autoficcional de Grass, uma dinâmica que pretendemos analisar no capítulo seguinte.

### **3 Recursos da escrita autoficcional em *Nas peles da cebola***

Nenhuma dúvida, as observações em escrito acerca da pessoa e a assinatura de punho próprio, que dá valor a letras que vão bem abaixo da linha no tamanho de suas serifas, confirmam o que podia ser suspeitado: o indivíduo sinistro e estranho para mim sou eu mesmo, na condição de estudante de arte do primeiro semestre. A gravata pode bem ter surgido da caixa de doações de roupa do caridosamente ativo padre Fulgentius. Ela recebeu o nó prévio, que permitia usá-la às pressas, em uma loja chamada Fotomaton. Vejo-me fotografado com o rosto barbeado e a risca do cabelo impecável; ao fim e ao cabo, o rosto nada diz em sua vacuidade, coisa que dá espaço suficiente a suposições. (GRASS, 2007, p. 260)

Constata-se no trecho acima que o narrador simula na obra uma correspondência à personalidade do autor, tanto em relação ao “eu do presente”, que narra, quanto em relação ao “eu do passado”, objeto de sua narração. Todavia, no caminho da rememoração, deparamo-nos com uma série de incertezas, o que assinala a linha tênue no transitar empreendido entre fato e ficção na obra, uma dinâmica que se reflete na constituição do próprio narrador, que se apresenta estranho a si mesmo e cuja caracterização se faz aberta a suposições. Dessa forma, a atmosfera de hesitação é de tal modo orquestrada que não permite a atestação da equivalência entre a voz do narrador e do autor, muito menos a intenção de sinceridade ao expor os fatos narrados. Assim é construída a ambiguidade referente à identidade que se forma: ela é ligada ao autor por meio do fantasma da sua imagem ao mesmo tempo em que admite a possibilidade de adentrar a esfera do romance, o que realça a incongruência entre ambos os “eus”.

Desse modo, inconstância e volubilidade constituem atributos predominantes deste sujeito. Para que essa dinâmica se cumpra, são articuladas na narrativa diversas estratégias. A mais notável é a presença do discurso da rememoração, que sustenta a narrativa. Trata-se de um recurso que reforça a imprecisão do relato, além de diretamente instaurar a dialética característica da autobiografia entre fato e ficção, impossibilitando a recuperação totalizante do eu. Outra estratégia adotada é a alternância entre o uso dos pronomes “eu” e “ele”, uma oscilação entre narração autodiegética e heterodiegética, cujos efeitos contribuem para a

ambiguidade da obra, ora acentuando as semelhanças, ora acentuando as divergências deste sujeito em relação a si mesmo. Além disso, o eu-narrador frequentemente demonstra a tendência a diluir eventos de obras literárias ficcionais em algumas passagens de sua vida. Dentro dessa perspectiva, a presença da figura de Oskar Matzerath, protagonista de seu romance *O tambor* (1959), é a que mais nos chama a atenção, especialmente pela relação de proximidade que é verificada entre narrador e personagem ficcional.

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. Ele, não eu, foi quem deformou Pankok em Kuchen, transformando o meigo pacifista em um vulcão. [...] (GRASS, 2007, p. 277)

Tais estratégias permitem observar como é construída a representação do eu na obra. Será a partir da análise aprofundada sobre elas que procuraremos discutir como o eu autoficcional é caracterizado na narrativa de *Nas peles da cebola*.

### 3.1 O discurso da memória

O movimento de retrospectão em *Nas peles da cebola* consolida a memória como base da construção da narrativa. Ao dotar o subtítulo do romance “memórias” e ao estabelecer a identidade entre narrador, personagem e autor, Günter Grass faz com que o relato em evidência seja inevitavelmente vinculado a uma expectativa autobiográfica atrelada à sua imagem. É notável que muitas passagens mencionadas na obra assemelham-se à biografia de Grass; no entanto, o discurso da memória é uma estratégia adotada em *Nas peles da cebola* que insere a narrativa em um território de entrelugar, formado pela associação entre escrita ficcional e autobiográfica, um procedimento cuja estruturação ambicionamos apresentar. Além de examinar a forma ambígua da rememoração na obra, buscaremos analisar de que forma a lida com a memória referente a um passado histórico-nacional, distante há mais de cinco décadas deste narrador, levanta discussões pertinentes a questões contemporâneas.

Para caracterizar o discurso memorialístico, o narrador recorre a figuras como a cebola, o âmbar e o filme, que representam a recuperação e concatenamento das passagens que constam no texto. Estes mesmos recursos permitem o desenvolvimento de períodos de reflexão acerca da operação retrospectiva, fomentando a atmosfera ambígua que é inculcada à obra. Dentre eles, a cebola é a metáfora mais destacada e mais evocada na narrativa. A imagem de suas camadas representa metaforicamente aquilo que se sedimentou enquanto

etapas de vida do narrador com o passar dos anos; assim, o movimento gradual da retirada de camada por camada da cebola propicia a exposição daquilo que se deu no passado deste narrador:

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

Partindo desta descrição, o leitor encontra-se diante de uma especificidade relevante para a investigação da memória, pois, ao turvar o olhar, a cebola faz com que as informações lembradas sejam vistas sem nitidez ou precisão. Somado a isso, o próprio narrador reconhece a natureza maleável do discurso da 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, p. 198) Isso ocorre devido ao fato de a rememoração ser incapaz operar como reflexo ou exatidão da experiência, contendo em si um caráter reconstrutivo, como já destacamos no capítulo anterior desta pesquisa.

Portanto, o processo de rememoração, caro à autobiografia, por mais convincente e real que possa aparentar, é sempre amarrado à subjetividade e a processos de reconstrução e atualização do vivido. Isso torna compreensível o fato de que em uma narrativa retrospectiva a apresentação dos eventos não seja exatamente como eles se sucederam, mas uma reelaboração aproximada dos acontecimentos. Por meio da metáfora cebola, estabelece-se uma espécie de tratado entre narrador e leitor: aquilo que vier do processo de descascá-la não deve ser assumido como verdade exata. Niggel (2012) define a dinâmica vacilante da memória na narrativa da seguinte maneira: “a imagem do descascar da cebola pretende demonstrar que o esforço para revelar o passado é frequentemente inibido e dificultado, e as descobertas da memória muitas vezes permanecem incertas e duvidosas” (p. 227, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Todavia, em *Nas peles da cebola*, não basta que o discurso da memória seja impreciso: o próprio narrador explora a maleabilidade do seu objeto de análise, a ponto de sugerir a ficcionalização voluntária dos episódios ou de seus detalhes: “Por mais carnosa que a pele brilhe debaixo da pele, disso a cebola não sabe nada. Apenas trechos vazios em meio a um texto mutilado. A não ser que eu interprete algo que se retrai, ilegível e invente alguma coisa.”

---

<sup>23</sup> No original: „Das Bild des Zwiebelhäutens will also dartun, daß das Bemühen um Offenlegen des Vergangenen vielfach gehemmt und behindert wird und die schließlich gewonnenen Erinnerungsbefunde häufig ungesichert und zweifelhaft bleiben.“

(GRASS, 2007, p. 190) Dessa forma, torna-se impraticável discernir o que é fruto de uma intenção ficcional e o que pode ser resultado de uma variação involuntária da rememoração. A admissão de ambas as possibilidades coloca este narrador em uma posição não-confiável. Portanto, o esforço para lembrar, que culmina em histórias reconstruídas, pode ser tanto de ordem espontânea quanto arbitrária, refletindo o modo como é orquestrada a ambiguidade autoficcional do texto.

No que diz respeito ao âmbar, trata-se de uma variedade de fósil comum à região báltica na Europa. Ele atua na narrativa de modo a representar as coisas que encapsularam, isto é, que carregam em si um aspecto fixo. Portanto, se a cebola não é capaz de oferecer estabilidade ou nitidez daquilo que se observa, é o âmbar que, a princípio, auxiliaria o narrador na tarefa de oferecer um relato pessoal mais fiel ao que sucedeu:

Assim que seguro contra a luz a peça que tem o tamanho de um ovo de pato, a massa solidificada e com diversas camadas quebrando a luz mostra-se habitada por insetos minúsculos por todos os lados. As coisas que se encapsularam. Aqui um verme? Lá a centopéia obrigada a se imobilizar. Só depois de olhar por muito tempo é que o âmbar revela segredos que se acreditavam protegidos e seguros. (GRASS, 2007, p. 53)

O narrador simula, ao servir-se do âmbar, o esforço e empenho em investigar as ações de seu passado, como se isso tornasse-o mais confiável. Em momentos nos quais ele considera que a cebola não é capaz de transmitir credibilidade e assim dificultar a interpretação dos fatos, ele então recorre à peça transparente e amarelada: “Então tenho de pegar o âmbar transparente do escaninho sobre o console no qual escrevo em pé a fim de descobrir em que pé se manteve minha crença no führer [...]” (GRASS, 2007, p. 85)

Entretanto, assim como a cebola, o âmbar não permite o acesso a informações seguras. Isso se dá devido à indisposição manifesta do narrador para encarar aquilo que está diante de si: “Não, digo eu, e deposito a peça com o mosquito junto às outras peças, que abrigam outros insetos [...]. Isso não fui eu. Está escrito no livro e apenas lá é verdade.” (GRASS, 2007, p. 58) Tal comportamento reforça a sua autoridade em relação à narrativa. Em certos momentos, o narrador coloca em posição de descrédito seu próprio discurso:

Mas tudo o que se conservou na condição de perigo sobrepujado na guerra tem de ser posto em dúvida, mesmo que fanfarroneie com detalhes concretos em histórias que querem valer como histórias verdadeiras e fazem de conta que podem ser mostradas e demonstradas como o mosquito no âmbar. (GRASS, 2007, p. 116)

Por sua vez, a imagem do filme aparece em relatos que abrangem as lembranças do período de guerra. Essa figura não é tão presente quanto a cebola, que é evocada ao longo de toda a narrativa, mas ainda assim é um recurso que caracteriza o funcionamento do processo de retrospectão.

Esse período me parece impossível de ser datado e como se fosse um filme composto de diferentes seqüências de ação, que ora passa em câmara lenta ora super-rápido, ora é rebobinado, ora é passado adiante, sempre de novo volta a rasgar, para em seguida se tornar um filme totalmente diferente, composto de acasos de outro feitio e com outros personagens. (GRASS, 2007, p. 109)

De acordo com Niggel (2012, p. 227), a figura do filme ilustra a dificuldade de lidar com a memória ao conferir a esta matéria lacunar e corrompida uma forma narrativa. Além disso, é possível observar que o emprego deste elemento estabelece uma inter-relação entre arte e memória: tanto a memória pode desfrutar de seu inerente potencial artístico, precisamente pela sua maleabilidade e reconstrução essencial, como mesmo a arte também pode ser elaborada a partir da matéria da memória.

Uma vez que não é possível contar com uma disposição concreta das passagens, o leitor de Grass é submetido a uma narrativa repleta de interrupções (divagações sobre momentos externos ao período narrado, que sucederam em um futuro que ocorre fora da narrativa) e de expressões de indeterminação, como por exemplo: “O mudo mastigador de fatias de outrora ainda vê a faca cravada na perna de madeira tremendo, mas não sabe bem se essa história aconteceu durante a viagem de trem de Göttingen a Hanôver ou se durante uma viagem em direção contrária, a Kassel [...]” (GRASS, 2007, p. 197) Também não nos é dito exatamente o local em que Grass teria sido alocado para atuar na Waffen-SS, apenas que seria “em algum lugar bem longe, nas florestas da Boêmia...” (GRASS, 2007, p. 101) E mesmo se houvesse referências mais precisas, elas ainda assim seriam colocadas em xeque, uma vez que a fidelidade do relato, sujeita ao narrador autoficcional, fica sempre em suspenso.

Ademais, ao tentar acessar a experiência do seu eu no passado, a fim de entender o modo como as coisas sucederam, o narrador dispara uma seqüência de questões não-respondíveis (ou não respondidas?), como no trecho: “Será que meus desejos iam nessa direção? Será que havia um pouco de impulso à morte misturado à confusão de meus sons diurnos? Será que eu queria ver meu nome eternizado, assim, emoldurado em negro? Dificilmente, acho.” (GRASS, 2007, p. 66) Tanto a precariedade da memória quanto o controle do autor sobre a narrativa não permitem que acessemos essas informações. Essas são

passagens que ficam abertas, como observa Niggel (2012, p. 230). Dessa forma, o leitor não tem acesso a fatos bem definidos, ou a uma descrição clara e detalhada sobre o ocorrido de forma alguma.

No que diz respeito ao decorrer posterior dos meus dias e noites, não-sei-como vividas depois do colapso do front do Oder e do Neiße, o filme rebobinado e muitas vezes remendado, oferece bem pouco aos olhos no princípio. Nem a pele da cebola ainda há pouco comentada, nem o pedaço de âmbar transparente, no qual um inseto de tempos imemoriais faz de conta que é atual, podem ajudar.” (GRASS, 2007, p. 119)

Portanto, como é possível constatar, a cebola, o âmbar e o filme, enquanto supostos auxiliares da memória, não oferecem o conhecimento de detalhes concretos ou lúcidos. Pelo contrário, tais figuras reafirmam e propiciam o caráter nebuloso da narrativa. O esforço da memória não é suficiente para prover ao leitor um panorama seguro do ocorrido, já que a todo o momento as afirmações são desestabilizadas ou inseridas sem a precisão esperada. Ora, afirmar algo ao mesmo tempo em que se convida para a dúvida não é assegurar, tampouco esclarecer, o que assinala Möller (2007): “a claridade não traz o esclarecimento esperado, ela causa, pelo contrário, um ofuscamento” (p. 35, tradução nossa)<sup>24</sup>. Nisso consiste a natureza irônica da articulação da memória na obra: simular que revela algo ao mesmo tempo em que o esconde. Dessa forma é executada a codificação do autobiográfico em *Nas peles da cebola*.

Como mencionado na introdução a essa pesquisa, a ambiguidade do relato foi um dos fatores que fomentou a polêmica em torno da recepção da obra. Considerando que ela aborda uma revelação inesperada, ligada a um passado que assombra a história alemã, cifrar informações dessa magnitude em uma obra literária foi uma atitude entendida por muitos críticos como uma falha ética.

É válido reforçar que a flexibilidade da matéria memorialística também é permeada por asserções que remetem a aspectos verificáveis da biografia de Grass, o que sustenta o jogo entre fato e ficção na obra. Estas são informações relacionadas, especialmente, à sua participação na guerra. Como coloca Niggel (2012, p. 232), o narrador, já em idade avançada, denuncia na obra o seu silêncio durante a sua juventude e tenta, no decorrer da narrativa, expor meios de se desculpar pelos seus erros. Assim, deparamo-nos com a revelação de Grass sobre seu alistamento voluntário à Waffen-SS, seguido pelo ocultamento desta informação por décadas, somado ao fato de não ter oferecido resistência ao regime da época.

---

<sup>24</sup> No original: “Die Helligkeit bringt nicht die erhoffte Aufklärung, sie verursacht viel mehr eine Blendung“.

Assim eu me vejo no espelho retrovisor. Isso não pode ser apagado, não está escrito em uma lousa, ao lado da qual a espuma do apagador se encontra à mão. Isso fica. Ainda, mesmo que já de modo lacunar, as canções continuam firmes: “Avante, avante se arrojam as claras fanfarras, avante, avante, a juventude não conhece perigos...” (GRASS, 2007, p. 37)

Estes arrependimentos representam máculas que integram a identidade deste sujeito. Em relação às coisas que ficam, a elas “não são permitidos adjetivos atenuantes” (GRASS, 2007, p. 61), de forma que acompanhamos uma espécie de “auto sentenciamento” por seu comportamento passivo, o qual não é prescindível sob hipótese alguma. O peso de seus atos faz-se presente e perpétuo, ainda que depois de seis décadas, como indica o narrador: “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 corresponsabilidade. Viver com isso é certo que eu terei, nos anos que ainda me restam.” (GRASS, 2007, p. 102) Destarte, apesar de instaurar um ambiente de hesitação durante a narração, ainda assim questões graves acerca de sua história pessoal são assinaladas.

Uma vez que a memória é intimamente relacionada à percepção e à formação da identidade, o discurso da lembrança apresenta-se como caminho repleto de pistas, que permitem perscrutar a natureza deste sujeito. Tendo em vista o tecer do texto de Grass, que sutilmente une o factual ao ficcional, os efeitos de ambiguidade viabilizados pela rememoração refletir-se-ão, portanto, na composição da identidade do narrador em *Nas peles da cebola*. Esta é colocada na obra como um terreno fértil e aberto para as possibilidades, a imagem que é obtida do eu autoficcional e a sua identidade é construída a partir do mesmo processo de reconstrução constante, de modo análogo à memória. A identidade do narrador autoficcional se faz, portanto, como espaço de dispersão, vagueza e contornos não delineados.

Será que o auxiliar da Força Aérea, em uniforme ou vestimenta civil, talvez em calças curtas e meias até os joelhos, ficou em posição de sentido à distância devida da mesa – “Apresento-me voluntariamente para servir junto às tropas submarinas!” -, tão vibrante quanto treinado?  
Será que ele foi convidado a tomar lugar?  
Será que ele pareceu corajoso a si mesmo, e já agora dava mostras de ser um herói?  
Só uma imagem apagada, da qual não pode ser lido nenhum pensamento, concede resposta. (GRASS, 2007, p. 68)

A opção de Grass pelo modo de narrar vacilante movimentada não apenas a dialética entre fato e ficção, mas também - e principalmente - entre lembrança e esquecimento. Observou-se que o sujeito está imerso em um espaço de instabilidade e de indefinição, o que

dificulta a apreensão deste eu. Faz-se neste ponto válido refletir sobre a presença da memória e do esquecimento no contexto contemporâneo e de que forma o eu autoficcional de *Nas peles da cebola*, uma subjetividade formada a partir de um passado distante, relaciona-se com esse quadro.

Huysen (2000), estudioso que se debruça sobre o papel da memória no fim do século XX e início do século XXI, identifica que a memória assinala uma tendência de dimensão global no mercado da cultura. Para Huysen (2000), a revisitação intensificada do passado atua como uma ferramenta para a assimilação do presente conturbado e instável em que vivemos. A configuração do cenário atual é caracterizada pelas rápidas transformações que ocorrem, decorrentes do avanço da tecnologia, da globalização e, por consequência, pelas novas relações de tempo e espaço. O ritmo acelerado do presente torna a sua percepção fragilizada e volátil. Desse modo, segundo Huysen (2000), a mercantilização da memória está relacionada com um sintoma característico de nossa época, de forma a permitir que os sujeitos que nela estão inseridos encontrem um amparo, um apoio fixo, para ajustar-se e lidar com o próprio tempo. Assim, ao lado da memória do Holocausto, por exemplo, que na década de 1980 teve seu debate ampliado, outras formas de visitar o passado destacaram-se, tais como a restauração de centros urbanos históricos, a abertura de museus, a comercialização da nostalgia, a literatura autobiográfica etc.

Ao mesmo tempo, o esquecimento opera ao lado da lembrança, como aponta Huysen (2000, p. 18). Como indica o autor, o movimento de intensa rememoração vem acompanhado de seu antagonismo: se por um lado, o intenso contato com a memória permite a compreensão do passado, promovendo consciência histórica e coletiva a respeito dos acontecimentos lembrados, por outro, a comercialização vertiginosa da memória conduz à “cultura da amnésia”, o que preocupa alguns críticos, considerando a importante função que a memória desempenha em relação às tragédias e conflitos ocorridos no século XX. Dado que os produtos culturais (filmes, livros, documentários, HQs etc.) são veiculados por meio de mídias e em altas velocidades, seu consumo exagerado torna superficial a relação do público com o conteúdo por elas apresentado, de forma que a sua apreensão se dá de modo fragmentado, inconsistente, levando até mesmo à banalização dos assuntos abordados. Também neste contexto são consumidas formas de memórias imaginadas, tendo em vista o aumento da produção de ficções com base no material de testemunhos. Dessa forma, segundo Huysen (2000), estamos diante de um panorama que opera em duas vias: quanto mais nos lembramos, mais tornamo-nos propensos à facilidade do esquecimento.

No caso da Alemanha, especialmente no que diz respeito à sua literatura, o papel da memória também contará com um forte apelo. Emmerich (2006) coloca que existe uma disputa pela memória (p. 118) e identifica na produção artística uma concentração em temas relacionados aos crimes da Shoah: “Trata-se sempre da questão de como este terrível acontecimento pode ser adequadamente lembrado e ancorado na futura memória cultural dos alemães.” (p. 119, tradução nossa<sup>25</sup>). Stephan e Tacke (2007) apontam que a presença da memória ganhou amplitude após a queda do Muro de Berlim, na virada dos anos 1990. Observou-se uma tendência na qual a segunda geração procurou buscar o conhecimento arquivado daquilo que foram as narrativas sobre a Segunda Guerra Mundial com o objetivo de atribuir a elas um lugar no presente. O recontar dessas narrativas oferece possibilidades, mas também perigos, dado que a narração sobre imagens históricas pode ser remodelada, distorcida ou deformada.

Os perigos e possibilidades que uma nova narrativa oferece são frequentemente refletidos pelos próprios autores, artistas e cineastas exibindo processos de rememoração como uma combinação de lembrar e esquecer, recordar e suprimir e/ ou apontar para a situação específica de sua própria geração, que apenas aprendeu sobre a Segunda Guerra Mundial de forma mediada e, portanto, apenas com dificuldade conseguem distinguir fato e ficção além das imagens correntes e frequentemente reproduzidas pela mídia. (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 8, tradução nossa)<sup>26</sup>

Por isso, para esses autores pertencentes a uma geração posterior que não experienciou a guerra interessa menos a autenticidade do relato do que o destaque para os processos de narração e apresentação característicos da rememoração (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 8). Neste mesmo cenário, as autoras também destacam a preocupação com a minguante geração das testemunhas históricas (*Zeitzeugen*), pois questiona-se como a memória da Segunda Guerra Mundial permanecerá enraizada na memória cultural a longo prazo (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 11). Muitos artistas ocupam-se com a tarefa de encontrar lugares de memória que deixaram rastros da época ainda a serem descobertos, a fim de manter essa história viva, de forma que muitos museus, bibliotecas e monumentos são criados a fim de reservar espaço a esta história e torná-la aberta para visitantes. Outra forma de trabalhar a

<sup>25</sup> No original: „Es geht immer wieder um die Frage, wie dieses schreckliche Geschehen angemessen erinnert, im zukünftigen kulturellen Gedächtnis der Deutschen verankert werden könne.“

<sup>26</sup> No original: „Die Gefahren und Möglichkeiten, die eine neue Narration bietet, werden nicht selten von den Autoren, Künstlern und Filmemachern selbst reflektiert, indem sie Erinnerungsprozesse als eine Kombination aus Erinnern und Vergessen, Eingedenken und Verdrängen ausstellen und/oder auf die spezifische Situation ihrer eigenen Generation hinweisen, die über den Zweiten Weltkrieg ausschließlich in vermittelter Form erfahren hat und deswegen nur noch schwer zwischen Fakt und Fiktion jenseits der präsenten und vielfach reproduzierten Medienbilder zu unterscheiden weiß.“

memória do passado no âmbito artístico é partir do discurso da lembrança, que atualiza a relação entre processos de percepção e de historicização dos fatos. Neste contexto, emerge o seguinte questionamento:

*Como e com quais meios os artistas, cineastas e escritores contemporâneos historicizam? Quais imagens eles encontram? Quais metáforas, símbolos, mitos norteadores e “ícones de aniquilação” eles citam, descontextualizam ou re-semantizam para provocar perspectivas atuais de imagens da memória estagnadas? (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 12, grifo das autoras, tradução nossa)<sup>27</sup>*

Existe, portanto, no campo literário alemão uma preocupação com o modo como esta memória ainda é presente e de que forma é feita a sua preservação e reprodução. Em forma de “passado relembado” (SCHNELL, 2003, p. 585), a Segunda Guerra Mundial e catástrofes ocorridas no conflituoso século XX retornam para os romances alemães e colocam-se em confronto com as diversas formas de narrar e retomar experiências do passado. No caso de Grass, temos um autor que tematiza o passado alemão em obras mais recentes como *Meu século* (1999) e *No passo de caranguejo* (2002). Contudo, é em *Nas peles da cebola* (2006) que a formação de uma identidade complexa ganha foco pois, além de colocar-se em diálogo com o passado catastrófico da Alemanha por meio de sua história pessoal, o autor recorre a uma tendência bastante contemporânea, a mescla entre fato e ficção, dissolvendo as fronteiras entre ambos os domínios.

Considerando a dinâmica da memória no romance de Grass e o papel que tal temática desempenha no cenário contemporâneo, verifica-se que as estratégias articuladas pelo narrador autoficcional em *Nas peles da cebola* dialogam com tal contexto, conduzindo-nos a uma reflexão que se relaciona com questões da sociedade alemã recém-entrada no século XXI, mesmo partindo de eventos situados no passado, ocorridos há mais de cinco décadas. Ao elaborar uma obra que se fundamenta na dialética da memória, o compromisso do narrador é com o tensionar das fronteiras entre fato e ficção, entre lembrança e esquecimento, de modo a demonstrar o frágil estado em que se encontra o discernimento entre o concreto e o manipulável. Dado que o início do século XXI é marcado pela intensa circulação de informações, cuja dinâmica propicia o esquecimento, além de oferecer um contexto de assimilação superficial dessas novas perspectivas que se formam, Grass reforça com a sua obra a facilidade com a qual é possível cair na tentação de fabular histórias, tendo como

<sup>27</sup> No original: „Wie und mit welchen Mitteln „historisieren“ zeitgenössische Künstler, Filmemacher und Schriftsteller? Welche Bilder finden sie? Welche Metaphern, Symbole, Leitmythen und „Ikonen der Vernichtung“ zitieren, de-kontextualisieren oder re-semantisieren sie, um gegenwärtige Sichtweisen auf festgefahrene Erinnerungsbilder zu provozieren?“

consequência a possibilidade de readequá-las, relativizá-las e até mesmo apagá-las. Ao demonstrar a fragilidade do limiar entre essas esferas, este narrador logra chamar atenção para os perigos que residem por entre as frestas do esquecimento.

A identidade do eu autoficcional, que é atravessada pela hesitação e imprecisão, pode ser compreendida como alusão a uma sociedade que está em processo de elaborar um caminho para si, buscando a compreensão da própria história, mas que justamente por estar suscetível aos vacilos da memória, precisa obrigatoriamente ater-se ao próprio passado – pois há coisas que ficam, e neste aspecto o autor refere-se às atrocidades cometidas sob o regime nacional-socialista. A este passado grave deve ser dada a atenção necessária, e para este narrador, esse passado faz-se (e deve-se fazer) presente: “Depois é sempre antes. O que nós chamamos de presente, esse fugidio agora-agora-agora, é sempre sombreado por um agora pretérito, de modo que também o caminho de fuga para a frente, chamado futuro, só pode ser alcançado com sapatos de chumbo.” (GRASS, 2007, p. 131) Dessa forma, ao conferir uma forma contemporânea à sua memória da guerra, Grass sublinha o quanto esta memória, cujo pano de fundo histórico é compartilhado com o seu país, ainda participa das diversas gerações, representando uma mácula a ser carregada, e da qual jamais deve ser desviada, alterada ou esquecida. O futuro pode ser avistado se acompanhado deste mesmo passado. Ou seja, afastar-se dele ou, até mesmo, desconsiderá-lo não seria um modo seguro de seguir em frente.

Usar a própria imagem para tanto resultou em colocar a carreira de Grass em uma posição delicada. Ao mesmo tempo, por se tratar de uma personalidade que divide a sua trajetória pessoal com a história da Alemanha do século XX, que dedicou parte de sua vida a discussões políticas do país, que entrou para a tradição dos grandes autores e tornou-se referência para a representação artística do cenário alemão ao longo do século XX (e aqui podemos nos referir à trilogia de Danzig, com *O tambor* (1959), *Gato e rato* (1961) e *Anos de cão* (1963); *Um campo vasto* (1995) e *Meu século* (1999)), partir da sua própria figura para debater o cenário do próprio país reforça o quanto ambos estão interligados. Deste modo, o eu autoficcional debate questões que ultrapassam a identidade restrita ao autor; em toda a sua complexidade, sua hesitação e ambiguidade, ele aparece para debater o comportamento das fronteiras, explorando seus efeitos e com isso provocando o leitor, de modo a sublinhar exatamente as suas possibilidades e riscos.

### 3.2 O eu autoficcional e as facetas de si

Como argumentado no segundo capítulo deste trabalho, tanto o texto autobiográfico quanto o autoficcional consistem no relato retrospectivo de uma personalidade, cuja narrativa parte do ponto de vista do autor e se respalda em sua figura, mesclando o imaginário com o factual, seja este um processo voluntário (como no caso da autoficção) ou involuntário (como no caso da autobiografia). Apesar de tais narrativas remeterem-se sempre a um único indivíduo, tomado como elemento central e ao redor do qual se dão os acontecimentos narrados, é necessário destacar que nestes textos conta-se, na verdade, com o sujeito encarado a partir de duas posições diferentes: o autor no momento da escrita, assumindo-se como narrador e designando alguém em idade madura no presente da narração, e o autor quando retoma o seu eu do passado, caracterizado por eventos rememorados. Tal sujeito desmembra-se em dois momentos, o que evidencia a formação da imagem não de uma, mas de duas pessoas: o eu (narrador) e o outro (objeto da narração). Ambas as pessoas são dotadas de perspectivas, experiências e processos diferentes, o que determina a não-coincidência entre elas. Em *Nas peles da cebola*, Grass não deixa de sublinhar este aspecto:

Eu já entrado em anos, ele desavergonhadamente jovem; ele lê fazendo estoque para o futuro, eu sou alcançado pelo passado; minhas preocupações não são as dele; o que não quer se tornar ignominioso para ele, e portanto não o aperta na condição de ignomínia, eu, que sou mais do que parente dele, agora tenho de retrabalhar. Entre ambos há o tempo gasto página a página. (GRASS, 2007, p. 43)

Como pontua Genette (s/d), a única focalização possível em textos autobiográficos é sobre o narrador; tal condição permite ao leitor conhecê-lo a partir do que ele profere a respeito do herói, ou seja, de si mesmo. A “disjunção identitária” apresentada possibilita, portanto, a compreensão dos horizontes do narrador, de suas reflexões e seus pontos de vista em relação ao seu passado. Em *Nas peles da cebola*, a narração das memórias procede de alguém que está a cerca de seis décadas de distância do seu eu narrado. Segundo a categorização de Genette (s/d), o texto é predominantemente autodiegético, de forma que o narrador Grass, no presente da narração, revisita o seu eu passado, concentrando-se em sua trajetória até tornar-se escritor. Observa-se ao longo do texto a incorporação de desvios, que na verdade são alternâncias entre os pronomes pessoais eu, ele e nós, uma característica que é explicitada desde a primeira frase do romance: “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.” (GRASS,

2007, p. 9) Nota-se, já de início, que a oscilação entre as duas pessoas contribui para os efeitos da construção da subjetividade ambígua no romance. Desse modo, a análise da confrontação entre o “eu” e o “outro eu” configura-se como essencial para a presente discussão sobre os contornos e desdobramentos do eu autoficcional da narrativa de *Nas peles da cebola* (2007).

O uso da primeira pessoa do discurso (eu) é verificado por toda a extensão da narrativa, presente desde o relato das experiências do fim da infância: “As figuras, que eu não tinha preguiça de colecionar quando criança e depois quando adolescente, podiam ser obtidas com vales enfiados em carteiras das quais minha mãe tirava seus cigarros batendo após o fechamento da loja.” (GRASS, 2007, p. 12) Tal sobreposição das duas pessoas (eu do presente e eu do passado) não é perfeitamente coincidente, como já mencionamos anteriormente. No entanto, o narrador é ainda assim dotado de propriedade para falar sobre si, uma vez que afirma ter sido essa pessoa. Ao apresentar os eventos sob um ângulo mais pessoal, Grass torna o texto autoficcional próximo à verossimilhança de um discurso autobiográfico, precisamente pela impressão de alinhamento que provoca. Todavia, a estabilidade e a semelhança aparentes são constantemente abaladas, pois em diversos momentos na narrativa o autor reforça a propriedade de inexatidão ou fabulação daquilo que narra: “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, p. 198) Esse discurso faz-se prontamente tendencioso à ficcionalização, o que é possível inferir por meio da escolha semântica da palavra “desenho” no trecho a seguir, demonstrando certa inclinação a histórias aliadas à criação artística, nesse caso, a literária:

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 ser o esboço impreciso de minha existência posterior. (GRASS, 2007, p. 181)

Ao lado da potencial invenção das informações oferecidas no texto, também faz-se válido, neste ponto, inserir uma breve reflexão a respeito da voz na narrativa considerando o “eu” assumido pelo narrador, que constitui um recurso de ambiguidade da obra. Uma vez que o romance autoficcional apoia-se sobre a figura do autor e sobre elementos de sua experiência pessoal, a narrativa aparenta fazer uso da sua voz, o que ampara a construção autodiegética do texto, como identificamos em passagens onde o “eu” é uma instância assumida e que movimenta eventos e detalhes que remetem à vida de Günter Grass. Entretanto, ao assumir

concomitantemente a presença do pacto romanesco a fim de conferir à obra a ambiguidade tipicamente autoficcional, deve-se considerar que o narrador-personagem desta obra não necessariamente coincide com o autor, sendo, potencialmente, uma instância alternativa a ele, constituindo um narrador propositalmente ficcional. Dessa forma, o narrador, apesar de portar o nome do autor e traços de sua intimidade, passa a ser uma simulação deste autor, abrindo espaço para a representação de uma camuflagem, uma virtualidade ou projeção de si, propiciando a manutenção de uma situação irresolvida: o narrador pode ou não admitir a voz do autor. O primeiro trecho do livro, como exposto anteriormente, deixa esta circunstância explícita, demarcando que o fato de “a tentação de se camuflar sob a capa de uma terceira pessoa” (GRASS, 2007, p. 9) apresenta-se continuamente como uma possibilidade. Assim, no que tange à definição da voz da narrativa, resta-nos questionar: afinal, quem estaria narrando? Grass? Uma projeção de Grass? Em que medida este narrador se assemelha e se diferencia do autor? A narrativa não permite que solucionemos estas questões. A dinâmica do eu autoficcional de *Nas peles da cebola* reside na dialética desta indefinição. Desde o início da narrativa é colocada diante de nós a condição de toda a realidade ali retratada ser a mais sincera verdade e, ao mesmo tempo, uma dissimulação tomada em seu nome, sendo, desse modo, a tônica da narrativa a desconfiança.

Refletindo ainda a respeito da escolha pelo “eu” na narração, verifica-se que ela é reforçada especialmente no tratamento de acontecimentos vinculados a questões históricas sensíveis dentro do relato pessoal: a participação de Grass na Segunda Guerra Mundial, a relação de devoção com o partido, o alistamento voluntário à Waffen-SS, o silêncio por décadas. Essa conjuntura faz deste um narrador que dispõe do espaço da narrativa para confessar e revisitar as suas ações irrefletidas no passado. No que concerne à ausência de resistência ao regime, o que caracteriza um arrependimento que remonta aos tempos de adolescência, é priorizado o emprego do pronome “eu”, como na passagem a seguir:

E em seguida ouvi uma história sofrida que passara batida por mim, o amigo de escola, como se o tom de lamento tivesse sido sufocado porque eu não havia perguntado, porque eu mais uma vez não havia feito perguntas quando Wolfgang Heinrichs desaparecera de repente da escola, o venerável e antigo Conradinum. (GRASS, 2007, p. 21)

Em trechos nos quais discorre-se acerca da ascensão do partido e da crescente fascinação por ele, especialmente no âmbito familiar e escolar, o uso da primeira pessoa também se faz presente:

Ainda que não possa me recordar de ter estado especialmente entusiasmado, de ter me enfiado em tribunas como porta-estandarte, ou de ter aspirado algum dia à posição do condutor todo enfeitado em cordéis de um desfile de garotos, não deixei de participar, inquestionavelmente, mesmo quando me aborrecia com aquelas cantorias eternas e os surdos ruídos de tambor. (GRASS, 2007, p. 24)

Este modo de apresentação das circunstâncias evidencia como a responsabilidade pelo engajamento na guerra é assumida pelo narrador. Ao renunciar ao invólucro de uma terceira (outra) pessoa nessas passagens e assim expor as ações inconsequentes de sua juventude e passado nazistas, o narrador não evita o próprio sentenciamento, tampouco o mascara: “Mas o ato de incriminar, classificar e rotular, eu mesmo posso providenciá-lo. Eu fui, sim, na condição de jovem hitlerista, um nazista jovem. Crente até o fim.” (GRASS, 2007, p. 37) Esta atitude manifesta também se dá ao confessar o alistamento voluntário à Waffen-SS: “Certo é que me apresentei voluntariamente para o serviço das armas. Quando? Por quê?” (GRASS, 2007, p. 61). Essas são afirmações delicadas no que se refere à imagem pública do autor; uma vez que a narrativa autodiegética está diretamente vinculada ao seu nome, a revelação do seu alistamento e o silêncio durante décadas tornou Grass alvo de críticas no momento da publicação da obra.

É importante ressaltar, entretanto, que enquanto tais afirmações vêm à luz, o emprego do “eu” aparece frequentemente acompanhado de expressões imprecisas e ambíguas, o que ora inviabiliza o acesso à totalidade dos acontecimentos, ora afeta a credibilidade no relato:

**Resta apenas afirmar, e por isso duvidar,** que só aqui, na cidade ainda não tocada pela guerra, mais precisamente nas proximidades de Neustadt, e isso no andar superior de uma mansão da alta burguesia, situada no bairro de Weißer Hirsch, é que passei a ter certeza quanto à tropa a que eu pertenceria. Minha ordem de marcha seguinte deixou claro onde o recruta com o meu nome deveria ser treinado para o artilheiro de canhão em uma praça de exercício da Waffen-SS; em algum lugar bem longe, nas florestas da Boêmia... (GRASS, 2007, p. 101, grifo nosso)

A narração opera deixando ao leitor vestígios norteadores, que são capazes de transmitir a dimensão do ocorrido, mas, logo após inseri-los, despoja-os da sua concretude, conduzindo deliberadamente um jogo contínuo de velar e revelar, esclarecer e enturvar as informações do texto. O que nos resta são imagens imprecisas, vagas, não datadas e não comprovadas. Considerando que estamos diante de um narrador não confiável, o questionamento dos fatos faz-se presente do fim ao início da narrativa, o que consolida a ambiguidade da narrativa.

Por sua vez, o uso da terceira pessoa do discurso, “ele”, marca a transição de um garoto jovem e ingênuo a um simpatizante do partido: “Ainda durante os últimos anos do Estado Livre – eu contava dez –, o garoto com meu nome se tornou, de um modo que só pode ser caracterizado como voluntário, membro da Jungvolk, uma organização de formação da Juventude Hitlerista.” (GRASS, 2007, p. 24). Esse modo interpolado de narrar pode ser compreendido como um procedimento para realçar a diferença entre um “eu” que em sua juventude foi um *Mitläufer* (em alemão: seguidor, simpatizante) inconsequente e acrítico, de um outro “eu” que no presente da narração reconhece o seu erro e por isso se questiona na ambição de assimilar o que ali ocorreu e se retratar perante o leitor, o que fica claro no seguinte trecho: “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)

Desse modo, constata-se que a escolha por apresentar o próprio retrato reproduzindo uma alternância regular entre as duas pessoas é tomada na narrativa como meio para se distanciar daquele sujeito que uma vez fora ele mesmo, o que simula a capacidade de analisar-se de forma mais objetiva: “De qualquer modo o rapaz desmedido, que tem de continuar sendo descoberto em sua condição de esboço de mim mesmo, não pôde participar do concurso do jornalzinho estudantil *Hilf mit!*.” (GRASS, 2007, p. 36) Portanto, o que o narrador acentua ao se distanciar do seu eu é o fato de que eles não são, necessariamente, a mesma pessoa: vivem em momentos distintos e abraçam valores diferentes. No entanto, tal afastamento e diferenciação poderiam figurar, ao mesmo tempo, como um modo de se refugiar, de se camuflar (GRASS, 2007, p. 9), uma estratégia para amenizar a lida com a própria culpa. Esse procedimento é mencionado no texto:

Para mim vale, legível, a inscrição breve: Eu me calei.  
Mas porque tantos se calaram a tentação de ignorar de todo o próprio fracasso é grande, acusar a culpa coletiva para compensar, ou apenas falar de maneira imprópria, em terceira pessoa, de si mesmo: ele foi, viu, teve de, disse, ele calou... E isso para dentro de si mesmo, onde há muito espaço para jogos de esconde-esconde. (GRASS, 2007, p. 31)

Contudo, como já apresentamos, não se trata na obra de um movimento de erradicação da própria responsabilidade, porque ela é apontada e identificada. O que deve ser observado nessas passagens é o modo como este passado histórico, que Grass compartilha com o seu país, participa do jogo de tensionar os limites entre fato e ficção, já que as afirmações transpostas para a narrativa, mesmo que correspondentes à sua biografia, são submetidas à

falta de credibilidade ou de nitidez do discurso. Dessa forma, a desconfiança em relação à organização dos detalhes, motivação e acontecimentos da época fazem-se presentes do início ao fim, contribuindo para a recepção polêmica da obra.

É pertinente a esta discussão destacar que nos momentos em que “ele” (o outro) emerge como personagem da ação a narrativa adota uma perspectiva que toca o heterodiegético: “Ele parece estar ocupado em ampliar seus conhecimentos de arte, já consolidados com a ajuda de figuras colecionadas em carteiras de cigarro.” (GRASS, 2007, p. 43) Em meio ao processo de rememoração de Grass, verifica-se que o narrador adota tentativas anunciadamente falhas de focalização interna sobre o seu eu de outrora. Esse empreendimento seria um meio para resgatar as suas motivações, seus pensamentos, suas considerações sobre aquela época. Deparamo-nos, no entanto, com a impossibilidade de acessar essas informações:

Assim que 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, vejo um moleque de altura mediana em calças curtas e meias até os joelhos, que não para de fazer caretas. 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)

O que resta ao leitor é a impossibilidade de penetrar no seu eu do passado. Essa situação seria facilmente justificável pelo fato de o único recurso em questão aqui, a memória, ser propriamente variável, lacunosa e flexível, configurando uma falha da lembrança, uma dificuldade de resgatar a informação de sua única fonte remanescente. Sabemos que o autor recorre à cebola e ao âmbar para demonstrar seus supostos esforços na tentativa de resgatar os detalhes do passado. No entanto, dada a não confiabilidade do narrador, é possível inferir que tal tentativa consiste em uma simulação, um fingimento empreendido pelo próprio narrador. Esse mecanismo operaria de forma a regular e restringir o campo do foco da narração. Uma vez que o narrador detém o controle da narrativa, ele pode evitar revelar, ou seja, limitar intencionalmente a quantidade informações expostas, alegando a impossibilidade de acesso a elas, seja isso realizado de forma não declarada, tomando como alibi a memória falha, como também de forma declarada, como no trecho:

Todos os meios aos quais invoco ajuda fracassam. O cabeçalho da carta permanece difuso. Como se tivesse sido degradado posteriormente, a patente do oficial que assinou não pode ser constatada. A recordação, ademais uma falastrona que gosta de se mostrar solícita contando anedotas, oferece uma

página vazia; ou será que sou eu que não quer decifrar o que está inscrito na casa da cebola? (GRASS, 2007, p. 91)

Dessa forma, o leitor encontra-se aprisionado em um jogo incessante que opõe a suposta intenção de sinceridade à suposta ficcionalização. Tonger-Erk (2013) afirma que tal forma de representação, que oscila entre um “eu” e um “outro” no decurso da narrativa, diz respeito à intenção ambígua da obra:

Grass poderia ter narrado *Nas peles da cebola* continuamente em primeira ou terceira pessoa, ou poderia, para aquele exato horizonte temporal, no qual primeira e terceira pessoa se alternam com maior frequência, e a maior dissonância correspondentemente mostra-se entre eu que narra e eu que vivencia, especificamente na época do Terceiro Reich, ter optado exclusivamente pela terceira pessoa. Na verdade, essas frases ambíguas nos dizem ao mesmo tempo: eu sou eu e eu não sou eu, e então se tornam um índice da cisão interna do eu autobiográfico. (p. 584, tradução nossa)<sup>28</sup>

A representação da cisão interna do sujeito em *Nas peles da cebola* é um aspecto indispensável para a investigação da subjetividade da narrativa. Como apontado por Tonger-Erk (2013), ela é marcada pela alternância dos dois sujeitos, que se faz como uma das estratégias de ambiguidade presentes na obra. Por sua vez, o pronome “nós”, que também faz-se presente na narrativa, acompanha e evidencia este processo de cisão do eu. Assim, a fim de aprofundar a discussão sobre o eu e o outro, que caracterizam o sujeito autoficcional, consideramos relevante inserir nesta discussão como o uso do pronome “nós” contribui para a percepção fragmentada do sujeito da narrativa, ao articular um processo histórico a um processo individual.

Como apontado acima, a narrativa de *Nas peles da cebola* divide-se, prolongadamente, entre o emprego de “eu” e “ele”, um recurso que simula tanto a análise objetiva da sua história de vida, quanto permite a camuflagem dessa personagem. Por sua vez, a menção a “nós” torna-se frequente em passagens que remetem à juventude do narrador, ao âmbito escolar e à participação na guerra, tanto no serviço obrigatório como auxiliar da força aérea quanto no trabalho voluntário na Waffen-SS. Ainda jovem, Grass revisita os momentos em que ele e os garotos de sua idade admiravam, de longe, as batalhas do início da guerra:

---

<sup>28</sup> No original: „Grass hätte „Beim Häuten der Zwiebel“ durchgehend in der ersten oder der dritten Person erzählen können oder genau für denjenigen zeitlichen Rahmen, in dem sich erste und dritte Person am häufigsten abwechseln und dementsprechend die größte Dissonanz zwischen erzählendem und erlebendem Ich angezeigt wird, nämlich in der Zeit des ‚Dritten Reichs‘, ausschließlich die dritte Person wählen können. Vielmehr sagen diese ambigen Sätze gleichzeitig: ich bin ich und ich bin nicht ich, und werden so zu einem Zeichen der inneren Gespaltenheit des autobiographischen Ichs.“

Para nós, contudo, antes ou depois do banho apenas os “heróis de Narvik” continuavam dignos de admiração. Ficávamos deitados sobre a areia, tomávamos banhos de sol na piscina da família, mas teríamos gostado ardentemente de participar da luta pelo fiorde, “lá longe, nos altos do norte”. Lá teríamos gostado de nos lambuzar de glória, tão fartos de férias estávamos, cheirando a creme Nivea. (GRASS, 2007, p. 18)

Uma das motivações listadas pelo narrador para alinhar-se ao partido era a aversão ao ambiente familiar, especialmente ao pai: “Tudo isso me atraía para fora do ranço pequeno-burguês das obrigações familiares, para longe do pai, da conversa fiada dos clientes no balcão da loja, da pequenez do apartamento de um quarto, no qual apenas me era reservado, e tinha de ser suficiente [...]” (GRASS, 2007, p. 24) Esta não teria sido a única razão pela qual o narrador optou pelo alistamento, como ele mesmo reconhece (GRASS, 2007, p. 64), no entanto, outros motivos não são listados, restando apenas “suposições” (GRASS, 2007, p. 66). A realidade da guerra parecia ser apreendida pelos jovens da época como algo que possibilitava a fuga do cotidiano e da escola. Além disso, a imagem que o engajamento no partido propagava concedia a ilusão de poder a esses jovens simpatizantes: “Nós, os rapazes, víamos a coisa assim. De uniforme, atraíamos olhares. Poderosamente púberes, fortalecíamos o front pátrio. A bateria do Porto do Kaiser se tornou a nossa casa.” (GRASS, 2007, p. 61)

Considerando a adolescência como uma fase da vida humana que tem como característica a busca pela identidade, pode-se inferir que o anseio pela participação naqueles eventos promovidos como grandiosos passou a constituir parte do sentido dessa busca: “E por certo nós os rapazes também estufávamos o peito, nos sentindo homens quando estávamos em pé, eretos, com o trabuco nas mãos, apresentando-o ou apoiando-o ao ombro.” (2007, p. 77). Essa forma de representação retrata a convicção irrefletida no partido e, especialmente, na imagem de Hitler. A passagem a seguir, longa, porém emblemática, retrata a relação de devoção com o ditador, no momento em que é divulgado o fracasso de um atentado contra ele:

Agora com frases mais longas, ele foi festejado como eleito do destino e nós convocados a acreditar nele: naquela hora, de agora em diante, a partir de hoje, ele viria até nós, especialmente até nós, pois diante de todos os outros aqui e agora, assim como no resto do grande reich alemão, a juventude que passaria a atender por seu nome era chamada a demonstrar fidelidade inquebrantável até a vitória final... Um arrepio tomou conta de nós. Algo que tinha a ver com devoção fez o suor saltar de nossos poros. O führer havia sido salvo! Ainda ou mais uma vez se pôde contar com a providência. (GRASS, 2007, p. 84)

Desse modo, fica exposto que tal fenômeno político era algo que englobava toda a sociedade, promovendo a formação de um “nós” unificado. Até este ponto, pouco é mencionado a respeito de dúvidas, questionamentos e resistência às perversidades que eram cometidas na época; pelo contrário, muito é relatado sobre crenças dogmáticas: a crença na vitória final (GRASS, 2007, p. 84), a fascinação pelo partido (GRASS, 2007, p. 37), o lutar por uma causa que, nos anos finais de guerra, estava ruindo, mas cuja convicção depositada manteve-se intacta até o final (GRASS, 2007, p. 37). A única exceção mencionada é o jovem cuja história aparece no capítulo “Nós-não-fazemos-uma-coisa-dessas”, atuando como metáfora para movimentos de resistência ao regime. O garoto em questão recusava-se a pegar em armas, alegando que tal “nós” (os alemães) não seria capaz de proceder de modo a recorrer à violência. Sendo constantemente repreendido pelos seus atos desobedientes (sob a óptica daquele contexto) tanto pelos militares responsáveis pelo grupo quanto pelos colegas, foi ele o único jovem capaz de contestar aquele sistema com seu simples gesto. Após dias de treinamento opondo-se a agarrar uma arma, por fim, seu ato simbólico foi sufocado, dado que o rapaz desapareceu subitamente e não se sabe qual foi o seu fim. Ao mesmo tempo que parece ter sucumbido, a resistência representada pelo jovem não é, de forma alguma, insignificante: o narrador reconhece ter sido tocado por aquele comportamento, mas revela ter preferido se manter fiel às suas crenças:

[...] eu me vejo, se não contente, pelo menos aliviado desde que o rapaz havia desaparecido. As mordidas da dúvida em relação a tudo que se fazia crença empedernida diminuíram. E a ausência de vento em minha cabeça por certo não permitiu que nenhum pensamento levantasse vôo. (GRASS, 2007, p. 82)

Desse modo, através do emprego de “nós” nas passagens que englobam o cotidiano da guerra, Grass consegue retratar a sociedade da época. A adesão ao regime nazista na Alemanha foi um movimento massivo e que contou com a participação de todos os setores da sociedade alemã. Este quadro fortaleceu as instituições apoiadas na ideologia do terceiro Reich e a ideologia predominante levou as pessoas a se identificarem com uma pátria, uma crença obstinada, tornando-se a imagem de um só. Ao fim da guerra, com a Alemanha vencida e destruída, muitos alemães confessaram uma “culpa coletiva”, como se o apoio e a filiação ao partido fossem resultado de algo executado em conjunto, e que esse seria um peso em comum, o que amenizaria o processo de assimilação da culpa individual em relação à permissividade e ao engajamento no partido. A “camuflagem” à qual o narrador se refere,

bem como o silêncio durante anos, foram formas que essa sociedade encontrou de se desviar do peso da própria responsabilidade.

Não se podia provar que eles fizeram mais do que cumprir suas obrigações. Em coro, eles cantaram “Não houve país mais bonito naquele tempo...”. E como seduzidos e obnubilados, enfileiraram circunstâncias atenuantes, passaram-se por desinformados e se encorajaram mutuamente com o máximo de desconhecimento. (GRASS, 2007, p. 85)

Como apresentamos anteriormente, existe em *Nas peles da cebola* o reconhecimento e exposição tardia da culpa pessoal; Grass expõe na narrativa a sua despreocupação e indiferença perante os crimes hediondos que ocorriam durante a guerra, um comportamento que no presente da narrativa lamenta ter tido. Mesmo ao retratar a imagem coletiva, partindo do pronome plural “nós”, ainda assim o narrador sublinha a própria culpa:

Minha crítica se dirigia no máximo a pelegos locais do partido, os assim chamados faisões de ouro, que se desviavam covardemente do serviço no front, nos aborreciam com discursos vazios em desfiles diante da tribuna, e nisso sempre citavam abusivamente o nome sagrado do fùhrer, no qual acreditávamos, **não, no qual eu acreditei de um modo inquestionável e sem dúvidas** até que tudo, conforme a canção sabia de antemão, “caiu em cacos”. (GRASS, 2007, p. 37, grifo nosso)

Como demonstrado acima, o uso do pronome “nós” é verificado em episódios referentes à guerra para reforçar o pertencimento a um grupo específico quando o partido nacional-socialista ainda estava no poder. Todavia, a partir do momento em que a Segunda Guerra Mundial acaba e aquela unidade formada é dissolvida, os pilares que sustentavam a ideologia sob a qual vivia-se (como também sustentavam a formação de si, dado o valor que todo aquele sistema passou a ter) foram drasticamente abalados, levando ao cessamento do uso do pronome “nós”. Esse processo acompanha a cisão do eu autoficcional, que antes, acreditando ser uma instância estável, agora se vê diante das consequências devastadoras da guerra, demolindo as bases das suas crenças e a composição de sua realidade. O processo de encarar o abalo que as suas convicções sofreram foi apreendido apenas de forma gradual. Nos momentos finais da guerra, o narrador enquanto prestava seu serviço, ao observar o cenário putrefato ao seu redor, assume que aqueles pilares fraturados estavam, aos poucos, ganhando fendas maiores:

Algo está fora dos eixos. Os andaimes da minha crença, que no passado tiveram uma rachadura que ainda conseguiu ser reparada à força de cola por causa de um rapaz louro e de olhos azuis chamado Nós-não-fazemos-uma-coisa-dessas, começaram a balançar de vez, mas

continuarão a se mostrar bem estáveis por algum tempo. (GRASS, 2007, p. 114)

Ao final da guerra, Grass é ferido na perna e levado ao hospital; assim encerram-se os seus serviços prestados e com o avanço do Exército Vermelho a capitulação torna-se inevitável. De acordo com este narrador, tanto a morte de Hitler quanto o final da guerra diluíram-se de forma tão rápida, que o contexto tornava-se quase inapreensível:

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. [...]

E doravante tudo o que aconteceu no hospital e pouco mais tarde na prisão parecia deslocado do tique-taque do tempo. Respirávamos em uma bolha de oxigênio. E o que ainda há pouco provara ser um fato, passara a existir apenas mais ou menos. Certo era, unicamente: eu estava faminto. (GRASS, 2007, p. 145)

Neste trecho, observa-se como a compreensão de uma guerra de dimensão mundial se tornou extremamente volátil, tão rápido ela havia acabado, tão intensa ela havia sido. É como se para este narrador restasse um vazio, uma lacuna que, mais tarde, nos campos de prisioneiros, será preenchida com a apresentação de tudo o que alemães fizeram, por mais que os soldados preferissem não acreditar (GRASS, 2007, p. 145).

Mais tarde, ao ser libertado do campo de prisioneiros de guerra, o narrador depara-se com a liberdade. Nesse contexto, a liberdade é algo estranho para esta personagem, que até então havia submetido-se a sistemas de poder, primeiro à religião (“mas em quem eu acreditava antes de acreditar apenas no führer?” (GRASS, 2007, p. 40)), depois ao partido, até finalmente não adotar figura alguma a ser seguida. Durante grande parte de sua vida, o protagonista aceitou o curso das coisas como elas foram, sem ter tomado posição, seguindo irrefletidamente “a corrente” de pensamento vigente, tanto que afirma: “O Eu que me escapara em anos precoces deve ter sido um recipiente vazio.” (GRASS, 2007, p. 179) Mas como vimos, aos poucos, aquilo que era estável e incontestável vai se abalando. Nesse momento, a liberdade do campo de prisioneiros após o fim da guerra é a nova realidade a ser encarada:

Quando me libertaram, depois de me dar um papel carimbado, desinfetado e alimentado com a última ração do dia para a zona de ocupação britânica, cheguei a um cercado em boa parte de seu espaço coberto por ruínas; dentro dele é que deveria ser posta à prova a liberdade que eu não conhecia. (GRASS, 2007, p. 178)

Aquele sujeito, que há pouco havia entoado hinos, acreditado em uma vitória grandiosa e que fez parte de um movimento unificado, agora precisava lidar com o fato de que as coisas não se deram exatamente como ele acreditou ter sido que fossem – foram piores e mais desastrosas –, o que configura um choque de realidade. As ruínas da Guerra, que se encontram no âmbito externo, são representativas deste caos interno do sujeito, do seu tormento pela incredulidade (pois não queria acreditar que os alemães tivessem sido ruins) e do estranhamento que toda essa nova configuração da realidade provoca em relação a si mesmo, da falta de reconhecimento ao observar-se. Um dos indícios mais simbólicos da desconexão com os outros e com o ambiente ao redor manifesta-se ao encontrar, pela primeira vez, os pais e a irmã, meses após a capitulação:

Talvez eu também estivesse, apesar de toda a alegria antecipada que sentia em rever meus familiares, tomado interiormente pelo medo de que o encontro com papai e mamãe pudesse ser decepcionante, que o frio se tornasse mais frio e sensível, porque meus pais e minha irmã teriam se tornado estranhos para mim, e o filho e irmão ficaria parado diante deles como um estranho. (GRASS, 2007, p. 213)

Ao perceber que os seus heróis de outrora foram desmascarados e derrotados e que suas certezas já não mais se faziam válidas, o narrador encontra-se diante do vazio e, sem caminho a ser seguido, viaja pela Alemanha em busca de refúgio das ruínas e trabalho, mas inicia com isso uma busca que é, na verdade, representativa de uma procura e compreensão da própria subjetividade, pois passa a “[...] estar à procura de mim, o Eu desaparecido de anos precoces [...]” (GRASS, 2007, p. 191). A intenção de imergir na própria interioridade é representada pela disposição a se esconder e adentrar níveis mais profundos da própria terra, de forma que o caminho externo reflete o percurso interno a ser percorrido:

Fiquei com muita vontade de me escafeder no interior da terra, não precisar mais ver regiões que mudavam sempre com tanta rapidez, desaparecer, engolido, desaparecido, como que cancelado, e nisso, caso fosse mesmo necessário, trabalhar bem fundo sob a crosta terrestre, fazer um trabalho reconhecidamente dos mais pesados. Talvez eu tivesse a esperança de encontrar algo sob a terra, que à luz do dia não podia ser visto.” (GRASS, 2007, p. 198)

O refúgio em uma dimensão profunda opera como meio de se afastar das transformações que não lhe poupavam, mas ao mesmo tempo é o caminho para o encontro consigo mesmo. Nesse momento, a personagem encontra um trabalho como acoplador em uma mina de potassa na região de Hannover. Esse episódio representa, portanto, um paralelo que sedimenta a trajetória do autoconhecimento: a liberdade passa a representar um caminho

que vai do sentido externo para o interno. Tudo aquilo que lhe é estranho no campo exterior, repercute nele diretamente no âmbito interior. Lidar com essa liberdade que lhe foi imposta pelos vencedores – e com isso podemos estender a noção de liberdade à diversidade de ideias, à possibilidade de tomar e/ou construir caminhos próprios (fazer escolhas que não são determinadas por alguém ou uma ideologia seguida devotamente) é assustador para alguém que até então não havia experimentado e exercido a sua autonomia intelectual, tampouco sua criticidade. Não parece ser em vão que o capítulo que trata sobre esse recorte da vida de Grass, “Dias de trabalho sem luz e dias de luz sem trabalho”, é o capítulo central da obra, ocupando o que corresponderia ao núcleo da cebola, e representando, dessa forma, o maior esforço de interiorização realizada por esse narrador. Sob essas circunstâncias, o narrador passa a observar e analisar as transformações radicais que ali se davam, e assim a reconhecendo a própria cisão.

Só agora eu começava a compreender aquilo que jamais se tornara nítido bastante para mim durante os últimos meses da guerra, no hospital de campanha, na prisão depois a caminho, sem destino, em liberdade, porque eu me ocupara unicamente de mim e de minha dupla fome. 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 retrogrado, e, com violência redobrada, faziam algozes virarem vítimas. (GRASS, 2007, p. 214)

Diante das circunstâncias, é o seu aspecto cindido que permite o autoconhecimento deste sujeito que se faz narrador em *Nas peles da cebola*. O ponto mais alto da representação dessa cisão é a relação de estranhamento consigo mesmo que ela proporciona:

Assim que eu, conforme nesse meio-tempo já sou treinado, passo a dizer Eu, passando por cima de qualquer escrúpulo, e portanto tento desenhar meu estado há exatamente sessenta anos, meu Eu de então não chega a ser de todo estranho, mas ainda assim perdido e afastado como um parente distante. (GRASS, 2007, p. 147)

A distância em relação a si mesmo impulsiona o estabelecimento de um paradoxo que habita o cerne desse indivíduo: ser eu mesmo, sondar as próprias profundezas, mas sem conseguir alcançar uma resposta tangível e clara. Pelo contrário, como já apontamos, o eu autoficcional é cindido entre um “eu” e um “outro”. Todavia, esse outro não é necessariamente estável, pois pode admitir diversas facetas ao longo da narrativa: “aquele rapaz, que parecia ser eu” (GRASS, 2007, p. 11), “o voluntário de guerra” (GRASS, 2007, p. 138), “o jovem ainda coberto de espinhas” (GRASS, 2007, p. 150), “um jovem acoplador”

(GRASS, 2007, p. 212), “alguém, que nitidamente era eu” (GRASS, 2007, p. 223), “homem jovem com cabra obstinada” (GRASS, 2007, p. 236), “o não-fumante” (GRASS, 2007, p. 245). Juntas, essas facetas compõem um verdadeiro caleidoscópio de identidades. O reconhecimento da natureza fragmentada do sujeito reflete diretamente o conhecimento do eu: a cisão do sujeito entre eu e seus vários “eus” representa as diversas possibilidades de verdade que o sujeito carrega em si. Assim, a configuração do eu autoficcional evidencia a dispersão e flexibilidade da própria subjetividade. Nesse sentido, o conhecimento de si não se apresenta como uma resposta pronta e definida, mas como a lida com essa essência frágil do ser, impactado pelas transformações que vive em sua realidade.

Tendo em vista o processo de cisão que o eu autoficcional atravessa, nota-se que ele passa a se ver diante de sua própria fragmentação enquanto se lança por uma busca de si, de forma que ele mesmo questiona: “Mas com que essa rachadura que, se não era visível, se abria interiormente, poderia ser preenchida?” (GRASS, 2007, p. 209). Podemos entender que o caminho percorrido por esse sujeito leva-o ao seu encontro com a arte, representada pela “terceira fome”. A primeira das fomes mencionada na obra é a necessidade de alimentos; a segunda delas é a fome enquanto necessidade sexual; a terceira é a necessidade de fazer artístico, tomando, portanto, a arte como uma condição básica para sua sobrevivência. Para Grass, ela será saciada a partir da dedicação ao curso de escultor em Düsseldorf, passando pelas escritas de seus primeiros poemas, até, por fim, chegar à arte de escrever narrativas. O que acompanhamos, desde a liberação do jovem Grass, é o seu transitar por entre ofícios e a formação como escultor, suas experiências passando por Hannover, Düsseldorf, Suíça e Paris, até por fim fixar-se em Berlim. Somente com o encontro da primeira frase de *O tambor*, seu primeiro romance, chega-se ao final da narrativa. Esse desfecho é bastante simbólico para a carreira de Grass, pois a partir de então o seu nome consolidou-se tanto na tradição da literatura alemã quanto na literatura mundial. Assim, o encerramento do que podemos encarar como sua odisséia pessoal é determinado pelo nascimento de Oskar Matzerath, protagonista do romance mencionado.

Considerando os aspectos discutidos que envolvem as perspectivas da narração, podemos constatar que o leitor acompanha o processo de construção da individualidade do narrador-personagem. A imagem formada deste “eu”, oriunda do processo de “auto reconhecimento”, opera em duas vias. O ato de tomar consciência sobre si e de encontrar um caminho rumo a completude, aproxima o sujeito de si mesmo. Ao mesmo tempo, este empreendimento impele-o ao afastamento de si, numa simulação de observar-se com maior objetividade. Tal afastamento, bem como a dificuldade de atribuir aquilo que é narrado a uma

instância fixa e fiável, são estratégias para tornar esse sujeito mais ambíguo e abstrato, conferindo a ele até mesmo um aspecto provisório. Dada a maleabilidade da narrativa e da construção de sua identidade, diversas fazem-se potencialidades desse eu.

O eu autoficcional em evidência, que sobrevive à guerra e que se encontra em meio às ruínas, fragmentado e disperso, pode operar no texto como uma representação dos desafios que caracterizam a tentativa de formação de uma identidade (ou do sentido de uma identidade) na sociedade alemã. Cindida após a guerra, e em busca de compreender a própria história desde então, esse “eu” poderia retratar metaforicamente um país que foi afetado por profundas turbulências políticas durante o século XX, e cujas transformações ocorridas nesse período ainda estão sendo assimiladas. Nesse sentido, a narrativa autoficcional, ao explorar a fragmentação da subjetividade, coloca-nos diante de uma identidade múltipla, cujos limites são tênues e flexíveis, e que se apresenta a fim de fazer-nos refletir acerca da complexidade do trabalho com questões históricas, identitárias e sociais referentes a este país.

### **3.3 Camadas cravadas por ficção: a presença de Oskar Matzerath na narrativa autoficcional**

Como observado até aqui, a narrativa de *Nas peles da cebola* opera de modo a ludibriar o leitor, criando uma confusão entre a referencialidade dos detalhes autobiográficos de Grass e a tendência declarada do narrador-protagonista à ficcionalidade. Um dos recursos utilizados para tal, ao lado do processo de rememoração e da opção pelo emprego de facetas variadas do sujeito, é a menção a personagens e obras fictícias. São trazidos para o romance elementos da própria obra de Grass, ao levantar ou comentar cenas que ocorrem, por exemplo, em *O tambor* (1959), *Gato e rato* (1961), *Anos de cão* (1963), *Passo de caranguejo* (2002), em seus poemas e demais romances, além de fazer alusão a obras da literatura alemã, como por exemplo *O Aventuroso Simplicissimus* (1668), de Grimmelshausen, no qual o relato da guerra experienciado por Grass tende facilmente a se fundir nas imagens do romance barroco e picaresco.

Observando atentamente esta estratégia, é notório que a figura ficcional evocada com maior frequência é Oskar Matzerath, protagonista de *O tambor* (1959), uma peça-chave ao mencionar a obra de Günter Grass. Uma das propriedades relevantes desta personagem é o fato de Oskar ser composto por traços biográficos de Grass, e aqui destacamos alguns pontos que se fazem evidentes e comuns entre eles: sua mãe, Helene, que trabalhava na mercearia e que foi a primeira pessoa a oferecer ao filho o contato com o universo artístico; o tio que

trabalhava no Correio Polonês; a cidade de Danzig, onde ambos viveram sua infância; a relação difícil com o pai; o trabalho em Düsseldorf na marmoraria; a formação da banda de Jazz etc. Essas correspondências biográficas já foram identificadas nos trabalhos de Kunrath (2018) e Mazzari (1999). Dada a relação íntima entre ambas as figuras e considerando que a publicação de *O tambor* foi responsável por consagrar Grass na literatura alemã – e mundial – é compreensível que essa personagem seja retomada na narrativa de *Nas peles da cebola* e admita um significado simbólico e até mesmo afetivo.

No entanto, a aproximação por meio da questão biográfica entre ambos não nos é suficiente quando consideramos o romance *Nas peles da cebola* em sua dinâmica autoficcional. Faz-se relevante para a nossa investigação discutir de que forma a presença e ficcionalidade de Oskar Matzerath relaciona-se com o narrador-protagonista em *Nas peles da cebola* e como o seu significado contribui para a obra autoficcional. Para isso, caracterizaremos a personagem Oskar Matzerath, retomando o contexto de *O tambor*, e então analisaremos o papel desempenhado por ela no romance autoficcional de Günter Grass.

Em *O tambor*, Oskar, um indivíduo de dimensões liliputianas e fisionomia grotesca, narra sua própria história de vida enquanto reside em um hospício. Oskar nasceu em 1924, no seio de uma família pequeno-burguesa na cidade de Danzig, espaço em que se desenvolvem os episódios tanto do primeiro quanto do segundo livro. No momento de seu nascimento, o garoto recebe a promessa de sua mãe (Helene Matzerath) de que será presenteado com um tambor ao completar seu terceiro aniversário. Enquanto isso, seu pai (Alfred Matzerath) vê no garoto o herdeiro que tanto almejava para administrar os negócios da família na pequena mercearia. Desgostoso da ambição paterna, Oskar concentra suas expectativas no prometido tambor. Nesta mesma cena, logo ao nascer, Oskar manifesta seu desprezo pelo mundo burguês que o aguardava.

Só e incompreendido, ficava Oskar debaixo das lâmpadas imaginando como as coisas ainda continuariam assim por sessenta ou setenta anos, até o dia em que um curto-circuito final viria interromper a corrente de todos os mananciais luminosos; perdeu, em consequência, o entusiasmo, antes mesmo que sua vida debaixo das lâmpadas tivesse começado. (GRASS, 2017, p. 49)

Portanto, desde o momento em que deixa o ventre de sua mãe, Oskar revela ser detentor de uma capacidade crítica extremamente aguçada e incomum, se comparado às condições humanas. Com esta descrição, é possível perceber que em *O tambor* recorre-se a recursos fantásticos e insólitos para elaborar as características da personagem principal.

Na ocasião de seu terceiro aniversário, Oskar decide parar de crescer e por isso se atira da escada da adega da casa, cuja porta Alfred havia deixado aberta. Com este acidente, secretamente arquitetado e provocado por Oskar, ele encontra um pretexto para manter a sua feição, estatura e comportamento infantis. Nesse sentido, o que parece ser para seus pais um desastre para a saúde e desenvolvimento do filho representa para Oskar, na verdade, um refúgio e uma vantagem. A sua estatura reduzida permite que ele acesse ângulos os quais não são vistos pelos adultos: é a partir da perspectiva rasteira que Oskar penetra nos vãos mais sórdidos dessa sociedade pequeno-burguesa (MAZZARI, 1999, p. 43), e assim desmascara as bases do comportamento hipócrita daqueles adultos.

Outra característica importante referente à constituição da personagem é a sua capacidade de quebrar vidros com a voz (em alemão: *Glas zersingen*). Este grito afinado e destruidor aparece pela primeira vez quando seu pai, Alfred, tenta tirar de Oskar o seu tambor à força e, como forma de se defender, Oskar grita e com isso destrói o vidro do relógio da sala de estar. Desde então, o garoto passou a utilizar esta competência como estratégia de defesa. Mais tarde, o grito vitricida será utilizado também como expressão estética da personagem. Desse modo, a condição física infantilizada aliada ao grito destruidor de vidros tornam Oskar uma personagem complexa e manipuladora.

Oskar não se comporta como um herói (apesar de ironicamente autointitular-se um, sendo até mesmo capaz de equiparar-se à Jesus Cristo). Para sobreviver no mundo caótico que precede, enfrenta e sucede a guerra, Oskar será responsável pelas mortes de seu tio Jan, seu pai Alfred Matzerath e Kobyella, amigo de Jan, além de ocasionar outros episódios conflituosos. Assim, não se trata de uma figura com valores morais altos, ou que utiliza sua consciência crítica e perspicácia para intervir no mundo ao seu redor: Oskar está certo de que o mundo não tem solução e a salvação seria o utópico retorno para as saias de sua avó, o único lugar em que estaria realmente protegido (NEUHAUS, 2010). Como este regresso é impraticável, Oskar opta pelo isolamento e vive à sua maneira, sobrevivendo às circunstâncias, mesmo que isso seja custoso às outras pessoas: “A sociedade torna-se para ele um mero objeto de suas observações e experimentações, uma relação que é frequentemente levada às últimas consequências.” (MAZZARI, 1999, p. 46)

É válido mencionar que a publicação da obra dividiu opiniões, como aponta Rosenfeld (1993); alguns críticos consideraram Grass um gênio, enquanto outros demonstraram resistência em compreender a grandeza literária da obra devido a questões morais ou religiosas. Fato é que o sucesso de *O tambor* tornou Grass um expoente da literatura alemã e a obra é uma importante referência literária para a crítica e desmascaramento da sociedade

alemã em relação à Segunda Guerra Mundial. E Oskar Matzerath, aliado à sua narrativa grotesca e carregada de ironia, tornou-se uma personagem paradigmática dentro da obra romanesca de Grass:

Considerando que o desenvolvimento político-social da Alemanha Federal veio acentuar a atualidade de Oskar Matzerath, considerando a projeção que ele alcançou também fora do contexto da literatura alemã, e, considerando ainda sua importância no conjunto da obra de Grass, torna-se evidente porque o autor elegeu Oskar Matzerath para debater questões ligadas ao processo de concepção e criação de personagens literárias. (MAZZARI, 1999, p. 28)

A figura do pequeno Oskar transitará pela obra de Grass e será encontrada em outras narrativas, estando presente nelas em maior ou menor grau, por exemplo, em *Anos de cão* (1963), *A ratazana* (1986), *O linguado* (1977) e, como veremos, *Nas peles da cebola* (2007).

A primeira menção a Oskar em *Nas peles da cebola* dá-se na segunda página do romance. Seu nome não é evocado; no entanto, por ser uma referência memorável da tradição da literatura alemã e da história pessoal de Grass, a intertextualidade sugerida conduz o leitor a lembrar-se da figura do anão:

[...] a pergunta toma forma: por que, afinal de contas, a infância e seu fim tão indomovivelmente datado deveria ser lembrada, se tudo que me aconteceu a partir do primeiro e desde o segundo dente, junto com o começo das aulas, jogos de bola de gude e joelhos esfolados, os mais precoces segredos de confissão e os tormentos da crença mais tardios, 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, que a partir de então se tornou citável já que passou a existir entre as lombadas de um livro traduzido em-não-sei-quantas-línguas, quer se tornar imortal? (GRASS, 2007, p. 10)

Nota-se com a passagem que ambos, Grass e Oskar, estão estritamente ligados pelo fio da literatura, como se aquilo que dissesse respeito a Grass já estivesse impresso em Oskar. Assim, estabelece-se desde o início do romance um paralelo entre as duas personagens, o que opera como uma introdução àquilo que no decorrer da narrativa se tornará uma relação mais densa e complexa. Nessas primeiras menções, são aludidos objetos, espaços e pessoas que fizeram parte da experiência Grass e que posteriormente foram transpostas para cenas de *O tambor*. Um exemplo é a Igreja do Sagrado Coração de Jesus na cidade de Danzig, um lugar frequentado por Grass na infância e que mais tarde tornou-se palco para Oskar.

[...] o padre Wiehnke, me pediu que autografasse para ele um exemplar da edição polonesa do livro referido, ao que o autor, na presença dos tradutores

espantados e seu editor, não titubeou em assentar seu nome sob o título; pois **não fui eu** que outrora quebrei o regadorzinho do Menino Jesus no altar de Maria da Igreja do Sagrado Coração de Jesus. **Isso foi a vontade de outrem.** Alguém que renunciou mal. Alguém que não queria crescer... (GRASS, 2007, p. 59, grifo nosso)

Nota-se com esta passagem que a opção pelo modo indireto de inserir a personagem na narrativa une-se à falta de credibilidade do narrador, fazendo com que os responsáveis pelas ações possam ser confundidos, Grass ou Oskar, criando uma situação de suspeita sobre quem teria quebrado de fato o regador em questão.

A partir do capítulo “A terceira fome”, o entrelaçamento entre as duas figuras começa a adensar-se. Vale, neste ponto, relembrar que a terceira fome em *Nas peles da cebola* refere-se à fome de arte, que se torna irrefreável a partir do momento em que Grass busca a formação de gravurista. Assim, Oskar, fruto de sua primeira grande obra, seria o ponto alto da saciação desta fome, o que coincide com o fim da narrativa de suas memórias.

Ao relatar sobre o período em que Grass trabalhou com lápides em Düsseldorf, o narrador autoficcional recupera a experiência dos capítulos correspondentes em *O tambor*, “Pedras de isqueiro e pedras sepulcrais” e “Fortuna Norte”, quando trabalhou ao lado de Korneff. Tal recurso reforça a ligação biográfica entre Grass e Oskar, já que, ao que indica o texto, o modo como sucederam os acontecimentos na experiência de Grass é análogo àquele da autobiografia ficcional do anão, de forma que aqui a tensão entre factual e ficcional é também impulsionada: ambos os pólos são iguais e facilmente intercambiáveis, o que contribui para o aspecto ambíguo da narrativa:

[...] e meu herói falador Oskar Matzerath, para o qual o mercado negro na condição de fundamento da existência havia se tornado repugnante, comportou-se de modo semelhante ao meu, dócil no aprendizado, que comecei minhas lições de estagiário sem corcunda e sem uma preexistência digna de ser romanceada. (GRASS, 2007, p. 226)

Tendo em vista a semelhança evidenciada entre Oskar e Grass, consolida-se neste momento a paridade entre ambas as personagens. A personagem fictícia Oskar Matzerath é deslocada para o mesmo campo em que se encontra a personagem autoficcional, que é, de certa forma, enraizada à realidade. Assim, é possível afirmar que ambas as figuras atuam na narrativa com a mesma intensidade e são constituídas pela mesma natureza, tanto por fato quanto por ficção. Todavia, não apenas de semelhanças são constituídas as personagens. Os contrastes também são ressaltados na narrativa de *Nas peles da cebola*:

Oskar sabia tornear belas palavras; eu parecia ter engolido moscas. Ele, que até soube vender sua corcunda com lucro, tinha idéias às dúzias e no depósito da sua criatividade; a mim ocorriam apenas gestos acanhados e por isso equivocados. [...] Ó se eu tivesse sido atrevido como Oskar, ó se eu tivesse tido o seu espírito. (GRASS, 2007, p. 237)

Aqui, Oskar parece admitir o papel de uma projeção, uma ambição não concretizada ou um possível *alter ego* desse eu autoficcional. A oposição evidenciada entre um e outro modo ser e agir no mundo poderia remeter ao antagonismo abordado em *O tambor* entre Goethe e Rasputin. Goethe, “o príncipe luminoso dos poetas” (GRASS, 2017, p. 93), de estilo clássico e racional, e Rasputin, libertino e indomável, são duas figuras essenciais no processo de formação de Oskar Matzerath. Considerando o seu aspecto disforme, seu caráter perverso e a sua moral nada elevada, Oskar tende a ser identificado pela sociedade com a conduta de Rasputin. Contudo, o anão prefere se (auto)identificar com a grandeza goetheana.

Invocando a liberdade de interpretação que constitui o privilégio dos artistas, dizia a mim mesmo: os jovens filhos das musas e as moças enredadas na arte reconheceram sem dúvida em você Rasputin; mas quem sabe se algum dia saberão descobrir e despertar aquele Goethe que dormita em você e levá-lo ao papel com um toque leve, utilizando com moderação um lápis argênteo! (GRASS, 2017, p. 473)

Após o enterro de seu pai presuntivo Alfred, Oskar entende que chega o momento de crescer. Esta mudança conferiu à figura pequenina e infantil uma aparência monstruosa e ocasionou problemas em suas estruturas ósseas. Quando ainda se recuperava dos transtornos do crescimento tardio, Oskar passou por um episódio de delírio, onde o anão se viu em um carrossel que dava voltas ininterruptas e que era comandado pela figura divina do Pai Nosso. Entretanto, este deus era constituído por uma característica ambivalente bastante específica:

[...] diante do Pai nosso e dono do carrossel, via-o mudar de fisionomia: era Rasputin que, rindo, tinha entre seus dentes de curandeiro a moeda da próxima volta; era Goethe, o príncipe dos poetas, que ia tirando de uma bolsinha de fino bordado as moedas cunhadas com seu perfil de Pai nosso; e novamente o apaixonado Rasputin, e depois o comedido sr. von Goethe. Um pouco de loucura com Rasputin e depois, em homenagem à razão, Goethe. Os extremistas em torno de Rasputin, as forças da ordem em volta de Goethe. A massa se rebelava com Rasputin e se nutria de citações de almanaque com Goethe. (GRASS, 2017, p. 421)

De acordo com o trecho, o mundo segundo Oskar seria governado por um deus cindido e caracterizado por duas facetas antagônicas, cada uma com seu respectivo turno, sendo essa dinâmica a representação do equilíbrio da vida. Do mesmo modo com que Oskar se depara em *O tambor* tal polaridade, é possível transpor essa mesma dualidade também para

o par “Oskar” e “Grass” em *Nas peles da cebola*, uma vez que Oskar pode ser equiparado a Rasputin, enquanto a Grass resta a assimilação a Goethe, por se tratar de um artista consolidado na história da literatura alemã e que tece uma narrativa de teor autobiográfico que, à sua maneira, dialoga com os conceitos de poesia e verdade, caros a Goethe.

Nos capítulos que seguem, a figura de Oskar Matzerath adquire cada vez mais autonomia, de forma que o autor revela a influência exercida por ela no processo de criação literária:

Fui apenas instrumento de escrita que seguiu a tendência do enredo e não podia esquecer nada, [...] Ele [Oskar] determinou quem tinha de morrer, a quem era permitido sobreviver milagrosamente. [...] Ele, não eu, foi que deformou Pankok em Kuchen, transformando o meigo pacifista em um vulcão, cujas erupções escureciam qualquer papel com sua violência expressiva. [...] (GRASS, 2007, p. 276)

Neste trecho, fica clara a independência que Oskar admite perante a Grass, a ponto de a personagem fictícia controlar o curso do que é narrado, tomar decisões, dar forma à obra. Uma vez que esta atuação se dá em *O tambor*, tal possibilidade também pode ser estendida à narrativa de *Nas peles da cebola*. Como observa Pedro (2018), “o texto autobiográfico e o ficcional são colocados muito próximos a ponto de o personagem ficcional influenciar de forma direta no processo da narrativa do texto autobiográfico, criticando e questionando o autor.” (p. 165) Assim, a narrativa autoficcional tem as suas possibilidades semânticas ampliadas a partir do reconhecimento da hegemonia de Oskar em relação à escrita de Grass. A presença desta personagem pode ser considerada um artifício que compõe o jogo de vozes do narrador autoficcional, cabendo a instauração dos seguintes questionamentos: assim como em suas travessuras, seria possível afirmar que Oskar assume, em algum momento, a posição do narrador em *Nas peles da cebola*? Se sim, quantas passagens foram dirigidas por Oskar e quantas foram, de fato, conduzidas pelo narrador autoficcional que assume a identidade de Grass? A demarcação entre essas atuações não é possível de ser definida, devido à construção ambígua do texto autoficcional. No entanto, dado que essa dominância compartilhada apresenta-se como uma possibilidade do texto autoficcional, entende-se que dessa maneira o equilíbrio pode ser atingido: em um dado momento age Oskar, em outro, Grass, assim como no carrossel.

Apesar da possível intervenção do anão em *Nas peles da cebola*, Grass não é, necessariamente, afastado da narrativa:

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. E se por um lado Oskar soube me expropriar com riqueza de truques, por outro se mostrou meu benfeitor, ao deixar para mim os direitos autorais sobre tudo aqui que acontecia em seu nome. Quem escreve renuncia a si mesmo. (GRASS, 2007, p. 276)

Trata-se, portanto, de uma relação de interdependência entre as categorias de criatura e criador, que muitas vezes leva à confusão entre eles: a criatura (Oskar) pode tornar-se criador (autor) e o criador (Grass) pode tornar-se um personagem (o eu autoficcional). Com a última frase do trecho, Grass reforça a relação de transferência que ocorre no processo da escrita. Ela é tão significativa que, após concluir sua criação, o autor já não é mais o mesmo: parte de si se esvai, perde-se por entre páginas e romances. O movimento de dissolver-se em meio aos escritos é reforçado pelo narrador também em outros momentos da narrativa:

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. (GRASS, 2007, p. 259)

A mesma situação de “escoamento” que é colocada em relação à escrita será enfatizada também nos momentos finais de *Nas peles da cebola*, quando Grass compõe *O tambor*: “Assim, esgotei-me e mesmo assim não estava vazio, e, embora ainda escrevesse com mão própria, era apenas instrumento e obedecia a meus personagens, sobretudo a um deles, que – não-sei-por-que – se chamava Oskar.” (2007, p. 371) Com este final, estabelece-se não apenas a influência já anunciada de Oskar, mas principalmente, o elo inabalável que se constrói entre Oskar e Grass, de modo que um não é capaz de operar sem o outro a partir de então. É interessante destacar que o parágrafo que encerra as memórias de Grass inicia-se com a sentença: “E, assim, dali em diante vivi página a página e entre livro e livro.” (GRASS, 2007, p. 372), o que leva-nos a entender que parte de Grass mantém-se viva por entre as suas obras.

Com relação à presença de si por entre suas obras, observa-se um aspecto comum a Oskar e a Grass e que constitui parte da motivação ou impulso para a escrita de suas autobiografias: a culpa. No caso de *O tambor*, em uma cena na qual Oskar pede para seu enfermeiro Bruno buscar papel para começar a escrever a sua história de vida, o protagonista coloca seu pedido da seguinte forma:

Quando eu disse para Bruno: “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. (GRASS, 2017, p. 16)

Na versão alemã, a expressão “papel virgem”, escolhida por Oskar, é redigida como “unschuldigtes Papier” (GRASS, 2015, p. 11), o que, na tradução literal para o português, corresponderia a “papel sem culpa”, já que “Schuld” significa culpa em alemão, a causa de algo desconfortável, ruim ou um infortúnio<sup>29</sup>. Assim, o papel branco, sobre o qual ainda nenhuma história foi escrita, é um papel que não carrega culpa, o que muda de estado a partir do momento que Oskar utiliza-o para escrever a história de sua vida. Ou seja, a autobiografia que Oskar está prestes a escrever é uma história que carrega culpa (haja vista as diversas ocorrências ao longo do romance), o que afeta o papel diretamente em seu âmago. E, retomando a correspondência apresentada entre Oskar e Grass, é possível inferir que preferência por esse termo pode ser um indicativo do quanto, no caso de Grass, a sua escrita deixou ao longo de suas diversas páginas também vestígios da sua própria culpa. Assim, “esvaziar o seu eu interior” sobre o papel (GRASS, 2007, p. 225) pode ter sido uma forma de lidar com a sua responsabilidade por ter colaborado com o partido e a Waffen-SS, uma forma de trabalhar aquilo que não estava sendo confessado. Essa culpa teria sido utilizada para algo relevante, como a construção de sua obra literária, talvez como forma de se redimir e contribuir com a sociedade - o que é inegável, dada a importância de *O tambor* como modo de discutir e retratar o passado nazista da Alemanha. No entanto, é válido ressaltar que apesar do valor de sua obra, a culpa de Grass não é necessariamente anulada, algo que o próprio narrador reconhece: “Viver com isso é certo que eu terei, nos anos que ainda me restam” (GRASS, 2007, p. 102).

Em si mesma, a narrativa de *Nas peles da cebola* é também um relato que aborda a temática da culpa, mas não restringe-se apenas a isso. Considerando a reflexão acima, *Nas peles da cebola* surge de modo a introduzir novas perspectivas e questionamentos sobre a obra de Grass, colocando em diálogo elementos por entre seus diversos textos, ampliando e enriquecendo a compreensão da sua própria obra. A operação autoficcional de *Nas peles da cebola*, contudo, não permite que sejam colocadas verdades absolutas em relação a Grass - afinal, as certezas são abaladas no seu texto -, mas a sua construção permite observar correlações entre sua obra ficcional e vida, e o modo como em Grass esses dois universos são dependentes um do outro.

---

<sup>29</sup> Verbete presente no dicionário Duden. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schuld> Acesso: 01. mar. 2022.

Ainda em se tratando da lida com a culpa, em *O tambor* ela aparece atrelada à imagem das cebolas - o que já diretamente remete-nos à narrativa autoficcional, que conta com tal figura em seu título. As cebolas de *O tambor* aparecem no capítulo “Na Adega das Cebolas”, momento em que Oskar inicia uma pequena banda de jazz com seus colegas Klepp e Scholle em Düsseldorf. O trio é contratado por Sr. Schmuh para tocar na casa noturna “Adega das Cebolas”, um recinto frequentado pela classe média e intelectuais da época, uma sociedade que vivia o milagre econômico, posterior à guerra. O Sr. Schmuh distribui facas, tábuas e cebolas para os clientes que ali estão, com o intuito de fazê-los cortar as cebolas ao som da banda de Oskar, o que leva-os a chorar. O choro desse público, que configurava-se como um ritual catártico (PEDRO, 2017, p. 86), é na verdade resultado do reexame dos últimos acontecimentos no país.

[...] porque aqui só se cortavam cebolas. E por quê? Porque assim se chamava a adega, o principal, porque a cebola, a cebola cortada, se bem se olha dentro dela... não, os fregueses de Schmuh não viam mais nada, ou pelo menos alguns não viam mais nada, porque lhes vinham lágrimas nos olhos. 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 nosso como o século sem lágrimas, apesar de todos os seus sofrimentos. (GRASS, 2017, p. 538)

Desse modo, a cebola aparece como ferramenta complexa: ao ser descascada dá vida a memórias e sentimentos, fazendo desta uma experiência embaraçosa, revelando a hipocrisia, culpa e tristeza de dentro dessas pessoas, que agora ficam expostas na superfície e são evocadas de forma intensa. A cebola, portanto, é o instrumento que traz à tona a tristeza e a vergonha, nesse caso, relacionados às atrocidades da Guerra. Em *Nas peles da cebola*, a cebola enquanto metáfora da lembrança também conduzirá a uma exposição dolorosa daquilo que Grass por tanto tempo havia carregado consigo. Assim, a narrativa de suas memórias é o momento de Grass de descascar as suas cebolas, e ele o faz diante do público. Naturalmente, o texto autoficcional, ambíguo e vago, não permite mensurar o grau de sinceridade presente no texto. No entanto, considerando a subjetividade que se forma na obra, a cebola parece atualizar o sentido de sua função já anunciada em *O tambor*. A culpa de Grass, seu silêncio por seis décadas sobre seu alistamento voluntário à Waffen-SS, toca em uma mácula que relaciona-se não apenas com o indivíduo Grass, mas também e principalmente, como já apresentado, com o coletivo, pois refere-se a uma história que está sendo reaberta, revisitada e relida no despontar deste novo século. Abrir novamente essa

história mostra o quanto do passado alemão ainda há de ser descascado, revolvido e examinado. E a cebola de Grass, ou melhor dizendo, o surgimento de suas memórias, com toda a controvérsia e impacto que as envolvem, leva o público a manter este passado ainda vivo.

Ademais, é válido apontar a significativa coincidência de idade entre os dois narradores nos momentos finais de ambas as narrativas, pois ela também demonstra o vínculo entre as personagens. Em *O tambor*, Oskar narra a sua autobiografia de 1952 a 1954, período em que esteve internado no hospício. Quando chega ao final do seu relato, que coincide com o presente da narração de *O tambor*, Oskar comemora seu aniversário de 30 anos. Nessa ocasião, seu amigo Klepp que o acompanha no hospício exclama: “A vida começa aos 30.” (GRASS, 2017, p. 593) Enquanto isso, em *Nas peles da cebola*, Grass, quando apresentou pela primeira vez as partes compostas do que seria seu primeiro romance (justamente *O tambor*) ao Grupo 47, contava 30 anos de idade. O reconhecimento do seu trabalho literário coincide com o “final feliz” do seu conto de fadas, modo de narrar que toma espaço no capítulo “O que me foi dado de presente”. A partir de então, inicia-se para Grass uma carreira sólida como escritor, de forma que o narrador assim encerra a narrativa: “E, assim, dali em diante vivi página a página e entre livro e livro. E continuei lotado de personagens por dentro. Mas para contar sobre isso, faltam cebolas e vontade.” (GRASS, 2007, p. 372) Portanto, é a partir dos trinta anos, momento em que “nasce” Oskar Matzerath, que o seu viver representará a entrega à arte, e, no caso de Grass, vida e arte caminharão lado a lado.

Considerando *O tambor* em sua relevância e atualidade para a literatura alemã e mundial, Oskar foi certamente um meio bem-sucedido pelo qual Grass pôde expressar-se em relação à sociedade e a marcantes acontecimentos históricos. Devido ao sucesso de Oskar e sua proximidade biográfica com Grass, Vormweg (1986, p. 15) questiona: “Günter Grass era Oskar Matzerath?”<sup>30</sup> Isso não é possível afirmar, mas a sua destacada presença na narrativa autoficcional confirma a importância desta personagem para Grass, cujo significado se destaca em relação às demais que fizeram parte da obra do autor. A dinâmica de *Nas peles da cebola* reforça o vínculo entre ambos, na medida em que aproxima e mescla as duas figuras no texto, o narrador autoficcional e Oskar. Essa representação interpolada desempenha o papel de enfatizar o encontro do sujeito com a arte, o que se dá tanto no âmbito pessoal, tomando Grass enquanto escritor de literatura alemã, que alcançou prestígio a partir da elaboração deste seu primeiro romance, como no âmbito ficcional, já que o encerramento da busca do “eu” em evidência na narrativa se dá com a concepção e surgimento de Oskar.

---

<sup>30</sup> No original: “War Günter Grass Oskar Matzerath?”

Assim, é por meio da relação entre “artista” e “obra” que também se manifesta uma discussão sobre a tradicional oposição entre realidade e arte. Conforme as observações feitas nesta análise, *Nas peles da cebola* sugere justamente não haver uma oposição, mas uma combinação indissociável e indelimitável entre as duas esferas, apontando para uma comunhão contínua entre arte e vida.

### **Considerações finais**

Grass é um exímio nome da literatura de língua alemã. O autor de raízes cassúbias e germânicas fez parte da geração dos também grandiosos escritores Heinrich Böll e Christa Wolf e teve seu nome eternizado na história da literatura mundial a partir da publicação de *O tambor* em 1959. Seu êxito literário, que despontou quando ainda era vinculado ao Grupo 47, colaborou para a visibilidade internacional da literatura alemã que se formava na década 1960 (SCHNELL, 2003, p. 217). Assim, Grass tornou-se um nome representativo da literatura alemã da segunda metade do século XX e suas obras são indispensáveis para debater importantes questões que marcaram o país nesse momento.

Ao mesmo tempo que aponta-se para a grandeza da obra de Grass, especialmente pelo compromisso com a tematização e crítica do conflituoso século XX na Alemanha em suas narrativas, dificilmente é possível dissociar-se de suas polêmicas. Não bastasse o estilo grotesco, como é o caso da trilogia de Danzig, que muito agitou seus críticos, suas falas politicamente engajadas e demais posicionamentos controversos, Grass surge em 2006 com *Nas peles da cebola*, uma de suas últimas obras, apoiado sobre um recorte de sua vida, que faz de uma instância moral alguém envolvido em uma séria polêmica, considerando a sua participação na Waffen-SS omitida por anos.

O presente trabalho teve como objetivo analisar o romance das memórias de Grass, *Nas peles da cebola*, focalizando a construção do eu autoficcional e investigando de que forma este eu pode contribuir para refletir sobre questões que concernem à identidade do sujeito contemporâneo. Para tanto, foram mobilizadas discussões teóricas que giram em torno do eixo da memória e identidade, explicitando a sua relação com a ficcionalidade, bem como de que modo os textos autoficcionais definem-se no âmbito das escritas de si, constituindo uma forma de escrita em voga na literatura contemporânea que reflete tensões tocantes ao sujeito desta época. Observamos que obras autoficcionais são um meio para a expressão de um indivíduo que, imerso no caos cotidiano, vê-se constantemente diante da linha entre fato e ficção, tão intensa a sua experiência, tão frágil o seu estatuto. A autoficção coloca ao leitor o

desafio de lidar com essa dupla operação, explicitando a complexidade de encarar a dubiedade da própria realidade. Após delinear especificidades de textos que residem no entrelugar formado pela combinação entre romance e autobiografia, procuramos investigar os recursos articulados por Grass na narrativa que incidem sobre a subjetividade em foco no texto.

Como foi observado neste trabalho, ao tomar a sua trajetória pessoal como base para seu romance, Grass conduz seus leitores a mergulhar na obra em busca de conhecer mais sobre detalhes de sua vida. Grande parte de sua biografia já era do conhecimento do público, todavia, tendo em vista a dimensão da revelação feita, a significativa repercussão com a qual a publicação de *Nas peles da cebola* contou pode estar relacionada de um lado à ânsia pela exposição da intimidade, um componente da cultura contemporânea ligado à situação de hiperexposição do eu; e de outro lado a sua relevância é vinculada a um capítulo da memória coletiva alemã que corresponde a uma ferida ainda aberta de sua história, trazendo não o testemunho e perspectiva de uma vítima, mas a confissão de ter estado ao lado dos algozes, o que afetou a imagem pública do autor.

O que Grass executa em *Nas peles da cebola* é o tecer de uma narrativa que explora a complexidade da lida com a memória no presente. A maleabilidade da recordação é constantemente assinalada na narrativa, de modo que, como observa Niggli (2012), ela apresenta-se em seu aspecto de reconstrução. Assim, optando por fixar na capa “memórias”, apesar de alimentar a expectativa referencial de uma autobiografia, o emprego do discurso da memória passa a configurar-se como uma escusa para o desvio, que protege seu narrador da acusação de quaisquer dificuldades para acessar os fatos, seja por meio de invenções ou digressões. A tematização da dialética esquecer *versus* lembrar é uma estratégia para intensificar a insegurança do leitor em relação ao que é lido e potencializar o efeito de tensão dos limites entre fato e ficção na obra.

Ao apoiar-se sobre a discussão da ambiguidade gerada a partir da memória, a construção de *Nas peles da cebola* evidencia que a fragilidade dos limites entre factual e ficcional opera em duas vias. De um lado, ela reforça o perigo de viver em um presente no qual as verdades facilmente esfacelam-se, sob o risco de perder importantes alicerces para a compreensão dessa sociedade, ou seja, trata-se de uma questão que aponta para a perda da memória, a amnésia em massa e a vulnerabilidade das narrativas. Por outro lado, a representação da memória associada à arte permite a elaboração de valiosas e significativas produções – como é o caso desta obra. Assim, a reconstrução também coloca-se como uma possibilidade bastante fecunda. Se a memória tem relação com a arte, é porque ela reforça o

poder que carregamos em nós de projetar o futuro, de elaborar possibilidades, de traçar estratégias para um futuro mais promissor.

Esse modo de trabalhar com a matéria da recordação, que realça sua maleabilidade, faz parte de uma dinâmica cultural característica do ocidente e reflete a atual preocupação com a representação da memória e os meios para a manutenção desse passado. Considerando este aspecto, podemos afirmar que a narrativa de Grass não prioriza uma ou outra perspectiva, mas explicita a relação conjunta delas, pois o que está em questão nesta obra não é a opção pela conservação da lembrança ou a passiva aceitação do inevitável esquecimento, mas o desafio de enfrentar a coexistência de ambas realidades ao mesmo tempo e o que a sociedade pode propor a partir dessa relação.

Portanto, ao invés de elaborar uma contemplação autocentrada em sua história pessoal, a narrativa de Grass opera como uma tentativa de elaborar uma identidade representativa desta uma sociedade, que se encontra diante do desafio de levar consigo um passado, interpretá-lo e traçar para si um caminho futuro em meio dos desafios deste presente instável. Desse modo, a memória individual na obra liga-se não apenas à história pessoal de Grass, mas, antes, a uma dimensão coletiva. O passado compartilhado com o país, referente à Segunda Guerra Mundial e ao Pós-Guerra, reforça a impossibilidade de o sujeito destacar-se do tecido coletivo, ou seja, da responsabilidade e do vínculo com o outro. Assim, o eu autoficcional de Grass sublinha que ao tratar de identidade, trata-se também do outro, sendo eles elementos indissociáveis e mutuamente dependentes.

A relação com a representação do âmbito coletivo também pode ser observada a partir da cisão do sujeito autoficcional. O sujeito, fragmentado e em busca do próprio caminho, emerge como metáfora para a errância do alemão acometido pela guerra e que precisa encontrar-se em meio ao caos para seguir em frente. Esse caminhar obriga o sujeito a percorrer uma trajetória de autoconhecimento e autocompreensão, e a encarar o desconhecido dentro de si, em busca de si mesmo. O que observamos nesta narrativa é que o sentido da busca deste sujeito será concluída com a criação de seu principal protagonista.

A partir disso é possível afirmar que algo está fixo na narrativa de Grass – e talvez seja com ele o seu maior compromisso ao assumir esta narrativa: o papel transformador da arte, que na obra admite um valor notório. Neste trabalho, constatou-se que o protagonista de *O tambor* (1959), Oskar Matzerath, é dotado de forte significância no texto autoficcional de Grass. Como mencionado, a relação entre ambas as figuras, vinculadas pela arte, chega às últimas consequências na confusão entre ambas, representando o elo existente entre arte e vida. Grass demonstra que a arte, ou seja, a satisfação de sua “terceira fome”, como descrito

no romance, foi um caminho forjado para si mesmo com o intuito de alcançar uma aspiração pessoal. Apesar da relevância de Oskar, é válido ressaltar que não apenas por meio de seus personagens, por onde deixou muito de si mesmo, mas também na relação com outras obras e autores que são mencionados em *Nas peles da cebola*, Grass reforça o quanto a Literatura foi para si uma rica teia, onde seus traços entrecruzam-se, mesclam-se e ampliam-se, e como tudo foi matéria para compor a sua obra e vida. Contudo, já que no texto trata-se da formação de um sujeito representativo, é possível sugerir a ampliação deste sentido: a arte como salvação não apenas do jovem Grass, mas de toda a humanidade.

O desfecho da obra, que consolida o encontro deste eu autoficcional com a arte (nesse caso, o nascimento de Oskar Matzerath), revela o ponto alto da narrativa, que logo após se encerra. Se Grass um dia foi alguém consagrado e que pôde contribuir com sua escrita, é porque a arte salvou-o falta de autonomia intelectual, da falta de crítica, do caminhar irrefletido com a onda, da escuridão e da ignorância – assim como foi com o sujeito autoficcional. Desse modo, na obra ressalta-se como a arte é um meio de emancipação, de reunião e comunhão entre sujeitos. Assim, a arte, enquanto instituição humana atemporal, é expressa na obra como a via que concede ao indivíduo – e, como mostrou-nos o texto autoficcional, também ao outro – o caminhar de uma vida com um sentido mais completo.

### Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. e coord. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

BAUMANN, Barbara; OBERLE, Birgitta. *Deutsche Literatur in Epochen*. 2a ed. Ismaning: Editora Hueber, 1996.

CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio Roberto. Introdução – Narrativa autobiográfica: um gênero literário? In: CARLOS, Ana Maria; ESTEVES, Antonio Roberto, orgs. *Narrativas do eu: memórias através da escrita*. Bauru, SP: Canal6, 2009

DE MAN, Paul. *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, p.67-81.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Éditions Galilée, 1977.

\_\_\_\_\_. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim, org. *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 111-126.

EMMERICH, Wolfgang. Das literarische Feld Deutschland – 15 Jahre nach der Wende. In: *Revista de Filología Alemana*. n. 14, p. 113-130, 2006. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/view/RFAL0606110113A> Acesso em: 09 fev. 2022

FAEDRICH, Anna Martins. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em O filho eterno, de Cristovão Tezza. In: *Letrônica*, v. 4, n. 1, p. 181-195, jun. 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/letronica/article/view/7984> Acesso em 18 set. 2021.

\_\_\_\_\_. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, 2014, 251 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, PUCRS, Porto Alegre, 2014.

\_\_\_\_\_. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. In: *Itinerários*. Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan/jun 2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165> Acesso em 18 set. 2021.

\_\_\_\_\_. Autoficção: um percurso teórico. *Revista Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/120842> Acesso em: 18 set. 2021.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim, org. *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

\_\_\_\_\_. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Editions du Seuil, 2004. Edição Kindle.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d

GRASS, Günter. *O linguado*. Trad. Jehovanira Chrysóstomo de Sousa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. *Anos de cão*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

\_\_\_\_\_. *Um campo vasto*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. *Katz und Maus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

\_\_\_\_\_. *Meu século*. Trad. Irene Aron. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *A ratazana*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002a.

\_\_\_\_\_. *Passo de caranguejo*. Trad. Flávio Quintiliano. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002b.

\_\_\_\_\_. Siegen macht dumm. Entrevista concedida a Martin Doerry e Volker Hage. *Der Spiegel*, Hamburg, n. 35, p. 140-144, ago 2003. Disponível em: <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-28415189.html> Acesso em: 25 jan 2022.

\_\_\_\_\_. Warum ich nach sechzig Jahren mein Schweigen breche. Entrevista concedida a Frank Schirrmacher e Hubert Spiegel. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n. 186, p. Seite 33, ago 2006. Disponível em:

<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/guenter-grass-im-interview-warum-ich-nach-sechzig-jahren-mein-schweigen-breche-1357691.html> Acesso em: 17 dez 2021

\_\_\_\_\_. *Nas peles da cebola*. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2007.

\_\_\_\_\_. *Die Blechtrommel*. 21. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2015.

\_\_\_\_\_. *O tambor*. Trad. Lúcio Alves e Rachel Valença. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

GRIMMELSHAUSEN, Jakob Christoph von. *O aventureiro Simplicissimus*. Trad. Mario Luiz Frungillo. Pós-fácio de Mauricio Mendonça Cardozo. Curitiba: Editora UFPR, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 12a ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HESSE, Hermann. *Demian*. Trad. Ivo Barroso. 56 ed. Rio de Janeiro: Record, 2020.

HERRMANN, Leonard; HORSTKOTTE, Silke. *Gegenwartsliteratur: eine Einführung*. Meppel: J. B. Metzler, 2016.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Memórias do Modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p.7-21.

\_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*, 2006, 204f. Tese (Doutorado em Letras e Literatura Comparada) - Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2006

KUNRATH, Milena Hoffmann. Uma análise de O tambor de Günter Grass: recursos ficcionais para debater sua própria história. In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 21, n. 35, p. 1-23, set-dez 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/147879> Acesso em: 1. mar. 2022.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2a ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014

MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica: O Tambor de Lata de Günter Grass*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999

MCQUILLAN, Martin. *Paul de Man*. 1a ed. Londres: Routledge; Nova York: Routledge, 2001

MÖLLER, Kirsten. Zwiebelhaut und Bernstein gold: Günter Grass' Erinnerungsbuch Beim Häuten der Zwiebel (2006) und die darum entbrannte Feuilletondebatte. In: STEPHAN, Inge; TACKE, Alexandra (Orgs.) *Nachbilder des Holocaust*. Köln: Böhlau Verlag, 2007, p. 38-52

NEUHAUS, Völker. Günter Grass. 3a ed. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2010.

NIGGL, Günter. *Studien zur Autobiographie*. Berlin: Duncker & Humblot, 2012

OPITZ, Michael; OPITZ-WIEMERS, Carola. Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989. In: BEUTIN, Wolfgang. et al. *Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 8a ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 2013.

PEDRO, Elisandra de Souza. Simultaneidade indissolúvel: a escrita autobiográfica de Günter Grass. In: *Entrelaces*. v. 1, n. 9, p. 76-89, jan-jun. 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/issue/view/500> Acesso em: 01 mar. 2022

\_\_\_\_\_. *Simultaneidade indissolúvel*. Entre o factual e o ficcional na obra Beim Häuten der Zwiebel de Günter Grass, 2018, 238f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. v. 1 No caminho de Swann. 3a ed. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (Org.) *Literatura Confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHNELL, Ralf. Tendenzen der neunziger Jahren. In: SCHNELL, Ralf. *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. 2. ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 2003.

SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SIBILIA, Paula. *O show do Eu: a intimidade como espetáculo*. Coord. César Benjamin. 2a ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SPIEGEL, Hubert. Die Grass-Memoiren: Ist die schwarze Köchin da? *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 28 ago. 2006. Disponível em: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/die-grass-memoiren-ist-die-schwarze-koechin-da-1354717.html#lesermeinungen> Acesso: 25 jan 2022.

STEPHAN, Inge; TACKE, Alexandra. Einleitung. In: STEPHAN, Inge; TACKE, Alexandra (Orgs.) *Nachbilder des Holocaust*. Köln: Böhlau Verlag, 2007

TONGER-ERK, L. Die Fakten Lügen Strafen: Zur Ambiguität des Autobiographischen in Günter Grass' „Beim Häuten der Zwiebel“. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 131, 2013, p. 571-590.

VORMWEG, Heinrich. *Günter Grass*. 1a. ed. Reinbeck: Rowohlt, 1986.

WAGNER-EGELHAAF, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2000.