

# POR ENTRE AS CAMADAS DA CEBOLA: UMA ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO AUTOFICCIONAL DAS MEMÓRIAS DE GÜNTER GRASS

AMONG THE LAYERS OF THE ONION: AN ANALYSIS OF THE AUTOFICTIONAL  
REPRESENTATION OF GÜNTER GRASS' MEMORIES

Taisy Buzanello Janku<sup>1</sup>

Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos<sup>2</sup>

**RESUMO:** Em *Nas peles da cebola* (2007), Günter Grass apresenta as memórias de sua juventude e início de sua carreira como escritor, vivências marcadas pela ascensão do regime nazista e pelas consequências da Segunda Guerra Mundial. Nesta obra, aparece a confissão tardia do seu alistamento voluntário ao grupo militar *Waffen-SS*, informação ocultada pelo autor durante décadas, o que provocou um debate ético em torno da figura de Grass. Podemos observar que o autor vincula o relato de sua experiência pessoal a uma forma de escrita contemporânea ambígua, a autoficção, para representar a lida com memória. Propõe-se, neste artigo, analisar de que forma é construída a representação da memória no texto autoficcional, considerando a articulação de questões históricas, subjetivas e literárias a exemplo da obra *Nas Peles da Cebola*, de Günter Grass.

**PALAVRAS-CHAVE:** Günter Grass; literatura alemã; autoficção; memória; literatura contemporânea.

**ABSTRACT:** In *Pelling the onion* (2007), Günter Grass presents the memories of his youth and begin of his career as a writer, experiences that were defined by the rise of the nazi regime and the consequences of the Second World War. In this work of literature, the late confession of his voluntary recruitment to the *Waffen-SS* military group is revealed, information that was hidden by the author for decades, which lead to an ethical debate around Grass' image. We can note that the author associates the report on his personal experience to an ambiguous form of

---

<sup>1</sup> Mestranda em Estudos Literários na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9860-0095>. E-mail: [tbjanku@gmail.com](mailto:tbjanku@gmail.com)

<sup>2</sup> Doutora em Literatura Alemã pela Freie Universität Berlin – Alemanha. Professora na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3431-2224>. E-mail: [natalia.barcellos@unesp.br](mailto:natalia.barcellos@unesp.br)

contemporary writing, autofiction, to represent the work with memory. This paper aims into analyzing how the representation of memory is constructed in the autofictional text, regarding the articulation of the historical, subjective, and literary questions in the work.

**KEYWORDS:** Günter Grass; German literature; autofiction; memory; contemporary literature.

## 1 INTRODUÇÃO

O aparecimento de relatos pessoais e familiares, autobiografias e documentos relacionados aos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial e ao Holocausto no presente é um indicador de que a complexidade deste passado ainda é algo a ser compreendido e assimilado. De acordo com Stephan e Tacke (2007), reconhece-se que os estudos históricos sobre o Holocausto não são, necessariamente, separáveis dos escritos literários acerca do tema, “pois tanto os eventos quanto suas representações dependem, em última análise, das formas, da língua e do método crítico pelos quais são registrados.”<sup>3</sup> (p. 8, tradução nossa).

Uma possibilidade de representação artística do passado é a narrativa da memória. Na pós-modernidade, Huyssen (2000) identifica como tendência a produção crescente de textos e produtos culturais que têm como elemento central o trabalho com a memória, o que é entendido pelo autor como fenômeno sociocultural que se relaciona com esforços para que os desastres do passado não sejam esquecidos, além de figurar uma forma de lidar com a apreensão da temporalidade do presente.

No que tange às lembranças da Segunda Guerra, a „memória não mais é cedida a monumentos grandiosos, mas ligada aos destinatários como verdadeiros portadores da memória.”<sup>4</sup> (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 12, tradução nossa). É importante, contudo, reconhecer que a lida com a rememoração

<sup>3</sup> No original: „Denn sowohl die Ereignisse als auch ihre Darstellungen sind letztlich von den Formen, der Sprache und der kritischen Methode abhängig, mit denen sie erfasst werden.“

<sup>4</sup> No original: „Erinnerung wird nicht mehr an monumentale Denkmäler abgegeben, sondern an den Rezipienten als eigentlichen Gedächtnisträger zurückgebunden.“

estabelece uma problemática de representação, pois constata-se no discurso da memória uma fissura “entre experienciar um acontecimento e lembrá-lo” (HUYSSSEN, 1996, p. 14). A questão que prevalece, nesse caso, é como interpretar uma obra quando a matéria em pauta é a memória.

*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?*<sup>5</sup> (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 12, grifo das autoras, tradução nossa).

Nesse contexto, Günter Grass publica suas memórias, *Nas peles da cebola* (2007), texto no qual aborda o período de sua vida que vai do final da sua infância, marcado pelo início da Segunda Guerra Mundial, quando contava com 12 anos de idade, até a escrita de seu romance de estreia, *O tambor* (1959). Grass é um expoente da literatura alemã do século XX, laureado com o prêmio Nobel de Literatura em 1999 e conhecido pelas narrativas que compõem a “trilogia de Danzig”, sendo elas *O tambor* (1959), *Gato e rato* (1961) e *Anos de cão* (1963).

Nascido em 1927, Grass teve sua juventude marcada pela ascensão do nacional-socialismo e consequente participação na Guerra. Em suas memórias, o autor revela que se alistou voluntariamente à *Waffen-SS*, uma organização militar armada vinculada à *Schutzstaffel* (tropa de elite do regime nazista), informação que ocultou do conhecimento do público por décadas. Até então, acreditava-se que ele havia sido ajudante da bateria antiaérea, como a maioria dos garotos de sua idade o foram. A confissão afetou a sua imagem pública, que

---

<sup>5</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?“

por anos foi vinculada à ênfase da culpa alemã em relação à Guerra. Trata-se, portanto, de uma obra que contou com uma recepção controversa.

Em *Nas peles da cebola* é possível identificar constantemente o tensionar da dialética memória e esquecimento. A construção do passado na obra é questionável, devido à natureza fragilizada e lacunar da memória, aliada a demais artifícios orquestrados pelo autor, de forma que o narrador confere à narrativa uma atmosfera de instabilidade em relação às afirmações feitas:

A cebola tem muitas peles. Elas existem em variedade. Mas está despelada, ela já se renova. Cortada, ela impele lágrimas aos olhos. Só ao ser despelada ela fala a verdade. O que aconteceu antes e depois do fim da minha infância bate à porta com fatos e correu de modo mais difícil do que eu queria, quer ser contado ora assim, ora assado, e me seduz a cair em histórias mentirosas. (GRASS, 2007, p. 11).

Em função da dinâmica ambígua da narrativa, é possível afirmar que o texto se aproxima das escritas autoficcionais, caras à literatura contemporânea. Nota-se, na obra, que as experiências relacionadas à Guerra se fizeram centrais para cunhar a trajetória pessoal e profissional do autor. Propõe-se, neste artigo, analisar como é feita a representação da memória nesta obra, considerando a articulação da sua importância histórica, enquanto relato, bem como a relação com a transposição das experiências do sujeito para a construção do texto autoficcional.

## **2 O INTERESSE PELA MEMÓRIA NO ÂMBITO ARTÍSTICO-CULTURAL**

A temática da memória assinala uma forte tendência na contemporaneidade, fazendo-se presente em um vasto leque de produtos culturais, como identifica Huyssen (1996). Para além de um revisionismo de final de século, que apontaria para o medo em relação ao futuro (haja vista as tragédias que ocorreram no século XX e a decepção com o progresso, ciência e

tecnologia) e conduzindo, com isso, a um olhar retrospectivo nostálgico para o passado, Huyssen sugere que há um propulsor que justifique melhor o interesse impetuoso pela memória.

Em seu ensaio *Passados presentes: mídia, política, amnésia* (2000), Huyssen vincula a questão acerca da memória ao processo de globalização. O autor identifica que a emergência do discurso da memória teve seu início na Europa e nos Estados Unidos na década de 80. Naquele momento, intensificavam-se os debates a respeito do Holocausto. O rememorar dessa tragédia estava ligado a uma medida de sensibilização da população para os acontecimentos daquele período, com a finalidade de manter essa memória viva e evitar que uma tragédia de semelhante amplitude ocorresse novamente. Ao lado da memória do Holocausto, outras formas de rememorar o passado ganharam força, tais como a restauração de centros urbanos históricos, a abertura de museus, a comercialização da nostalgia, a volta do retrô, a literatura confessional e autobiográfica etc. Assim, para Huyssen, “não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo.” (2000, p. 15) Os maiores sintomas da comercialização das memórias foram sentidos logo após o fim da URSS e a queda do Muro de Berlim.

Com base nessa discussão, Huyssen (2000) propõe que o despertar da memória é impulsionado pela alteração em nossa percepção e sensibilidade, consequência da forte presença dos meios de comunicação no cotidiano e de como eles se relacionam com as sociedades de consumo:

Algo mais deve estar em causa, algo que produz o desejo de privilegiar o passado e que nos faz responder tão favoravelmente aos mercados de memória: este algo, eu sugeriria, é uma lenta mas palpável transformação da temporalidade nas nossas vidas, provocada por complexa intersecção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. (HUYSSSEN, 2000, p. 25).

Segundo o autor, a veiculação das memórias está relacionada com um sintoma característico de nossa época, que se dá pela busca de ajuste de nossa relação com a temporalidade, levando à necessidade de apreensão de algo fixo, que ofereça suporte para o indivíduo. A recorrente sensação de fluidez e virtualidade é proveniente da aceleração do compartilhamento de informações, capaz de afetar a nossa percepção entre passado, presente e futuro; uma vez que o tempo de permanência e a velocidade no consumo são vertiginosos, o presente passa a ser comprimido e desestabilizado. Dessa forma, “mais fraca [é] a sua autocoessão, menor a estabilidade ou a identidade que proporciona aos assuntos contemporâneos.” (2000, p. 28) Assim, ao acompanhar as transformações mencionadas, o presente se apresenta caótico, fragmentário e flutuante, e a realidade incita o sujeito a buscar uma “âncora temporal”.

Conforme Huyssen (1996, p. 18), a memória desempenha, nesse cenário, o papel de refrear o ritmo frenético do capitalismo e da mídia, representando um modo de resistência à dissolução do tempo. Este apelo seria uma garantia da continuidade do tempo, uma forma de ancoragem que atue como espaço para que possamos nos mover e nos deslocar com mais seguridade no presente.

Apesar de o passado recuperado por meio do conteúdo da rememoração desempenhar um papel de seguridade para o sujeito contemporâneo, Huyssen não deixa de considerar que a presença da memória é, necessariamente, acompanhada do esquecimento e da mudança.

A memória humana pode, sim, ser um dado antropológico, e, intimamente ligada como é às maneiras como uma cultura constrói e vive sua temporalidade, as formas que ela tomará são invariavelmente contingentes e sujeitas à mudança. A memória e a representação, assim, figuram como preocupações-chave nesse *fin de siècle* [...] (HUYSSSEN, 1996, p. 14).

A preocupação com a representação da memória decorre do fato de o exercício da escrita retrospectiva (seja ela autobiográfica, confessional ou testemunhal) não ser capaz de operar como reflexo ou exatidão da experiência. Faz-se necessário reconhecer que a memória humana é lacunar, instável e atualizável. De um ponto de vista neurológico, segundo Galle (2008), a memória funciona por meio de um processo de reconstrução constante, no qual as lembranças, derivadas do que se denomina "memória episódica", são representações do passado que provocam um sentimento de autenticidade. Essas imagens e sensações podem vincular, inconscientemente, o vivido a memórias falsas (vindas de filmes, conversas etc.).

As percepções visuais e acústicas provocam uma atividade em determinadas redes neuronais que, na lembrança, podem ser reativadas, mas nunca da mesma forma como na situação vivenciada: a lembrança é um construto do presente que segue mais ou menos as configurações neuronais ativadas na situação lembrada. Cada nova rememoração, porém, realiza um novo ato de construção, "reescreve" a cena. (GALLE, 2008, p. 27).

Ainda segundo Galle (2008), o nosso cérebro, responsável por adicionar elementos oriundos do "grande arquivo do conhecimento" às experiências sem que eles tenham de fato pertencido às situações mencionadas, proporciona o caráter flexível e oscilante do funcionamento da memória. Nisto se baseia o relato autobiográfico: "Lembranças seletivas da memória episódica integram a "memória autobiográfica": os episódios que entram na memória de longa duração porque o sujeito lhes atribui um significado particular." (GALLE, 2008, p. 28) À vista disso, uma vez que a memória se baseia na reconstrução, é impraticável que os relatos se desenvolvam sem um traço mínimo de desvio ou invenção (empreendidos de forma inconsciente), de modo que o relato do sujeito não deve ser entendido como cópia ou reprodução do vivido, mas como um processo constante de autoconstrução.

Dessa forma, textos autobiográficos encontram-se frequentemente em uma posição de desconfiança, já que são incapazes de ilustrar os eventos ocorridos com fidelidade. A partir da década de 70 ocorre uma mudança notável no modo de receber essas narrativas. Segundo Sarlo (2007), o sujeito passa a ser valorizado como fonte de informações porque a imprescindibilidade do testemunho (especialmente a partir da Segunda Guerra Mundial) conferiu à primeira pessoa uma credibilidade que o discurso subjetivo tinha perdido no último século: “o pessoal adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública.” (SARLO, 2007, p. 20-21) Neste momento, o testemunho será responsável por oferecer uma dimensão dos acontecimentos que a objetividade dos historiadores não é capaz de apresentar. Assim, o relato oriundo da verdade subjetiva passa a ter forte peso em nossa época, mas não sem contestação: o discurso da memória, por mais fiel que tente ser à realidade, reside em uma linha tênue entre a experiência e a reconstrução. Como aponta Sarlo, “a impureza do testemunho é uma fonte inesgotável de vitalidade polêmica.” (2007, p. 59)

No contexto alemão, nas décadas de 80 e 90, é observado o crescimento de uma nova “cultura da lembrança”, que revisita os acontecimentos da Segunda Guerra e o Holocausto (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 9). É nesse cenário que aparecem diversos produtos midiáticos, como filmes, programas de TV, e memórias, que aproximam o espectador contemporâneo àquilo que foi a Guerra. Vale ressaltar que o interesse por tais produções é notavelmente crescente (STEPHAN, TACKE, 2007, p. 10). A obra de Grass, nesse sentido, surge dentro deste quadro, mas envolvida em um debate ético, devido à gravidade da revelação feita e a forma como optou por escrever o seu texto, que não explana com clareza a sua relação com a opção pelo alistamento. Portanto, buscamos apresentar no que consiste a escrita autoficcional, para posteriormente discutir de que modo se dá a representação da memória em *Nas peles da cebola*.

### 3 AUTOFIÇÃO: QUESTÕES TEÓRICAS

Dentro do espectro das escritas de si, algumas autobiografias contaram com grande prestígio na literatura, como as memórias de Rousseau, Goethe, Chateaubriand e Sartre (GASPARINI, 2014). Entretanto, Gasparini (2014, p. 182) observa que outros autores, não optando pela autobiografia, trouxeram para a literatura suas experiências pessoais revestidas de romance, como Gottfried Keller e Karl Philip Moritz. Dessa forma, nota-se que a prática de aliar contratos de leitura ficcional e factual data de séculos atrás, mas hoje a urgência de seu estudo se manifesta em um contexto específico, no qual há uma aspiração crescente pela publicação de textos autobiográficos que sejam reconhecidos por sua qualidade artística e onde ainda persiste um vazio terminológico para criticar essa forma de produção literária (GASPARINI, 2014, p. 183).

Segundo Gasparini (2014), a autoficção é um termo que se aplica a textos contemporâneos e, uma vez que “a palavra autoficção possibilitou nomear, e assim fazer surgir, um espaço genérico que não era conceitualizado enquanto tal.” (2014, p. 183), Gasparini reforça que ela questiona limites da literatura ao estimular o debate sobre literariedade e gêneros textuais.

Pode-se situar o início da discussão em torno da autoficção com o embate entre Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky. Ao observar certo desprestígio pelas autobiografias, Lejeune propôs-se a tomá-las como seu objeto de estudo e em *O pacto autobiográfico* (1975) procurou delimitar a especificidade desse gênero em contraposição ao romance autobiográfico, propondo que a diferenciação entre ambos não se dava no plano do conteúdo, mas no contrato de leitura estabelecido com o leitor. Segundo o autor, a autobiografia consiste em 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.” (2014, p. 16) Trata-se de um relato alicerçado na homonímia entre autor, narrador e protagonista, no qual não é permitido

que haja dúvida de que o texto se refira ao nome mencionado na capa da obra, que obrigatoriamente corresponde a uma pessoa na realidade. Ademais, central na argumentação de Lejeune é a veracidade e fidelidade do narrado, que é a base para o estabelecimento do pacto autobiográfico. Para Lejeune, não era possível que se admitisse em um romance um herói com o mesmo nome do autor. Ao mesmo tempo, Lejeune reconhecia a condição da memória e entendia que, apesar de seu caráter variável e flexível, é essencial para o estabelecimento do pacto autobiográfico que o narrador se atenha (ou tente se ater) o máximo possível à realidade.

Em 1979, o quadro teórico proposto por Lejeune veio a ser abalado. Serge Doubrovski, em seu livro *Fils*, decidiu nomear seu fazer poético e tornou-se o primeiro a utilizar o termo autoficção e defini-lo:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, no crepúsculo de suas vidas e num belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se preferirmos, *autoficção*, por ter-se confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem. (DOUBROVSKI apud GASPARINI, 2014, p. 186).

Conforme Gasparini (2014), a ficcionalidade para Doubrovski partiria da definição oriunda do latim *ingere*, que significa “afeiçoar, fabricar, modelar”. Portanto, ao considerar esta primeira proposta de definição, a autoficção seria gênero caracterizado por aliar o conteúdo da memória à invenção e ao trabalho linguístico e formal. Nesses termos, este parece ser um processo já em operação, pelo menos desde Rousseau, que já reconhecia que a memória é preenchida por invenções, o que levou inclusive ao fato de que alguns autores não diferenciavam autobiografia e romance. Isso aconteceu até que Lejeune estabelecesse, finalmente, critérios para a distinção entre os gêneros, partindo do pacto de leitura. O que se nota é que pela primeira vez assume-se a presença

de ficcionalidade de modo intencional em um texto de matéria autobiográfica, sendo este o motivo do abalo do estatuto proposto.

Mais tarde, Doubrovski afirmou em uma entrevista: “Na autoficção, pode-se fatiar essa história, abordando fases bem diferentes e dando-lhe uma intensidade narrativa de um tipo muito diferente, que é a intensidade romanesca.” (DOUBROVSKY, apud GASPARINI, 2014, p. 194). Essa definição abarca tanto autobiografias quanto romances autobiográficos, e não se aplica especificamente à autoficção. Segundo Gasparini (2014), Doubrovski alterou muitas vezes o seu discurso em relação à autoficção, e mesmo ao definir condições para os textos autoficcionais – indícios de referencialidade; traços romanescos; trabalho textual (forma original, fragmentação do texto e do sujeito e verbalização imediata) –, Gasparini conclui que apenas os textos doubrovskianos se encaixariam nesses critérios. Nota-se, assim, que Doubrovsky oscila entre duas acepções, uma mais geral, que descreveria a autobiografia pós-moderna, e outra, mais específica, que descreveria apenas o seu próprio estilo.

Por sua vez, Gasparini (2014) constata três tipos de ficcionalização com a matéria autobiográfica: a primeira é a ficcionalização inconsciente, resultado dos processos de reconstrução inerentes à psique humana; a segunda é a autofabulação, na qual é notável a ficcionalização voluntária dos fatos vividos. Nela, aparecem cenas imaginadas e até fantásticas, e o leitor consegue desconfiar que o que é apresentado nunca aconteceu de fato. A última categoria é a autoficção voluntária, que transita entre autobiografia e ficção, sem renunciar à verossimilhança (2014, p. 203), sendo impossível, portanto, que nesta autoficção seja admitido o fantástico.

Assim como Lejeune, Gasparini (2014) também observa a diferença dos textos partindo perspectiva do pacto de leitura, e propõe a existência de três contratos de leitura. O primeiro deles é o contrato de verdade, baseado na

comunicação referencial, que é presente na autobiografia. O segundo é o contrato de ficção, que rege o romance, a poesia e o teatro. Por último, existe a possibilidade de associação dos dois contratos anteriores, no qual se baseia a estratégia de ambiguidade, típico do romance autobiográfico. Para o autor, a autoficção não propõe um novo tipo de contrato; ela articularia as possibilidades referenciais e ficcionais, permitindo que o texto seja lido tanto quanto autobiografia tanto quanto romance (2014, p. 204).

Gasparini menciona o trabalho de outros autores (como Annie Ernaux, Chloé Delaume, Marie Darrieussecq, Alain Robbe-Grillet etc.) e considera que com a diversificação da apropriação do conceito e a dificuldade de se estabelecer os limites para ele, o termo autoficção se tornou generalizado. Há defensores da ideia de que a autoficção se tornou uma “moda”, o que teria tornado o assunto algo superficial. Mas Gasparini vê a autoficção sob outra perspectiva: “Se ele [o termo autoficção] “pegou”, se entrou em uso, é sinal de que era preciso um termo para qualificar as criações que manifestam uma nova concepção do eu e sua expressão.” (2014, p. 214) Gasparini entende a autoficção como uma mutação cultural, uma manifestação literária que reflete e representa as transformações da sociedade atual e a sua evolução.

Considerando a dificuldade de delimitação, o trabalho de Faedrich (2015) com um levantamento das características do gênero faz-se relevante para situar os principais elementos comuns a textos autoficcionais. Para autora, afirmar que autoficção é a mistura de realidade e ficção não é suficiente para delimitar o conceito. A primeira característica é a diferenciação da autoficção em relação à autobiografia. De um lado, o texto autobiográfico estabelece um contrato de leitura baseado na veracidade dos fatos e na identidade entre autor, narrador e personagem. No caso da autoficção, opera o pacto oximórico, “[...] que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico) sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco, ficcional).” (FAEDRICH, 2015, p. 46). A mescla dos pactos

garante a ambiguidade da narrativa, que rege o movimento do texto: “na autoficção é necessária a intenção de abolir os limites entre o real e a ficção, confundir o leitor e criar uma recepção contraditória sobre a obra.” (FAEDRICH, 2015, p. 49) Portanto, a ambiguidade e o modo como ela é inserida no texto são condições necessárias para o texto autoficcional; este é um jogo estabelecido intencionalmente pelo autor e excede os limites da autobiografia tradicional.

Outra característica da autoficção para Faedrich (2015) é a exibição da própria intimidade e da intimidade do outro. Ao articular a posição do autor e a influência de sua imagem ao produto vendido, este ganharia uma certa vantagem mercadológica que não pode ser desconsiderada, pois é um grande propulsor para a venda dessas narrativas. Em sequência, o “rebuscamento no trato com o texto e com a linguagem” (FAEDRICH, 2015, p. 53), que atua como busca por uma forma original de autoconstrução e autoexpressão, também é eleito como critério para a autoficção. Por isso, tais textos exploram com frequência a intertextualidade, transgridem a linearidade e inovam no uso da linguagem à moda dos formalistas russos: se empenham na renovação da percepção, causando estranhamento e desfamiliarização (FAEDRICH, 2015, p. 55).

Por fim, a escrita autoficcional relaciona-se, muitas vezes, com um processo semelhante ao da psicanálise: “Não são raras declarações dos autores sobre a necessidade de escrever um romance a partir do trauma, visando mitigar a dor e conferir maior inteligibilidade à experiência traumática, até então caótica.” (FAEDRICH, 2015, p. 55) A autora sublinha que, apesar de se manifestar em uma gama de textos autofissionais (também nos de Doubrovski), o caráter terapêutico e psicanalítico da obra não é uma condição necessária para a delimitação do conceito de autoficção.

Considerando a discussão levantada, conclui-se que a autoficção é um gênero circunscrito às práticas contemporâneas das escritas de si e que, apesar

das diversas interpretações que a sua definição pode admitir, é possível considerar como aspecto essencial para a operação do texto a homonímia entre narrador, personagem e autor e o estabelecimento de um pacto ambíguo que rege o texto, baseado na narrativa retrospectiva da própria vida revisitada pelo autor.

#### 4 A REMEMORAÇÃO AUTOFICCIONAL EM *NAS PELES DA CEBOLA*

Günter Grass nasceu em Danzig em 1927, cidade-livre polonesa tomada pelos nazistas logo no início da Guerra. Oriundo de uma família pequeno-burguesa de raízes cassúbia (população étnica polonesa) e alemã, Grass demonstrava desde a juventude interesse pelas artes, especialmente as artes plásticas e literatura. Após o final da Guerra, Grass se dedicou ao ofício de escultor; começou sua carreira de escritor com a produção de poemas e a partir da publicação de *O tambor*, em 1959, passou também a escrever narrativas. Grande parte dos estudos sobre o autor debruçam-se sobre sua produção literária posterior aos anos 1950, pois poucos materiais e documentos lhe restaram após o final da Guerra (NEUHAUS, 2010, p. 3). Como menciona Grass: “Mas não restou nem meia linha dos primeiros poemas, nenhuma página do único capítulo do romance sobre os cassúbios. [...] Nada testemunha sobre minhas primeiras tentativas.” (2007, p. 51), o que faz da memória a via única para a revisão de seu passado.

O período abordado por Grass em *Nas peles da cebola* compreende a sua adolescência, seus anos finais de escola, o momento em que é chamado para o serviço na Guerra e a sua trajetória até se tornar escritor. Na narrativa, o autor esboça fatos de sua vida que no momento da escrita encontram-se a décadas de distância de si, tornando a formação das imagens problemática e ofuscada: o leitor conta tão somente com informações oferecidas pelo narrador autodiegético, as quais são baseadas em suas recordações, um material

oscilante, impreciso e passível de reconstrução. A característica de inexatidão inerente à memória é identificada e reiterada pelo autor ao longo da narrativa, mas não é encarada de forma negativa: “Quem se lembra sem precisão ainda assim as vezes chega um fio de cabelo mais perto da verdade, mesmo que seja por caminhos tortuosos.” (GRASS, 2007, p. 11) Assim, na obra, a reconstrução enquanto procedimento é valorizada no processo de confecção do texto: é justamente por não priorizar a fidelidade dos fatos (o que é humanamente impraticável), mas sim por tentar conferir ao texto uma totalidade dos acontecimentos a partir da imaginação, que a relação íntima da memória com a literatura passa a ser realçada.

Para representar os processos da rememoração, Grass emprega duas grandes metáforas na narrativa: a cebola e o âmbar. A cebola demonstra o movimento retrospectivo da busca pela memória, que camada por camada revela as experiências do autor, mas não sem desvios ou ardis: “[...] e ela raramente é explícita, muitas vezes enigmatizada em escrita especular ou de qualquer outra maneira. (GRASS, 2007, p. 10) A cebola também leva o narrador a lágrimas (GRASS, 2007, p. 241), o que pode provocar o embaçamento do que se vê por entre as suas peles. Já o âmbar é responsável por apresentar as coisas que encapsularam, ou seja, aquilo que ficou e que não pode ser alterado.

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 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).

Apesar de seu aspecto estático, que poderia contribuir para uma descrição mais detalhada, sabe-se que o autor teima e, por vezes, afasta a peça antes de confirmar uma lembrança (GRASS, 2007, p. 58). Portanto, ambos os auxiliares

aos quais Grass recorre não permitem a transmissão fiel do ocorrido. Ao lado das metáforas, o discurso da memória também é dotado de outras estratégias que potencializam o efeito de instabilidade como meio de ludibriar o leitor. O autor admite com frequência seu privilégio sobre a narrativa, insinuando a ficcionalização voluntária do que é narrado. Os trechos, que surgem como pequenos comentários, são responsáveis por levar o leitor a questionar se as informações ali contidas são, de fato, confiáveis, como mostram as seguintes passagens:

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 casca da cebola?** (GRASS, 2007, p. 91, grifo nosso).

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.** (GRASS, 2007, p. 190, grifo nosso).

Assim, fica irresoluto se se trata da indisposição do autor em revelar os detalhes de suas vivências ou se ele se atém à representação verossímil do processo da rememoração. Além disso, ao tentar acessar a consciência do seu eu no passado, a fim de entender como os eventos em sua vida sucederam de tal maneira, o autor insere uma sequência de questões irrespondíveis (ou deliberadamente 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 sonhos diurnos? Será que eu queria ver meu nome eternizado, assim, emoldurado em negro? Dificilmente, acho.” (GRASS, 2007, p. 66) Dessa forma, tanto a precariedade da memória quanto o controle do autor sobre a narrativa não permitem que acessemos as informações em sua totalidade.

Expressões de indeterminação inseridas no decorrer do texto também contribuem para a instabilidade das afirmações feitas: “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, grifo nosso). Por sua vez, a narração de eventos que soam como anedotas incríveis ameaçam a credibilidade do texto, como quando o narrador relata a história de um tiroteio que vivenciou. Nesta cena, o comandante do grupo de soldados havia ordenado que se deslocassem de bicicleta. Mas, por não ter saber andar de bicicleta, Grass nos conta que não pôde se juntar àqueles soldados. Ao saírem, um tiroteio teria atingido a tropa, enquanto a personagem Grass se manteve ilesa, exatamente pelo fato de não saber andar de bicicleta, uma atividade que soa bastante simples. “Sei que isso mal parece digno de crença e cheira demais a fantasmagorias mentirosas.” (GRASS, 2007, p. 119)

Também é possível identificar a propensão à ambiguidade ao observarmos o apelo do narrador a elementos oriundos de suas novelas, romances e poemas. É válido destacar que parte da obra de Grass tem como característica a incorporação de elementos autobiográficos (VORMWEG, 1986), o que se nota especialmente em *O Tambor*, romance no qual a caracterização do protagonista Oskar Matzerath é composta, nitidamente, de traços da biografia do autor. Em *Nas peles da cebola*, a relação que se estabelece entre a personagem Oskar Matzerath e a figura de Grass é, notadamente, de interdependência. Ao relatar certos episódios, o autor combina a experiência tanto do ponto de vista do narrador Grass, quanto o que teria acontecido em *O Tambor*, de forma a mesclar as obras e as personagens, inviabilizando a distinção sobre a qual dos dois deve-se atribuir aquela experiência, além de não deixar claro se aquilo ocorreu no domínio do romance ou se foi um fato verificado. O entrelaçamento entre as esferas do real e do ficcional é tão cerrado,

que se torna impossível delimitar onde se iniciam e se separam essas figuras. E o próprio narrador em sua autobiografia brinca com essa influência mútua:

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

Ao garantir autonomia à personagem Oskar e trazê-lo para o mesmo espaço (a narrativa de suas memórias), Grass nivela as duas esferas e favorece movimento recíproco entre elas, cujo sentido se dá tanto da vida para o campo da ficção e, agora, da ficção para o campo da vida. Assim, as duas instâncias (ficção e realidade) não atuam como opostas, mas uma alimenta e complementa a outra.

Considerando a forma como são tensionados os limites entre fato e ficção na narrativa, Grass exige do leitor, a todo momento, uma leitura atenta. A ambiguidade, empreendida por diferentes vias, evidencia o trabalho da oposição entre dúvida e verdade, especialmente a verdade tida como absoluta e dogmática, de forma a sublinhar uma postura crítica em relação à importância do questionamento, tanto sob uma óptica individual quanto social. Em *Nas peles da cebola*, o dogma é apresentado, por exemplo, partindo de um viés político, relacionado à fascinação pelo partido nazista. Quando jovem, Grass relata ter sido “crente até o fim” (GRASS, 2007, p. 37), tão fervoroso quanto os demais. Os pilares da sua crença foram ruindo aos poucos (GRASS, 2007, p. 114), e sofreram seu maior abalo após o final da guerra e consequente derrota da Alemanha, momento em que se intensifica a fragmentação da personagem (e surge a consciência da própria fragmentação), onde são mencionadas as fissuras e rachaduras, tanto na própria imagem quanto na imagem do outro: “Será que o espelho através do qual eu até agora havia enxergado a imagem do

vencedor, sempre embelezada, de repente apresentava uma rachadura?” (GRASS, 2007, p. 174).

O fato de não ter colocado sob perspectiva a primeira experiência no serviço obrigatório, devido à adesão quase devota ao partido, fez com que o narrador não evitasse a atitude posterior, neste caso, o alistamento voluntário. Com isso, o autor lamenta: “[...] eu perdi a oportunidade de aprender a dúvida na primeira lição, uma atividade que só bem tarde, mas então para valer, me capacitou a desmontar qualquer altar e tomar minhas decisões além de qualquer crença.” (GRASS, 2007, p. 76)

A dúvida, portanto, é encarada por Grass como oportunidade ou meio para escapar das armadilhas que residem na crença irrefletida; o questionamento crítico seria, deste modo, a forma de renunciar à alienação e refrear consequências desastrosas, como foi o caso da crença individual e coletiva no partido nazista, que promoveu uma guerra de proporções catastróficas. Dessa forma, o narrador Grass mostra-se afligido pela própria passividade em relação ao seu passado, por não ter questionado o sistema e não ter se posicionado, o que muda apenas quando passa a colocar em questão os acontecimentos ao seu redor, ou seja, depois da fragmentação ocasionada pela Guerra. Essa relação – e preocupação – é estendida ao âmbito social, o que se observa quando autor aponta a presença de crenças promissoras no cotidiano, que vêm revestidas de formas variadas:

Isso [desmontar as crenças] nem sempre foi fácil, pois repetidas vezes foram acesos fogos de esperança, que convidavam a aquecer a mentalidade com frio em suas proximidades. Ora era o desejo por uma paz e uma justiça duradoura para todos, ora a aventura consumista do *american way of life*; hoje é o novo papa que fará milagres...” (GRASS, 2007, p. 76).

O reforço da posição questionadora aparece na narrativa também ao mencionar o colega Joseph, do campo de Bad Aibling, num momento em que as crenças do narrador já haviam se dissolvido. Grass acentua o contraste em relação ao outro: “Eu queria me tornar isso, ele aquilo. Eu dizia, há mais de uma verdade. Ele dizia, há uma única, a única. Eu dizia não acreditar mais em nada. Ele encilhava um dogma atrás do outro.” (GRASS, 2007, p. 173) Destarte, o autor nos leva a reconhecer os vários ângulos sob os quais as verdades se apresentam. E o olhar mais plural e multifacetado é permitido justamente pela malha autoficcional, uma vez que ela não considera apenas uma ou outra realidade, mas nuances e possibilidades de um mesmo objeto, como é o caso das questões que não se deixam responder.

Dessa forma, retirando os apoios sobre os quais pareciam firmar-se suas histórias, Grass sujeita o leitor à leitura desconfiada e suspeita, impelindo-o a questionar o que é dito, refletindo sobre a construção do texto do começo ao fim da narrativa. Assim, *Nas peles da cebola* traz como pano de fundo um passado histórico aliado a uma experiência pessoal que logra debater uma questão que sempre se faz atual: a importância de desconfiar das verdades dogmáticas. A arte, nesse caso, a obra literária autoficcional, figura como um meio para representar tal discussão. Como mesmo aponta Grass: “as coisas que o homem não inventou para a lida com seu tempo.” (GRASS, 2007, p. 141)

Fica claro que Grass estabelece um jogo constante com o relato factual e a tendência (seja ela voluntária e/ou involuntária) ao ficcional. A ambiguidade na narrativa é imbatível e atua no texto como forma de inserir o leitor em uma atmosfera de indecidibilidade, o que nos remete ao estabelecimento do pacto oximórico, como discutimos sobre os textos autoficcionais. Temos um texto que não nos oferece respostas, mas, sim, perguntas, uma vez que apesar do trabalho de rememoração que Grass se propõe a fazer, o autor não revela a sua subjetividade ou identidade, nem expõe os detalhes de sua intimidade ou dos eventos selecionados. Pelo contrário, o narrador consegue se esconder por

entre as camadas da cebola, o que é executado a partir da inserção das destabilizações feitas ao longo da narrativa, partindo das estratégias mencionadas acima. Ao publicar a obra, Grass colocou em xeque a sua carreira e a sua imagem, pois a escolha do modo de narrar (lacunoso e ambíguo) foi recebida como imprudente, dada a sensibilidade do tema e a inesperada confissão sobre participação voluntária na *Waffen-SS*.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse pela memória e pelo passado é resultado das complexas dinâmicas socioculturais do fim do último século, que estão diretamente ligadas à inserção da tecnologia em nosso cotidiano, responsáveis pela tensão estabelecida sobre a percepção e apreensão da temporalidade. Tal alteração foi responsável por destabilizar fronteiras consideradas como sólidas (como o limiar entre ficcional e factual), e propiciou novas formas de constituição e expressão da subjetividade como a autoficção, um gênero literário cujos limites são difíceis de se definir e que movimenta uma gama de categorias envolvidas na produção literária: autor, público, mídia, crítica, procedimentos estéticos etc.

Nesse cenário, Günter Grass surge com uma narrativa bastante representativa, deslocando-se entre dois contratos de leitura (o pacto autobiográfico e o pacto ficcional) e trabalhando, ao mesmo tempo, com procedimentos que simulam a rememoração. Neste artigo foi apresentado como em *Nas peles da cebola* a representação das memórias tem o texto autoficcional como o espaço onde convergem questões históricas, sociais, subjetivas e literárias, de forma que a autoficção de Grass, um expoente contemporâneo da escrita de si, permite reconhecer o forte entrelaçamento entre o ficcional e o real.

## REFERÊNCIAS

FAEDRICH, Anna. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários: Revista de Literatura*, v. 40, p. 45-60. Araraquara: PPGEL, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2015. Disponível: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/8165> Acessado em 02/07/2021.

GALLE, Helmut Paul Erich. Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig e G. de Bruyn e Chr. Wolf. *Memórias da repressão*, p. 23-70. Santa Maria: Pós-graduação da Universidade Federal de Santa Maria, 2008.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p. 181-221.

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

GRASS, Günter. *Katz und Maus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

GRASS, Günter. *Nas peles da cebola*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

GRASS, Günter. *O Tambor*. Trad. Lúcio Alves e Rachel Valença. 23. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. 2a. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

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

NEUHAUS, Völker. *Günter Grass*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2010

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

STEPHAN, Inge; TACKE, Alexandra (Org.). *NachBilder des Holocaust*. Köln: Böhlau, 2009

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

Recebido em 13/07/2021.

Aceito em 08/09/2021.