

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MILENA KUNRATH

**GÜNTER GRASS, OSKAR E SEUS TAMBORES:
a tradução de uma prática interdisciplinar**

**PORTO ALEGRE
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DA LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E INTERDISCIPLINARIDADE**

MILENA KUNRATH

**GÜNTER GRASS, OSKAR E SEUS TAMBORES:
a tradução de uma prática interdisciplinar**

ORIENTAÇÃO: PROFA. DRA. MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA

**Dissertação de mestrado em
Literatura Comparada, apresentada
como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.**

**PORTO ALEGRE
2009**

Para evocar el pasado en forma de imágenes, hay que poder abstraerse de la acción presente, hay que atribuir valor a lo inútil, hay que poder soñar. Quizás, sólo el hombre é capaz de un esfuerzo de este tipo. Aunque el pasado al que así nos remontamos es escurridizo, sempre a punto de escapársenos, como si esta memoria regresiva fuese contrariada por la otra memoria, más natural, cuyo movimiento hacia adelante nos lleva a actuar y a vivir.

Henri Bergson, *Matière et mémoire*

Admito: sou interno de um hospício. Meu enfermeiro está me observando, quase nunca tira os olhos de mim; porque na porta há um postigo e os olhos do meu enfermeiro são desse castanho que não consegue penetrar o azul do meu.

Günter Grass, *O tambor*

O mais importante, dizia o abade Galiane a Mme. d'Epinau, não é se curar, mas conviver com os próprios males.

Albert Camus, *O mito de Sísifo*

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	4
1 GRASS, O MEMORIOSO	8
1.1 Sucesso na literatura, competência nas artes plásticas, onde tudo começou	14
1.2 A história oficial	19
2 CONCEITOS PARA GÜNTER GRASS E OSKAR MATZERATH	23
2.1 O que é arte (para Grass e Oskar)?	23
2.1.1 <u>Contextualização artística</u>	29
2.1.2 <u>Acerca do sentido ou significado da arte</u>	30
2.1.3 <u>Conceitualidade, conceituação, conceitual: quebra de paradigmas</u>	36
2.2 O que é literatura (para Grass e Oskar)?	40
2.2.1 <u>Contextualização da Literatura Alemã</u>	46
2.3 O espaço de tempo “<i>Vergegenkunft</i>”	48
2.3.1 <u>A intertextualidade como resposta ao problema</u>	53
2.3.2 <u>A interdisciplinaridade como resposta ao problema</u>	58
3 E O TAMBOR?	61
4 COMO A FORMAÇÃO ARTÍSTICA E O APREÇO PELA ARTE APARECEM NO LIVRO <i>O TAMBOR</i>, DE GÜNTER GRASS	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
ANEXOS	79

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Na cama de um hospital psiquiátrico, Oskar Matzerath decide contar sua vida, inspirado nas recordações que traz o toque do seu tambor de lata. O relato a meio caminho do fantástico, mas tratado com seriedade (pelo personagem), que se encontra no livro *O tambor*, de Günter Grass, inicia com a concepção da mãe de Oskar e termina quando ele completa trinta anos de idade e um metro e 23 centímetros de altura. Esses anos contemplam duas guerras mundiais, mas principalmente a reconstrução da Alemanha, e a chance de todos, ou de quase todos, representarem, do zero, novos papéis.

Apenas nesse pequeno resumo do livro *O tambor* já observamos a presença marcante de variadas formas artísticas. O suporte é a palavra: a literatura é escolhida como meio para contar sua história; outra manifestação é a música: é o toque do tambor de lata que inspira o autor-personagem a revisitar os acontecimentos de sua vida; há ainda o teatro, a dramatização, já que ninguém é o que parece, e todos pretendem-se melhores do que são.

A escolha de *O tambor* como objeto deste estudo, na extensa bibliografia do autor, deve-se ao fato de o livro ser o primeiro trabalho de sucesso de Günter Grass. A originalidade (aqui num sentido de novidade) de mostrar neste livro a ideia de um romance de formação totalmente deturpado e a primeira aparição de Oskar Matzerath (ele será referido em livros posteriores) tornam esta obra única.

O primeiro capítulo desta dissertação, “Grass, o memorioso”, dividido em duas seções, buscará investigar como a vida do escritor e suas memórias e experiências fazem parte de sua obra. A seção “Sucesso na literatura, competência nas artes plásticas, onde tudo começou” irá mostrar o autor do livro que conta a história de Oskar Matzerath, Günter Grass, que tem como trajetória, desde seus primeiros anos, o estudo da arte. Desenho, cerâmica e pintura são suas manifestações plásticas, acompanhadas de poemas, peças teatrais e, afinal, romances. Grass é mundialmente conhecido por seus livros polêmicos (ganhou inclusive o prêmio Nobel de Literatura, em 1999), mas também é o autor de uma bem-sucedida carreira de artista plástico.

A segunda seção, “A história oficial”, é também fundamental no entendimento da trajetória de Grass e de Oskar: irá tratar do particular contexto histórico-cultural alemão e europeu que envolve a vida dos personagens (e, naturalmente, do próprio autor). A passagem territorial – do Oriente (Danzig, na Polônia, antes e durante a anexação e no período da Segunda Guerra) para o Ocidente (Düsseldorf, na Alemanha do Pós-Guerra)¹ durante a fuga do revanchismo russo – permite ao autor uma visão crítica do contexto cultural e a ocupação de um terceiro espaço que não se encontra delimitado nos mapas políticos: a visão de fora.

No segundo capítulo, “Conceitos para a Günter Grass e Oskar Matzerath”, os conceitos de arte, o que é e o que não é arte para este escritor alemão e as opiniões do tocador de tambor Oskar (em “O que é arte (para Grass e Oskar)?”), que aparecem no livro e na biografia do autor, serão expostos e analisados. Um percurso resumido da história da arte também será apresentado (“Contextualização artística”) para esclarecer as concepções do autor e do personagem, bem como uma trajetória das disciplinas aqui abordadas. Em suas subdivisões – “Acerca do sentido ou significado da arte” e “Conceitualidade, conceituação, conceitual: quebra de paradigmas” – será proposto visualizar o percurso da arte desde os primeiros escritos sobre o tema, pelos filósofos gregos, até sua concepção atual; visto que as denominações e conceitos artísticos atuais não são de domínio leigo ou mesmo uma unanimidade no campo das artes, eles serão desenvolvidos para melhor compreensão do assunto.

Também no capítulo 2, em “O que é literatura (para Grass e Oskar)?”, serão expostos os conceitos de literatura para o escritor e para o personagem. Será demonstrado como a literatura é revisitada e aludida no decorrer do romance de Grass. Conceitos como *Bildungsroman* (romance de formação) e *Weltliteratur* (romance pícaro, romance de aventura e metaliteratura – em que o personagem questiona e reflete sobre o modo de escrever do

¹ Segundo Neuhaus (1998, p. 14) apud Salman Rushdie, certos autores são diretamente relacionados ao território que ocuparam. Grass seria uma das representações do século das migrações: “*Er ist damit eine Gestalt von zentraler Bedeutung in der Literatur der Migration, und vielleicht ist der Migrant die zentrale oder die maßstabsetzende Gestalt des zwanzigsten Jahrhunderts. Und wie viele Migranten, wie viele Leute, die eine Stadt verloren haben, hat er sie in seinem Gepäck wiedergefunden, verstaubt in einer alten Blechdose. Kunderas Prag, Joyce’ Dublin, Grass’ Danzig: Exilierte, Flüchtlinge, Migranten haben viele Städte in ihrem Gepäck herumgetragen...*” Tradução livre: “Com isso, ele é uma pessoa importância essencial na Literatura de Migração, e talvez seja o migrante principal ou o ditador de normas do século XX. E como tantos migrantes, como tantas pessoas que perderam sua cidade, ele a reencontrou na sua bagagem, guardada numa antiga lata de metal. A Praga de Kundera, a Dublin de Joyce, a Danzig de Grass: exilados, fugitivos e migrantes carregaram muitas cidades dentro de sua bagagem.”

autor) mostram um escritor-leitor com uma grande bagagem literária². Posteriormente, uma pequena revisão da História da Literatura e da construção de seu conceito atual encontra-se na subdivisão “Contextualização da literatura alemã”. Ela possibilitará a comparação dos problemas dialéticos e de como a arte também os sofre.

A subdivisão seguinte, “O espaço de tempo ‘Vergegenkunft’”, procura apropriar-se dos conceitos temporais concebidos pelo autor alemão. A invenção de uma nova palavra para esclarecer sua noção temporal de Günter Grass na sua obra literária também será esclarecida.

Finalmente, ainda no capítulo 2, as subdivisões “A intertextualidade como resposta ao problema” e “A interdisciplinaridade como resposta ao problema” propõem-se a observar, na vida e obra do escritor alemão, os momentos de encontro entre as artes, baseando-se nos principais conceitos de Literatura Comparada – intertextualidade e interdisciplinaridade –, e procurando evidenciar a presença da arte na literatura no livro *O tambor*. Ou seja, quais seriam os espaços de passagem entre as formas de representação artísticas apropriadas pelo artista-escritor e como ele solucionou, desenvolveu e produziu esta questão: como a arte se insere na forma de escrever de Grass. Visitando as disciplinas Artes e Literatura, busca-se confirmar ainda a presença marcante das artes em toda o percurso da História da Literatura (e também no movimento inverso: a presença da literatura na História da Arte). Em alguns exemplos clássicos, o contato mostra-se evidente: as histórias contadas são também pintadas (encenadas e cantadas), seja com o objetivo de possibilitar aos cristãos analfabetos o entendimento da Bíblia ou para relatar heróicos feitos gregos; em outro momento, de forma inversa (agora, a escritura imita a arte), na escola realista, descrições mais acuradas que a própria fotografia compõem o cenário dos romances. Além disso, pode-se citar toda a reflexão teórica feita de forma poética acerca da arte (refiro-me aqui também à

² Pela guerra, mas também pelo pouco interesse, o estudante Grass não completou os estudos secundários. Sofria com a matemática e o latim, porém lia tudo o que lhe caía nas mãos. O único familiar, um tio marceneiro, que concluiu o ensino médio, possuía diversos livros: foi lá que o autor encontrou *Im Westen nichts Neues* de Remarque (em português, *Nada de novo no front*): “Paul Baumer é um filho de uma humilde família alemã durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Convencido de seu dever patriótico por adultos e professores, abandona os bancos escolares e junta-se às trincheiras de soldados alemães. Em pouco tempo, Paul se vê cercado por um ambiente de horror, vê meninos como ele perecerem e percebe que trocou a sua juventude por uma única e cruel certeza: a do absurdo da guerra, esteja-se do lado que se estiver.” (Disponível em: <<http://www.lpm.com.br/lpm-po349.htm>>. Acesso: 25 fev. 2008.)

Literatura como arte: textos poéticos, como os de Borges, usados para melhor entendimento das teorias literárias) e a arte como argumento de explicação poética³.

O terceiro capítulo, “E o tambor?”, buscará, por sua vez, expor o uso desse instrumento musical como um símbolo, não somente da guerra e dos instintos humanos mais primordiais e selvagens, mas também num sentido de pulsação que gera um ritmo para a vida.

No quarto capítulo, “Como a formação artística e o apreço pela arte aparecem no livro *O tambor*, de Günter Grass”, pretende-se identificar e comentar as outras formas artísticas que transitam e fazem-se importantes na trajetória de um tambor chamado Oskar: culinária, arte circense, arte vitricida (o pequeno era capaz de trabalhar o vidro com a voz, criando magníficos desenhos ou, o que era mais comum, a destruição de tudo que atrapalhasse seus planos), quiromancia e dança estão entre as formas artísticas identificadas no percurso desta dissertação.

Por fim, pretende-se ilustrar não apenas a presença da arte na literatura na obra de Günter Grass, mas também de que forma, em seu percurso biográfico e artístico, o artista-escritor entrou em contato com as artes e construiu a rede de intermediações que possibilitou a produção de seu belo trabalho.

³ “O Surrealismo, enfim, para ficarmos por esta pré-história da modernidade, não podia atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, uma subversão direta dos códigos, aliás ilusória, porque um código não se pode destruir, apenas podemos ‘jogá-lo’ –; mas, ao recomendar sem cessar a ilusão brusca dos sentidos esperados (era o famoso ‘safanão’ surrealista), ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a imagem do autor.” (BARTHES, 2004, p. 2)

1 GRASS, O MEMORIOSO

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

Tudo o que é visto e vivido contém uma grande dose de subjetividade. Um fato vivido por duas pessoas jamais será relatado da mesma forma, ainda que visto da mesma perspectiva. Some-se a esse aspecto o peso dos anos e a quantidade e a qualidade de leituras, experimentações, visões do outro e o que será lembrado não pode ser considerado fidedigno. Ou pode? O que relatamos não é nossa verdade? Por que uma verdade utópica e imparcial vale mais do que a de um participante? E os truques que alteram a “verdade” não são, por acaso, mecanismos da própria memória?

Paul Ricoeur (2003), revisando a presença da memória desde os gregos, em seu livro *La memoria, la historia, el olvido*, distingue dois tipos de memórias: como exercício ou habilidade aprendida e como uma luta contra o esquecimento. Ou seja, a memorização é diferente da recordação. O autor segue citando Platão, para quem o fato memorizado surge em forma de imagem do que ocorreu no passado: nada mais lógico que associar, dessa forma, recordação com imaginação. A confusão é evidente e ameaça a ambição de fidelidade das memórias, mas, ao mesmo tempo, “*no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello*” (RICOEUR, 2003, p. 23).

As recordações de Grass dizem respeito a uma memória coletiva, de acontecimentos que mudaram a vida de diversos povos e viraram história. Essa história é composta de relatos, testemunhos e arquivos que contam de diferentes maneiras o que foi horrível para todos. “O que resta são instantâneos espontâneos do acaso, arquivados pela memória” (GRASS, 2007, p. 197).

A memória não é algo confiável. “¿Hasta qué punto es fiable el testimonio?” (RICOEUR, 2003, p. 211). Não sabemos onde se encontra a verdade e qual verdade não está atravessada pela subjetividade do sujeito. Não são fotos, filmes, diários ou notícias no jornal que cumprirão o papel de isenção. Quem escreve, enquadra, dirige e canta já utiliza os meios para encontrar sua própria verdade:

La aporía, que podemos llamar la aporía de la verdad en historia, se hizo aparente por el hecho de que los historiadores construyen frecuentemente relatos diferentes y opuestos en torno a los mismos acontecimientos. ¿Hay que decir que uno omite acontecimientos y consideraciones que el otro recalca, y viceversa? (RICOEUR, 2003, p. 320)

Essa interferência do sujeito é, porém, uma questão contemporânea: “*ni Platón, ni Aristóteles, ni ninguno de los antiguos habían considerado como una cuestión previa la de saber quién acuerda*”. (RICOEUR, 2003, p. 126). O que sabemos da história mundial é sempre o fato visto pelos olhos do outro⁴.

Santo Agostinho (apud RICOEUR, 2003, p. 131) usa, em seu livro *Confissões*, a metáfora de um vasto palácio para ilustrar a enormidade da memória; mas esse palácio também pode ser considerado uma sepultura, pois há recordações enterradas ali que nunca iremos recuperar. Se recuperássemos todos os acontecimentos passados através da memória, tais informações – pela abrangência e dificuldade na seleção e diferenciação do que é de real importância – não teriam valor algum:

¿La idea misma de no olvidar nada no coincide con la locura del hombre de la memoria integral, el famoso Funes el memorioso (“Funes que no olvida nada”) de las Ficciones de Borges? (RICOEUR, 2003, p. 524)

O esquecimento é o que torna a memória possível, diferenciando os fatos relevantes das tarefas cotidianas e automáticas e dispondo espaço para o que realmente será posteriormente necessário. Assim afirma Paul Ricoeur, citando Heidegger (“*que es el olvido el que hace posible la memoria*”):

Así como la espera de algo sólo es posible sobre la base del estar a la espera, de igual modo el recuerdo (Erinnerung) sólo es posible sobre la base de olvidar, y no al revés; porque, en la modalidad del olvido, el haber-sido “abre” primariamente el horizonte en el que, comprendiéndose, el Dasein perdido en la “exterioridad” puede acordarse de lo que se preocupa. (HEIDEGGER apud RICOEUR, 2003, p. 575)

Günter Grass relata sua história, porém, não garante isenção. Pelo contrário, o escritor questiona a todo momento o que aconteceu, o que ele esquece sem querer, o que foi acrescentado depois, o que ele prefere não lembrar. Segundo Jorge Luis Borges, “somos

⁴ “[...] *la memoria aparece como radicalmente singular: mis recuerdos no son los vuestros. No se puede transferir los recuerdos de uno a la memoria de otro.*” (RICOEUR, 2003, p. 128).

feitos, em larga medida, de memória” e “essa memória é feita, em boa parte, de esquecimento”.

O autor alemão Günter Grass recorda sua vida, mas a perspectiva que o acompanha agora não é mais a do menino que realmente experienciou o momento: é a de um adulto revisionista que, respirando as lembranças nas pedras de âmbar⁵ e usando a metáfora de uma cebola e suas camadas – “Só ao ser despelada ela fala a verdade.” (GRASS, 2007, p.11) –, lembra dos primórdios de sua existência. O escritor tenta explicar, poeticamente, o mecanismo que tornou suas recordações também seu melhor livro de ficção:

[...] por que, afinal de contas, a infância e seu fim tão indomovivelmente datado deveria ser lembrada, se tudo o que me aconteceu a partir do primeiro e desde o segundo dente, junto com o começo das aulas, jogos de bolas 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 e traduzido em-não-sei-quantas-línguas, quer se tornar imortal? (GRASS, 2007, p.10)

Grass também usa a imagem de um quebra-cabeça – que existiu⁶ de forma concreta em seu passado – quando se refere à remontagem, reorganização da sua memória. À cebola ele pergunta, mas ela “[...] se nega a dar a resposta.” (p. 267).

Para Iván Izquierdo, pesquisador da memória,

⁵ “Coisas achadas que, quando invocadas de modo bastante intensivo, principiam a sussurrar.

Não, não são moedas ou cacos de algum utensílio de argila. São peças amarelo-mel que me oferecem a visão além. Tais, às quais o vermelho e o amarelo do outono dão cor. Peças do tamanho de uma cereja ou esta, grande como um ovo de pato.

O ouro de minha poça báltica: âmbar, achadas na praia do grande mar do Leste Europeu ou compradas a um comerciante há cerca de um ano, que tinha seu estande de venda a céu aberto em uma cidade lituana que um dia se chamou Memel. [...]

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. [...]

Só depois de olhar por muito tempo é que o âmbar revela segredos que se acreditavam seguros e protegidos.” (GRASS, 2007, p. 52-53)

⁶ Com a guerra, a cidade de Danzig (atual Gdańsk) teve muitas construções destruídas. Os pedaços de história e cacos foram guardados para posterior reconstrução: “[...] foram coletados os restos da cidade nas lajes de pedra rachadas e dos escombros restantes da igreja ainda em pé em sua condição de ruína: ornamentos de pedra dos frontões, fragmentos de relevo, os peitoris dos pórticos das ruelas do Espírito Santo das Mulheres, e soleiras barrocas de portas, feitas de granito. [...] qualquer que fosse o achado, ele era etiquetado cuidadosamente, numerado e em seguida empilhado e guardado para ser usado apenas mais tarde.” (GRASS, 2007, p. 93)

Os idosos geralmente escolhem, como todos, quais as memórias que preferem evocar [...] Achar preferível lembrar fatos e episódios de sua infância ou juventude porque correspondem à época em que eram ágeis, fortes, com toda uma vida à sua espera.⁷

O escritor fica em dúvida, quando inicia seu aprendizado como lapidário, sobre como seguir adiante:

De fragmentos livre e gratuitamente, a recordação agora faz ofertas às dúzias – tantas coisas aconteceram ao mesmo tempo – e deixam ao narrador a escolha: devo continuar na escultura em pedra ou auscultar minha situação interior em busca de fissuras? (GRASS, 2007, p.229)

Grande parte dos intelectuais alemães⁸ condena o segredo⁹ da participação de Grass no corpo de elite militar nazista (SS¹⁰) e seu posterior papel de consciência da nação, quando instigava os alemães a assumirem sua grande culpa. Mas isso é realmente relevante na vida que o autor viveu e nas lutas em que se engajou? De certa forma, Günter Grass explica a ausência das revelações do passado: “Mas será que aquilo que principiou, aquilo que acabou pode ser exposto com exatidão?” (GRASS, 2007, p. 9); “A recordação ama o jogo de esconde-esconde das crianças. Ela se escafede. [...] Ela contraria a memória, que se mostra pedante e, quizilenta, quer sempre ter razão.” (GRASS, 2007, p. 10); “[...] pois muitas vezes a mentira, ou sua irmã mais nova, a mutreta, é que fornece a parte mais consistente da recordação” (GRASS, 2007, p. 11).

O artista-escritor defende também que a memória não necessita de exatidão para cumprir sua função. As revelações, por sua vez, não são nem um pouco agradáveis. O autor confessa do que hoje se arrepende. Comenta a respeito de um amigo da escola: “[...] aceitei

⁷ Citado na revista virtual *ComCiência* por Rodrigo Cunha. (Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/07.shtml>>. Acesso: 02 mar. 2008.)

⁸ “Vários alemães, entre os quais a atual chanceler Angela Merkel, o dramaturgo Rudolf Hochuth e o historiador Joachim Fest, aconselharam publicamente Grass a devolver o Nobel” (“Altos e baixos do Oscar da literatura”, *O Estado de São Paulo*, 21 out. 2006.)

⁹ Que Günter Grass atuou como soldado na Segunda Guerra Mundial já era de conhecimento público, mas a informação de que foi membro de uma unidade de elite abalou a todos: principalmente por que a informação foi divulgada apenas em 2006 e um pouco antes do lançamento da autobiografia do escritor. “O que choca é o protagonista desta história ser Günter Grass, guardião da consciência histórica alemã, delator de todas as hipocrisias relativas à memória do nazismo, social-democrata engajado de verve moralizante e prêmio Nobel da literatura.” (Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,2135940,00.html>>. Acesso: 08 mar. 2009.)

¹⁰ “A *Schutzstaffel*, ou SS, foi uma organização paramilitar ligada ao partido nazista alemão. Seu lema era ‘*Mein Ehre heißt Treue*’ (‘Minha honra é a lealdade’). [...] Os nazistas consideravam a SS como sendo uma unidade de elite, cujos membros eram selecionados segundo critérios raciais e ideológicos.” (Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/SS>>. Acesso: 25 fev. 2009.)

mudo seu desaparecimento e assim evitei mais uma vez as palavras ‘por quê’, de modo que meu silêncio agora [...] reboa em meus ouvidos”. Segue com conjecturas de desculpas e revisionismo: “se nós na época tivéssemos feito... Se nós na época fôssemos... Mas eu não fiz, eu não fui.” (GRASS, 2007, p. 23). Admite, finalmente, uma grande parcela da responsabilidade:

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

Ricoeur (2003), para quem mesmo o conceito de objetividade histórica é questionável, levanta a dúvida sobre o próprio profissional da memória, o historiador:

Una hipótesis acude entonces a la mente: el historiador, en cuanto que hace historia, ¿no imitaría de manera creadora, al llevar la historia al nivel del discurso erudito, el gesto interpretativo por el que los e las hacen la historia intentan comprenderse a sí mismos y a su mundo? (p.304)

Além desse apontamento, Ricoeur remete a Henri-Irénée Marrou, para quem o historiador é o principal questionador da história: “*El historiador, asegura Marrou, es, ante todo, el que interroga a los documentos*” (RICOEUR, 2003, p. 444).

Depois de 1939, o menino Grass – conta o escritor Grass – procurava um bom motivo para deixar a escola: “Certo é que me apresentei voluntariamente para o serviço das armas. Quando? Por quê?” (GRASS, 2007, p. 61) A confissão ou a idade do menino Grass não alivia a culpa do escritor Grass: “Meu ato não permite ser diminuído a ponto de se tornar uma burrice juvenil” (GRASS, 2007, p. 61). O certo é que, na falta de algo mais nobre para almejar, o jovem aceitou o sonho comum dos rapazes da época:

Assim podia ser imaginado o que passava pela cabeça coberta por gorros de marujo dos garotos de dezessete anos no congelado mar Báltico: ventura rápida, mocinhas prometedoras e futuros atos de heroísmo, sendo que eles – iguais a mim também nisso – acreditavam em um milagre, a vitória final. (GRASS, 2007, p. 67)

Pergunta-se também, “[...] algo como compreensão da situação geral chegou a me tocar?” (GRASS, 2007, p. 107). Quando encontra seus devaneios e lembranças, Günter Grass já não sabe distinguir se o que aconteceu foi sonho, ilusão, desejo ou inspiração. “[...]e nisso continuo me esforçando para evitar imagens de segunda mão – cenas de filmes, coisas lidas e

não concluídas [...]” (GRASS, 2007, p. 69) Acrescenta mais tarde, “Mais isso que aqui está escrito em detalhes, eu também já li parecido em outro lugar.” (GRASS, 2007, p.113). A vida do escritor poderia ser parte de um roteiro um filme real:

Certa vez, eu estava sentado em um caminhão aberto com motor a gasogênio, que se torturava para subir o cerro, quando de repente um bombardeiro americano atacou em vôo rasante, fazendo o caminhão pegar fogo pouco depois de eu, que havia visto o bombardeiro chegar voando, ter saltado da carroçaria e rolado para as valas ao lado da estrada; caso fosse filmada para um filme de guerra com o título “Quando tudo caiu em cacos”, essa cena teria que ser executada por um dublê. (GRASS, 2007, p. 142)

“Eu lia versos de Eichendorff e Lenau, me perdia no Kohlhaas, de Kleist, no Hyperion, de Hölderin, e montava guarda, ávido de pensamentos, ao lado das peças de artilharia antiaérea.” (p. 73). Os companheiros de luta ou de cárcere também estavam fora de seu lugar. Estudantes de filosofia, teologia, professores, chefs de cozinha, engenheiros e soldados com toda sorte de cultura, todos esses o autor encontrou pelo caminho. No campo de prisioneiros, organizavam-se grupos de estudo: de álgebra ao latim ou grego, de Heidegger e Espinosa aos princípios de engenharia, e também estudos bíblicos, musicais e de direito.

Encontrou ainda um certo Joseph, nascido no mesmo ano que ele, morador do mesmo campo de prisioneiros, de ascendência bávara, que o autor acredita, embora não o afirme, tratar-se do atual papa da Igreja Católica, Bento XVI, ou seja, o alemão Joseph Ratzinger. Günter Grass deixa claro em suas memórias que há muito tempo não possui nenhuma crença religiosa. Além disso, ironiza com comentários utópicos o papel da religião na vida humana: “Ora era o desejo por uma paz e uma justiça duradoura, ora a ventura consumista do *american way of life*; hoje é o novo papa que fará milagres... (GRASS, 2007, p. 76)

Apesar da sedução militarista para um jovem de quinze anos, Günter Grass não se perdoa por ter feito parte do exército principalmente, como relembra em seu livro, pela não inclusão voluntária de outras pessoas. O autor conta a história de um soldado sem nome, perfeito em todos os quesitos, com a exceção dos exercícios com armamento. Chamado por Grass, em sua biografia, de “Nós-não-fazemos-uma-coisa-dessas”, o soldado cumpria a todas as ordens, menos o empunhar de armas, pois, como dizia, “Nós-não-fazemos-uma-coisa-dessas”. Apenas muito mais tarde o jovem Grass foi entender de a que princípios se ligava “não-fazer-uma-coisa-dessas”.

Ao sair do campo de prisioneiros, Günter Grass passa novamente por momentos de questionamento. O que realmente aconteceu? Como seguir em frente? “Será que eu sofriria apenas por causa de mim ou por causa de situação do mundo, e sobretudo por causa daquilo que era chamado, em letras grandes e pequenas, de ‘culpa coletiva dos alemães?’” (GRASS, 2007, p. 184).

Segue refletindo sobre as lembranças possíveis. Günter Grass assim percebe a despedida na ida para o front: “Ele me abraçou. Não, eu insisto que fui eu que abracei meu pai. Ou será que houve apenas um masculino aperto de mãos?” (GRASS, 2007, p.93).

Quem é, então, o escritor de formação como artista plástico, que nasceu na Polônia, mas é alemão; que pertenceu à SS, mas incitou a população alemã a assumir suas culpas; que usa uma linguagem densa, ora irônica, ora obscena, mas que, no campo das artes, não convence com sua produção figurativa?

Pelo que recorda, ele foi tudo isso e muito mais. “E também eu devo ter sido um daqueles ousados esgrimistas de língua, cujas frases feitas a memória, essa boca de lixo, felizmente não armazenou” (GRASS, 2007, p. 269).

A memória nada mais é do que a invenção de possibilidades do que poderia ter acontecido? O autor acredita que conta, pois tem que contar. Existe dentro dele uma força que o impele a expressar, seja de que modo for. Diz ele:

[...] se pudesse ter me desviado da massa de entulho do passado alemão e do meu passado dentro dela. Mas ela estava no caminho. Ela me fazia tropeçar. Não havia como passar por ela sem passar por ela. Como que prescrita para mim, ela ainda assim parecia invisível, aqui era lava a pouco resfriada, ali basalto endurecido há muito, que se sedimenta sobre resíduos ainda mais antigos. E, ainda assim queria ser carregada, classificada, nomeada camada a camada, exigia palavras. (GRASS, 2007, p.364)

1.1 Sucesso na literatura, competência nas artes plásticas, onde tudo começou

Um dos primeiros contatos de Günter com a arte não ocorreu de maneira formal. É certo que em sua infância e adolescência não havia outros atrativos para a idade (hoje, mesmo para as crianças menos abastadas, existem desde televisão até aparelhos celulares,

excesso de imagens e informação em todos os campos). Günter Grass conheceu os principais artistas europeus através de imagens colecionáveis que podiam ser trocadas por vales enfiados nas carteiras de cigarro que sua mãe fumava. Conta Grass em suas *Memórias*:

As figuras que eu cobiçava tanto reproduziam em cores as obras-primas da pintura européia. E assim aprendi desde cedo a pronunciar erradamente os nomes de artistas como Giorgioni, Mantegna, Botticelli, Ghirlandaio e Caravaggio. (GRASS, 2007, p. 12)

Mas a percepção do menino não se baseia somente em colecionar. As imagens eram cuidadosamente examinadas e questionadas. Sobre Albrecht Dürer comenta:

O auto-retrato deste, que se encontra no museu do Prado, em Madri, poderia ser questionado: por que o mestre se pintou com luvas? Por que motivo seu estranho gorro e a manga inferior direita estufada estão tão chamativamente esticadas? O que o torna tão autoconfiante? E por que sua idade – ele contava apenas com vinte e seis anos – está escrita sob a borda pintada da janela? (GRASS, 2007, p.12)

Ao mesmo tempo, a mãe fumante incentivava o garoto (pouco afeito à disciplina escolar) a estudar tais figuras. Ela mostrava a imagem escondendo o nome do artista: era o que Grass deveria adivinhar. Ainda sobre o amor à arte da mãe: “Ela, que amava tão calorosamente e intimamente o belo, e também o belo-triste [...] muitas vezes ia sozinha e de quando em quando com seu homem a tiracolo ao teatro municipal [...]” (GRASS, 2007, p. 47)

Aos catorze anos de idade, Grass tem seu primeiro contato com a “arte degenerada”, talvez displicentemente “esquecida”¹¹ pela professora na forma de catálogos jogados sobre uma mesinha:

E assim o aluno folheou e viu quadros proibidos de Dix e Klee, Hofer e Feininger, também esculturas de Balarch – o estudante de convento a ler – e os grandes ajoelhados de Lehmbruck.

Vi ainda mais. Mas o quê, exatamente? Só é certo que comecei a sentir calor. Tanto assim me fascinou e ao mesmo tempo me horrorizou aquilo que eu jamais havia visto antes. (GRASS, 2007, p. 243)

¹¹ Na época já estava proibida a divulgação, produção ou referência à arte moderna, ou, como era chamada, degenerada.

Outros componentes da família, descobriu o autor mais tarde, também possuíam inclinação artística. Os três irmãos da mãe, já falecidos quando Grass nasceu (sucumbiram na Primeira Guerra Mundial), aspiravam a uma profissão ligada às artes:

[...] o irmão do meio [da mãe de Günter Grass], Paul, queria se tornar pintor [...] Na mala, encontrei imagens de palco coloridas e esboços de trajes para ópera [...] de meu tio Paul, tombado nas proximidades do rio Somme. [...]

O irmão mais novo, Alfons, que morrera por causa da gripe espanhola¹², já havia terminado seu curso de cozinheiro e queria subir, com seqüências deliciosas de pratos na cabeça, à condição de chef de cozinha de algum grande hotel de uma capital européia.[...]

O filho mais velho, Arthur, [...] já se via como poeta coroado de louros antes de sucumbir a um tiro na barriga dois anos mais tarde. (GRASS, 2007, p. 49)

Günter Grass possuía, no pequeno espaço que ocupava junto à borda da janela direita da sala, em sua casa, material de desenho e de escrita: “Lá também tinha lugar a massa de plastilina para minhas primeira figuras, o bloco de desenho Pelikan, a caixa de pintura com doze cores opacas, os selos colecionados de modo apenas negligente, um monte de quinquilharias e meus cadernos de escrita secretos” (GRASS, 2007, p. 24).

Os livros oportunizaram uma fuga: nos tempos pré-Segunda Guerra Mundial, cada pessoa se refugiava como podia da realidade de desaparecimentos e de uma guerra iminente. Günter Grass passou a interessar-se por história, mas não a do momento: “Cego para as injustiças que se tornavam cotidianas nas cercanias mais próximas da cidade [...] perturbavam-me apenas os crimes do poder clerical e as práticas de tortura da inquisição” (GRASS, 2007, p. 33).

Além do interesse pelas artes plásticas e pela leitura, o jovem começou a escrever. Seu primeiro romance desenfreado, *Os cassúbios*, tratava da história da etnia de sua mãe. O autor tinha intimidade linguística e cultural com tal povo, mas seu relato, a despeito das dificuldades desde a chegada dos alemães¹³, ocupava o espaço temporal do século XVIII.

¹² “[...] pela data, pouco antes de ter sido chamado ao serviço militar, para em seguida ser mandado, na primavera de dezoito, a um campo de treinamento da tropa.” (GRASS, 2007, p. 49)

¹³ “Quando com a última guerra, os alemães mais uma vez caíram sobre eles, muitos cassúbios foram classificados por decreto ‘Grupo Popular Três’. Isso aconteceu sob a pressão das repartições e na condição de experiência, a fim de que se fizessem deles alemães do reich completos; as mulheres jovens passariam a poder

A respeito de tudo o que aconteceu, não lembra com exatidão: “O que resta são instantâneos espontâneos do acaso, arquivados pela memória.” (GRASS, 2007, p. 197). Mas de certa forma, para o autor e também para o leitor, isso não tem mais a menor importância.

Pouco importa se a lingüiça foi de sangue ou carne moída, se foi um canivete ou uma faca de lâmina imóvel, a caminho daqui ou dali: o que a memória armazena e mantém em reserva, concentrando, se arranja em histórias contadas ora assim ora assado, e não se preocupa com a origem e outras dubiedades. (p. 197)

Grass pensa da mesma forma que o escritor de língua francesa Albert Camus:

A razão e o irracional levam à mesma predicação. Na verdade, o caminho importa pouco, a vontade de chegar basta para tudo. O filósofo abstrato e o filósofo religioso partem do mesmo desconcerto e se apóiam na mesma angústia. Mas o essencial é explicar. (CAMUS, 2004, p.60)

Quando liberado do campo de prisioneiros, em 1946, Grass reencontra sua família. O pai espera que o filho assumira uma vaga de aprendiz: “Na administração. Inclusive no andar mais alto, na direção da firma. É bem quentinho lá...”, afinal, “Tens de ficar feliz por conseguir uma vaga de aprendiz sem nem mesmo ter um diploma de conclusão dos estudos escolares...” (GRASS, 2007, p. 216). Já Günter Grass tem outra ideia de futuro: “[...] eu queria me tornar escultor, alguém que da mera argila forma figuras que através de sua presença palpável de cabo a rabo dominam o ambiente” (GRASS, 2007, p. 217).

Tomada a decisão, o ex-soldado parte para Düsseldorf na tentativa de ingressar na Academia de Arte da cidade.

O escritor usa a metáfora da fome (já utilizada por outros autores, como Franz Kafka, em “O artista da fome”) como a procura por uma finalidade que jamais será satisfeita, para ilustrar as fontes que o nutriam. A primeira fome, orgânica, que o atormentou durante e depois da guerra, já fora saciada. A segunda – de um rapaz no auge da puberdade –, a fome do amor carnal, também era saciada de forma relativamente satisfatória, segundo as memórias do autor. Porém a terceira fome – a fome de arte –, esta Grass não conseguia satisfazer, “[...] essa exigência de tomar posse de tudo imageticamente não podia ser saciada, ficava desperta durante o dia e até pelos sonhos adentro” (GRASS, 2007, p. 221).

ser chamadas para servir como trabalhadoras, os jovens homens como o tio Jan, que de então diante se chamou Hannes, para servir na guerra.” (GRASS, 2007, p. 35)

Em meio à decepção, encontra a academia fechada (por falta de carvão para o aquecimento do prédio). Um professor o aconselha a procurar uma vaga de entalhador e escultor de pedras: “Para este ofício, não faltava trabalho. Lápides de túmulos eram sempre requisitadas.” (GRASS, 2007, p. 223)

No princípio, eram-lhe destinados os trabalhos mais simples e rústicos, apenas com linhas retas. Numa época de carestia, até os instrumentos de trabalho (como formões com miolo de aço duro) faltavam, porém não o serviço: “O negócio com a transitoriedade do ser humano, para não falar da morte sem floreios, podia vangloriar-se de uma demanda vivaz mesmo em tempos de carestia.” (GRASS, 2007, p. 225)

O período de guerra e pós-guerra foi, sem dúvida, um momento de exceção. Cada um sobrevivia como podia. No caso do autor, a grande preocupação foi sua terceira fome, que foi aliviada graças a uma intensa atividade nas mais diversas artes (tanto naquele momento, como posteriormente). Declara o autor:

[...] acabei fazendo um punhado de achados na condição de saqueador profissional de cadáveres. Assim são as coisas, a literatura vive do botão que ainda restou, da ferradura desenferrujada de um cavalo de ulano, da mortalidade do ser humano e, portanto, de lápides carcomidas.” (GRASS, 2007, p. 225)

Inspirado pela curiosidade da situação, suas observações viraram matéria do primeiro livro. Günter Grass reflete sobre o ato de escrever: De onde vêm as ideias para suas narrativas? Como lembranças vêm a se tornar matéria escrita?

E assim o viajor em seu caminho e nos desvios em direção à arte, bem como na estreita trilha entre poesia e verdade, sempre de novo terá O tambor atravessado a sua frente; um livro cujo conteúdo acumulado lançou muita sombra antes de ser aprisionado entre duas capas, para logo em seguida aprender a andar sozinho.

[...] no aprendizado, que comecei com minhas lições de estagiário sem corcunda e sem uma preexistência digna de ser romanceada.

As coisas que não viram matéria de narrativa! Para a transformação de vida vivida em estado bruto em um texto corrigido repetidas vezes, que só passa a descansar quando impresso, pode ser referida de modo exemplar uma daquelas lápides restantes que estavam amontoadas desordenadamente... (GRASS, 2007, p. 226)

Günter Grass comenta, em suas memórias, que, embora tivesse começado a frequentar exposições, ir ao teatro e ler continuamente, ao contrário do esperado, sua fome artística era cada vez maior:

Mas a fúria leitora e o consumo passivo de produtos artísticos antes faziam com que minha fome de arte aumentasse, e me impeliam a produzir eu mesmo.

E, assim, metros de poemas me escapavam às mãos: meu metabolismo lírico. Depois do fim do expediente, eu cinzelei minhas primeiras pequenas esculturas em calcário na baiúca de Göbel: torsos femininos, uma expressiva cabeça de menina. (GRASS, 2007, p. 244)

“E então? Então veio a reforma monetária.” (GRASS, 2007, p. 250) A antiga moeda, marco do Reich, foi trocada pelo marco alemão. Cada cidadão recebeu a quantia de 40 marcos para usar como bem quisesse. Günter comprou tintas e material para desenho.

Por mais esbanjador que eu me mostrasse com o novo dinheiro e surpreendesse meus pais com presentes, minha terceira fome não podia ser saciada nem com os pagamentos a mais que eu recebia pelas horas extras. [...] Foi quando enfim recebi notícias da Academia de Arte. (GRASS, 2007, p. 255)

Logo a seguir, o autor-artista entra para a Academia de Arte de Düsseldorf, e seu contato com a arte torna-se diário e intenso.

Esta foi a versão da história contada por Günter Grass. O período contemplado pelo autor, no livro que lhe valeu o prêmio Nobel, é um dos mais fascinantes da história alemã e também da mundial.

1.2 A história oficial

A Alemanha, que há muito já constituía uma nação, nos quesitos língua, cultura e Literatura, só foi unificada em 1871 sob o comando do chanceler Otto von Bismarck, mas ainda não estava pronta para um regime democrático. O território alemão da época compreendia, além da atual Alemanha, a Alsácia-Lorena (atualmente francesa), Schleswig-Holstein (que pertencera à Dinamarca) e parte da Polônia. Com a morte do monarca Guilherme I, seu neto Guilherme II tornou-se imperador e ocupou também o cargo de

chanceler. A Alemanha passou então a ambicionar colônias na África. Tal ambição foi uma das motivações da Primeira Guerra Mundial.

A mãe de Oskar nasceu na região cassúbia da Polônia (cujo povo era desprezado por poloneses e alemães¹⁴), em 1899, na época dominada pela Prússia. Oskar, o filho, nasceu na cidade hanseática de Danzig: livre e localizada na Polônia, mas pertencente à Alemanha.

Sendo um país tão recentemente unificado, não se admira que até hoje os alemães valorizem mais sua ascendência regional do que a nação como um todo. Segundo Grass,

Nós, alemães, somos fatalmente quebrados em múltiplos pedaços. Nós fomos treinados a viver com rupturas e separações. Para nós, sermos fragmentados constituiu-se – desde a Guerra dos Trinta Anos – em normalidade. [...]

Ser alemão significa, ao mesmo tempo, sofrer uma falta de unidade, por isso nós estávamos ocupados continuamente com ela; para o escárnio de nossos vizinhos, que cultivam outros vícios menos perigosos. [...]

Isso mostra de forma clara, o quanto os alemães são estranhos uns aos outros. Eles percebem-se uns aos outros de má vontade, na profunda estranheza entre os alemães orientais e ocidentais, os mecklenburgueses e saxões lá, os renanos e suábios aqui, se vêem mais distantes do que nunca. (DIERCKS, 2000, p. 46)

Além das diferenças regionais dentro da Alemanha, povos de outras nacionalidades também tiveram (e, por que não?, ainda têm) dificuldades em conviver num espaço proporcionalmente pequeno como a Europa.

O assassinato do sucessor do trono austríaco, o arquiduque Francisco Ferdinando, foi o estopim para Primeira Guerra Mundial. A Alemanha, antes confiante, perde a guerra: é humilhada com a perda de territórios e muitas pesadíssimas. O fato se torna relevante no âmbito desta dissertação, pois foi também um dos motivos que geraram as condições necessárias para o desencadeamento da Segunda Guerra Mundial.

O personagem principal de Günter Grass, Orkar Matzerath, e também o próprio escritor nascem no período entreguerras.

¹⁴ “Os resíduos do povo cassúbio se fixaram sedentariamente havia tempos imemoriais na hinterlândia montanhosa da cidade de Danzig, e apesar das mudanças de poderio, jamais foram tidos como suficientemente poloneses ou suficientemente alemães.” (GRASS, 2007, p. 35)

Günter nasce em 1927, Oskar, em 1924. A diferença nas datas foi a forma de Grass para encaixar Oskar na geração da “culpa”, da qual o próprio autor escapou. Helmut Kohl¹⁵ isenta os alemães nascidos a partir de 1927 da responsabilidade pelos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial pela “graça do nascimento tardio”, já que estes não teriam idade suficiente para fazer parte do processo. Mesmo assim, com aparência de criança de três anos, Oskar nunca será responsabilizado por nada. Grass conta com a sorte; já Oskar escolhe seu destino desvinculado de qualquer ordem social vigente.

Entre 1919 e 1933 foi instaurada a República de Weimer, que, segundo Kurt Tucholwski¹⁶, era “o negativo de uma monarquia, que só não o é porque o monarca fugiu” (o imperador Wilhelm II abdicou do trono). Nessa época, a Alemanha atravessou uma grave crise política e de instabilidade econômica: hiperinflação, ocupação da região do Ruhr¹⁷ pela França (como garantia de pagamento de dívidas de guerra), intento de golpe de estado por Hitler e tentativas dos comunistas de tomar o poder.

O partido nazista começou a ganhar força em 1930. Em 1933, após maciça votação popular no Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães, Hitler foi nomeado chanceler. Beneficiado pelo fim da crise mundial e com a criação de milhares de empregos na indústria armamentista, o ditador conseguiu amplo apoio popular. Mesmo quem não era ideologicamente favorável à cartilha de Hitler não permaneceu indiferente aos benefícios que tal governo trazia. Muitos foram seduzidos por uma propaganda massiva e pela ilusão da existência de um “inimigo concreto” (a nação judaica) em quem poderiam jogar todas as culpas.

Günter Grass foi um que, aos quinze anos, acreditou na promessa de um reino de mil anos. Conta ele posteriormente em uma entrevista¹⁸:

Até 1945, eu fora crédulo, nenhuma sombra de antifascismo. Aí meu mundo caiu, de verdade. Eu queria compreender: como pôde a minha geração, e outras também, se deixar enganar assim, quase sem oferecer resistência? (2002)

¹⁵ Ex-chanceler alemão.

¹⁶ Escritor alemão (1890-1935).

¹⁷ Ruhrgebiet: “a maior região industrial, pólo tecnológico, cultural e principal região produtora de carvão e aço da Europa”. (Disponível em: <<http://www.helderdarocha.com.br/blog/2006/06/o-ruhrgebiet.html>>. Acesso: 20 fev. 2008.)

¹⁸ Concedida a Fritz Pleitgen na ocasião do 75º aniversário de Grass.

Depois do final da Segunda Guerra Mundial, houve intensas migrações para o oeste fugindo da represália russa. Os dois, autor e personagem, mudam-se para Düsseldorf. Lá, trabalham como lapidários. Grass ingressa como estudante na Academia de Belas-Artes e Oskar posa como modelo vivo para professores e estudantes.

Autor e personagem envolvem-se também com a música: Grass é o trombonista de um grupo de Jazz e Oskar, bem, Oskar trabalhou tocando seu tambor na Adega das Cebolas¹⁹.

¹⁹ De forma inusual, uma visita à Adega das Cebolas (um porão onde se pagava para entrar e descascar cebolas, no livro *O tambor*) possibilitava aos espectadores, durante o descascar das cebolas e através sons produzidos por Oskar e Klepp, um retorno físico à infância: um movimento catártico de choro e lágrimas (para Oskar, “É possível que o fluido lacrimal lavasse seus respectivos complexos” – GRASS, 1982, p. 660) que, algumas vezes, permitia aos adultos, na ausência de um superego repressor, fazerem suas necessidades nas calças.

2 CONCEITOS PARA GÜNTER GRASS E OSKAR MATZERATH

2.1 O que é arte (para Grass e Oskar)?

Na obra *O tambor*, aparecem diversas manifestações consideradas por Günter Grass como Arte. Já no começo do livro, o personagem principal, Oskar Matzerath, interno de um hospício, pretende qualificar seu enfermeiro: “Não está ainda definido se ele é um artista” (GRASS, 1982, p.11). Tal reflexão pode, também, servir a um sentido geral da arte: Quem são os artistas? O artista é aquele que faz arte (e, por conseguinte, o que é, afinal, a arte?)? Quem decide quem são os artistas? Oskar prossegue no relato:

Ele ata barbantes comuns que recolhe e desenreda após os horários de visita nos quartos de seus pacientes, criando com eles fantasmas elaborados e retorcidos; mergulha-os a seguir em gesso, espera até que endureçam e os atravessa com agulhas de tricô que finca em pequenos pedestais de madeira. (GRASS, 1982, p. 11)

O autor Günter Grass considera a arte também uma dissimulação ou enganação. No momento em que Oskar decide parar de crescer e age como se sua maturidade e consciência correspondessem à sua compleição física, ele adquire direitos e privilégios de criança. Oskar, graças à sua condição pequenina, observa, de forma científica e neutra, mas às vezes como criança imatura e egoísta, tudo o que acontece ao seu redor. Segundo Mazzari, as dimensões liliputianas de Oskar Matzerath

possibilitam-lhe o acesso a todos os lugares que deseja: embaixo da mesa sobre a qual os adultos jogam baralho ao mesmo tempo que desenvolvem com os pés um jogo erótico; em vestiários femininos e em algumas camas de mulheres; sob as saias de sua avó Ana, único lugar em que encontra proteção e aconchego; também sob tribunas, durante manifestações políticas que ele busca sabotar com o tambor. (MAZZARI, 1999, p. 42)

Oskar descreve a seguir seu próprio talento artístico. Ele é o compositor de sua história: relembra sua vida inspirado no toque de um tambor. Ele é exímio e preciso na arte musical.

Não é fácil extrair de um simples tambor de lata, que se pode adquirir em qualquer casa de brinquedo ou bazar, balsas de madeira que correm pelos rios quase até o horizonte²⁰. (GRASS, 1982, p. 39)

O instrumento musical passou a fazer parte da vida de Oskar quando este completou três anos²¹. E foi para manter seu instrumento a salvo²² que Oskar descobriu outra habilidade “artística”: “[...] eu tinha o dom de estilhaçar o vidro com meu canto;” (GRASS, 1982, p.73).

A criança passou então a aperfeiçoar sua arte nas mais diversas situações. Quando iniciou a escola, Oskar – com seis anos de idade, mas aparência e altura de três – queria mostrar a todos o que sabia, suas “faculdades tamborísticas”. Porém a srta. Spollenhauer – Primeira e última professora de Oskar na escola primária –, “com seu olhar rotineiro e ancestral de escola pública” e pouco dotada de percepção artística, quis tirar-lhe o tambor: ela “[...] não notava a diferença. Para ela todo rufar era igualmente insuportável. “ (GRASS, 1982, p.97). Oskar pergunta-se, mostrando talvez como o autor se posiciona: “Como era possível que uma mulher que não entendia nada, absolutamente nada da arte de manejar o tambor, se atrevesse a atentar contra o meu predileto?” (GRASS, 1982, p. 98)

Aos dez anos de idade Oskar já apresenta uma reflexão mais elaborada sobre sua arte e a arte dos outros. Neste trecho, o narrador descreve o artista celebrado, que, depois de descobrir uma “fórmula”, segue eternamente com seu trabalho finito, com a garantia de receber sempre os aplausos do público:

Era preciso confirmar o êxito. Produzi-me como um desses pintores modernos que, uma vez que dão com o estilo que vinham buscando há muitos anos, ilustram-no oferecendo ao mundo estupefato uma série completa de exercícios manuais, igualmente magníficos, igualmente atrevidos, de igual valor e amiúde de idêntico formato todos eles. (GRASS, 1982, p. 126)

O tambor não servia apenas à arte musical, mas também à arte cênica. A partir de 1934, em Danzig, tinham lugar, no Campo de Maio, manifestações dominicais. Numa tribuna construída para este fim, discursavam os chefes do partido nazista local. Às vezes, havia até

²⁰ Comentário de Oskar a respeito da lembrança de como seu avô incendiário escondeu-se no mar, embaixo de uma balsa, para depois fugir para América.

²¹ Diz a mãe de Oskar no dia de seu nascimento: “Quando o pequeno Oskar completar três anos, vai ganhar um tambor de brinquedo.” (GRASS, 1982, p. 53)

²² “Sim, queriam arrancá-lo de mim e nada me oferecer em troca.” (GRASS, 1982, p. 76)

banda de música, e era nestes momentos que Oskar escondia-se dentro da “tribuna” para desviar musicalmente a manifestação.

Empunhando O tambor, sem o qual nunca saía de casa, meteu-se por entre palanques... (GRASS, 1982, p. 146)

Com celestial desembaraço manipulei as baquetas e, irradiando ternura dos pulsos, imprimi à lata um alegre e cadenciado ritmo de valsa, cada vez mais forte, evocando Viena e o Danúbio, até que, em cima, o primeiro e o segundo tambor de lansquenês se entusiasmaram com minha valsa e os tímpanos dos mais velhos começaram a compreender e adotar o meu prelúdio. [...]

E o povo me agradecia. Começaram a se ouvir risadas diante da tribuna, e já alguns me acompanhavam entoando o Danúbio, e por toda a praça, [...], estendia-se meu ritmo envolvente. (GRASS, 1982, p. 147)

O personagem-tambor Oskar usa sua voz para destruir os vidros do saguão do Teatro Municipal: inaugura assim o seu primeiro e privado *happening*²³.

Após alguns momentos de sibilo com maior ou menor intensidade, ainda que sem resultado, consegui produzir um ruído quase inaudível e, com satisfação e mal dissimulado orgulho, pôde Oskar fazer ato de presença; duas das vidraças centrais da janela esquerda do saguão tiveram de renunciar ao sol da tarde e viam-se dois retângulos negros que exigiam de forma imperiosa novas vidraças. (GRASS, 1982, p. 126)

Outra espécie de arte cênica, esta sim digna e original – na opinião de Oskar –, são as representações de um palhaço anão circense. Não deixa de ser irônico – em uma época de ascensão do nazismo, em que todos procuravam um líder que espelhasse a perfeição da raça – Oskar escolher, como guia e exemplo de lucidez²⁴, um palhaço.

²³ O *happening* (*acontecimento* em inglês) é uma forma de expressão das artes visuais que, de certa maneira, apresenta características das artes cênicas. Nesse tipo de obra, quase sempre planejada, incorpora-se algum elemento de espontaneidade ou improvisação, que nunca se repete da mesma maneira a cada nova apresentação. Apesar de ser definida por alguns historiadores como um sinônimo de performance, o *happening* é diferente, porque, além do aspecto de imprevisibilidade, geralmente envolve a participação direta ou indireta do público espectador. (Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Happening>>. Acesso: 10 fev. 2009.)

²⁴ Diz o palhaço Bebra, profético, ao pé do ouvido de Oskar: “Eles se aproximam! Ocuparão os lugares da festa! Organizarão desfiles com archotes! Construirão tribunas, encherão as tribunas e pregarão nossa perdição do alto das tribunas! Esteja atento, amiguinho, ao que passará nas tribunas! Trate de estar sempre sentado na tribuna e de não esteja nunca de pé diante da tribuna!” (GRASS, 1982, p. 139).

Oskar assume que sua obra é de destruição²⁵. No inverno de 1936, ele brinca de “tentar” as pessoas, e esta também é uma arte: “As primeiras instruções na arte de tentar meus semelhantes partiram de minha avó Koljaiczek” (GRASS, 1982, p. 153). Eis como Oskar relata o funcionamento de sua arte de sedução:

[...] aprendia a mágica da tentação, não o tipo de tentação que atraía os moleques de quatorze anos aos sótãos, para ali brincar de médico-e-enfermeira com Susi Kater.

Bastante depois do anoitecer, uma ou duas horas depois do fechamento do comércio, escapava de mamãe e Matzerath.

E eu [...] preferia as lojas longe dos postes de iluminação que mantinham suas ofertas na semi-escuridão; pois a luz atrai todos, mesmo os mais vulgares, enquanto a semi-escuridão só faz parar o eleitos.

O tipo de cliente que eu esperava [...] era daqueles que paravam diante da vitrines como que obedecendo a um apelo e não procuravam muito nas prateleiras, mas rapidamente pousavam o olhar em apenas um dos objetos expostos.

Meu propósito era como de um caçador [...] cabia-me induzir. Mas induzir a quê?

Ao roubo. Porque, com um grito inaudível, eu cortava o cristal da vitrine, exatamente na altura do plano inferior e, se possível, diante do objeto desejado. [...]

[...] jamais teriam suspeitado que sua natureza fosse propensa ao roubo, se a voz de Oskar não os houvesse induzido a isso, metamorfoseando aqueles cidadãos que anteriormente viam em qualquer miserável e inexperiente batedor de carteira um criminoso perigoso e condenável. (GRASS, 1982, p. 155-157)

Posteriormente – com dezoito anos, mas compleição física de três –, Oskar reencontra seu mestre-palhaço Bebra. Este o convida para participar da trupe de artistas liliputianos, Oskar então foge de casa e começa a apresentar seu talento ao mundo. Neste trecho comenta a ordem do espetáculo:

A história da arte fornecia um critério a meu programa. Começava com cristais da época de Luís XIV e pulverizava a seguir produtos de vidro dos tempos de Luís XV. Com veemência, recordando os tempos da Revolução,

²⁵ “Minha obra era, pois, de destruição. E o que não conseguia destruir com o meu tambor, fazia-o com minha voz.” (GRASS, 1982, p. 152)

devastava então taça do infeliz Luís XVI e de sua acéfala Maria Antonieta, um pouco de Luís Felipe e, finalmente, me voltava contra os produtos do *modern style* francês. (GRASS, 1982, p. 408)

Num abrigo antiaéreo, Günter Grass encontra “um grupo de artistas, dos quais faziam parte alguns liliputianos” (GRASS, 2007, p. 100). Tal “arte”, praticada pelos “liliputeanos”, lembra mais atrações de circo do que o ideal canônico de reflexão que se tem hoje como primordial no estudo acadêmico das Artes Visuais. A arte para Grass é bem diferente do balé clássico, da beleza grega ou exatidão matemática.

Já habitando o campo de prisioneiros, na Baviera, no qual permaneceu pouco mais de uma ano, o autor participou de um grupo de aprendizagem:

A força de ocupação tolerava esse talento de organização, como que congênito dos alemães, na condição de prova zelosamente aplicada de um talento bem especial.

Organizamo-nos em grupos e grupelhos, que se ocupavam de um campo de atividades no acampamento inteiro, e que deveria ser produtivo para os conhecimentos gerais, para o gozo da arte, para a capacidade filosófica de conhecer e para a reanimação da crença, bem como para o saber prático do dia-a-dia. (GRASS, 2007, p. 158)

Ao invés de investir em suas principais dificuldades acadêmicas, latim e matemática ou organizar seus conhecimentos de arte, comenta “Mas a fome me mandou a um curso de culinária” (GRASS, 2007, p. 159). O professor do curso (apenas teórico) era um *chef* que já havia atuado com sucesso em algumas capitais europeias, ou seja, um artista da cozinha. Grass descreve longamente as aulas do cozinheiro como uma técnica artística. Talvez por esse motivo tenha vindo a cozinhar para os amigos como um hobby, desta vez com comida de verdade.

Outra arte comentada pelo escritor, chamada de duvidosa pelo próprio, é a quiromancia²⁶. Finda a Segunda Guerra, todos deveriam sobreviver de acordo com as suas habilidades. Grass comerciava ativamente no mercado negro, trocando cigarros – na época ele não fumava – e o que mais fosse possível (esperança de futuro lida nas mãos de camponeses?)

²⁶ “Onde eu havia aprendido aquela arte duvidosa? Será que eu nascera conhecendo-a? Será que eu havia espiado os ciganos, que vinham da Polônia para os limites da Cidade Livre e durante a minha infância eram muito requisitados nas ruas de Langfuhr, e não apenas na condição de afiadores de tesoura e consertadores de chaleira?” (GRASS, 2007, p. 187)

por favores “que não podiam ser colocados nem no prato da balança nem contados em peças” (GRASS, 2007, p.187).

Mesmo com o “dom” da quiromancia, o artista-escritor considera-se superado pela sua criação, o personagem-tambor Oskar Matzerath. Para Grass,

Oskar sabia torneiar belas palavras; eu parecia ter engolido moscas.

Ele, que até soube vender sua corcunda com lucro, tinha idéias às dúzias no depósito de sua criatividade; a mim apenas ocorriam gestos acanhados e, por isso, equivocados.

Os antiqüíssimos truques da arte da sedução saltavam do modo mais charmoso dos lábios dele. (GRASS, 2007, p. 237)

Em outro momento, o autor fala de arte no plural, indicando, assim, que o mundo das artes também é plural. Pergunta-se, então: são para o autor as Artes Visuais e a Literatura campos diversos, estudados pela interdisciplinaridade; ou formas diferentes de uma manifestação textual de um mesmo campo, abrangendo o terreno da intertextualidade? Sem entrar numa discussão de méritos, as duas formas de aproximação, entre textos e entre campos, estão simultaneamente presentes.

O escritor também concebe a arte como uma forma de “enganação”. Enganam-se os olhos, a percepção, e a sensação: nos dicionários a palavra arte **também** é descrita como “artifício, artimanha, engenho”. Günter Grass afirma que, em sua tarefa e dos outros aprendizes (no trabalho com as lápides), o erro deveria ser “tapeado”.

Com a ajuda dos aprendizes, que descendiam todos de velhas famílias de cinzeladores estabelecidos na profissão, eu aprendi que golpes malogrados na pedra são incorrigivelmente duradouros quando não escondidos por trapaças bem feitas. (GRASS, 2007, p. 247)

Outra forma de enganação, da qual o escritor participou, foi a produção de falsificações. Num contexto cheio de mistério, seu chefe encarregava os aprendizes de fazer cópias de esculturas famosas, para depois vendê-las como originais:

Um dos artesãos fez troça: “De um se fazem três.”

Tantos eram os arenitos a serem trabalhados. A encomenda parecia vir de um *marchand*, que negociava com cópias que dizia serem originais e que oferecia no mercado negro da arte. Naqueles anos pós-guerra, podiam ser

encontrados compradores sem noção, novos-ricos nativos e outros que haviam chegado dos Estados Unidos: o tempo da falsificações começou. (GRASS, 2007, p. 247)

Finalmente, quando Grass ingressa na Academia de Arte de Düsseldorf, ele admite a arte teatral da imitação, interpretação ou representação. O escritor agora tem que assumir uma postura *blasé* de quem tudo já sabe, tudo já experimentou. Günter Grass torna-se *in*:

Minha queda e a queda dos meus iguais pelo existencialismo – ou o que quer que esteja compreendido no conceito – eram um item importado da França e adequado às relações, digamos, de escombros alemães, podia ser carregado como uma máscara e ficava bem em nossos rostos, de sobreviventes dos “anos sombrios”, conforme eram caracterizados os tempos do domínio nacional-socialista; ajudava a nos dar uma pose trágica. [...] A figura de retórica que mais cedo ou mais tarde acabava dando as caras na condição de argumento era o suicídio, também chamado de decisão espontânea pela morte. Cogitar o suicídio, fumando, quando estava na companhia de um grupo, era de bom-tom. (GRASS, 2007, p. 260)

Na universidade, na crítica e no próprio contexto artístico procura-se um conceito utópico e infalível de arte. Günter Grass tem uma intuição que o leva a considerar arte tudo o que envolva a criatividade e a sensibilidade, e até mesmo aquilo que parece mas não é, ou seja, engana aos olhos, mas cumpre sua função.

2.1.1 Contextualização artística

Quando Karl Hartung observou que já era tempo de apresentar alguns dos meus desenhos a giz, entre os quais havia folhas como *Gafanhotos sobre a cidade* e *K, o escaravelho* – imagens que eram fundamentadas em poemas –, à federação de artistas, a fim de que pudessem ser vistos na exposição anual que em breve aconteceria, ele teve de informar, depois de algumas semanas, lamentando muito, que, embora o júri tivesse reconhecido a qualidade dos desenhos, os havia “desclassificado” como “demasiado figurativos”.²⁷

Depois disso, mantive-me distante de todas as limitações dogmáticas, insultei todos os papas, assim mais tarde também aquele que, de olho na eficácia da mídia, queria medir, elevado, o céu literário unicamente segundo o seu côvado, e me tornei amigo do risco, tendo de me opor ao espírito vigente da época em minha condição de marginal solitário. Isso teve conseqüências: só em exposições individuais, e sempre à parte das modas

²⁷ Da mesma forma, a obra *O tambor*, tal como nesta exposição artística com os desenhos a giz, foi contemplada com o prêmio literário de Bremen, embora o autor não o tenha recebido. O livro, de qualidade indiscutível, foi vetado para receber o prêmio por ser demasiado obsceno.

cambiantes, eu podia defender a minha obra artística; e assim ela permaneceu à margem até hoje. (GRASS, 2007, p. 332)

A formação oficial de Günter Grass é a de artista plástico: tem um trabalho interessante e tecnicamente consistente. Porém, o escritor não teve o mesmo sucesso estrondoso como artista que teve na Literatura. Seu trabalho artístico só é notado à luz do sucesso de seus livros. Tudo se deve primeiramente à concepção de arte da época²⁸.

A arte, como outros campos inexatos, não possui um conceito claro e inquestionável para defini-la. Principalmente porque logo depois de formulado, o conceito não mais se adequará às “novidades artísticas”. Segundo Grede Finkler (1999, p. 28), “o que torna o trabalho do artista diverso do trabalho do burguês e do proletário é o seu caráter desinteressado, por um lado, e livre por outro; o que torna o artista virtualmente suicida”.

2.1.2 Acerca do sentido ou significado da arte

Num diálogo do livro X da *República*, supostamente ocorrido entre Glauco e Sócrates, Platão expõe didaticamente suas opiniões acerca do “valor” da arte e sua inserção na sociedade (embora tal conceito nem existisse na época).

Em tal cidade “perfeita” não haveria espaço para poesia, pois esta é a arte da imitação. Segundo Sócrates tais obras “arruinam o espírito dos que escutam”. Usando o exemplo de um espelho, que reflete as imagens, mas não as reproduz de verdade, o filósofo explica que o artista – no caso aqui um pintor – traz os objetos apenas de forma aparente. Ainda para provar sua tese, o professor usa outro exemplo: fala de uma cama real e original, criada por Deus, de outras repetidas pelo marceneiro e, em terceiro grau, a cama imitada pelo

²⁸ Os balanços e estudos disponíveis sobre arte contemporânea tendem a fixar na década de 1960, sobretudo com o advento da Arte Pop e do Minimalismo, um rompimento em relação à pauta moderna. Após esta data, ficou impossível pensar a arte a partir de categorias como “pintura” ou “escultura”. A Arte Contemporânea, põe em xeque os enquadramentos sociais e artísticos do Modernismo, abrindo-se a experiências culturais díspares. Nesse contexto, instalações, *happenings* e performances são amplamente realizados, sinalizando novas tendências. As novas orientações artísticas que surgiram então, apesar de distintas, partilham um espírito comum: são, cada qual a seu modo, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As obras articulam diferentes linguagens – dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. –, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente também o mercado e o sistema de validação da arte. (“Arte Contemporânea”, em Enciclopédia de Artes Visuais, Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/artesvisuais2003/home/index.cfm>>. Acesso: 26 fev. 2009.)

pintor. O pecado do pintor é ainda maior, pois ele não imita a realidade e sim a aparência. A ideia é concluída mostrando que tal “artimanha” só engana a crianças e tolos.

De certa forma, o artista seria, na opinião de Sócrates, alguém que não foi capaz de exercer um ofício digno de “criar” as coisas e por isso as imita. Tal imitação não é uma obra concreta e jamais será de alguma utilidade prática.

Temos portanto um imitador das aparências que nada entende do objeto que imita, pois não faz uso do objeto, nem o fabrica. A beleza também não é um bom argumento, já que ela está diretamente ligada ao uso que se faz do objeto.

Esses imitadores são então “charlatões” que, com suas técnicas – como a pintura sombreada –, tentam enganar pessoas de bem. Os elementos afastados da realidade não propõem sabedoria e não são saudáveis, ou seja, são inferiores ao homem.

A arte não tem nenhum valor, pois não gera nenhum bem concreto. Sócrates critica ainda a imitação, por meio dos poetas, de emoções extremas, que mostram dor e sofrimento nos homens, já que essas manifestações são atitudes femininas: homens de bem jamais se exporiam dessa forma em público. De que serve então os poetas mostrarem uma atitude condenada pela sociedade?

Os artistas são banidos da república perfeita por causa do princípio pelo qual ela se baseia: a razão. Mesmo seduzidos por Homero, os homens devem seguir a razão, e não as inverdades produzidas pelos poetas ou pintores.

No dicionário, a palavra “arte” nos remete a diversos significados²⁹. A primeira definição remete à técnica, que podemos interpretar aqui tanto como técnica artística quanto como técnica artesanal, mas não é o suficiente para se falar em arte; a segunda refere-se à “maneira” de interpretar determinada ideia. No entanto, a arte, dentro da sua complexidade, não refaz apenas o “objeto” de outro modo, mas inclui sua própria reflexão numa releitura. A terceira definição aproxima-se um pouco mais da essência artística. Arte é então criação, mas pode haver criação na repetição? Outras definições de uso da palavra arte seguem até a

²⁹ Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa: “1. Capacidade que tem o homem de pôr em prática uma idéia, valendo-se da faculdade de dominar uma matéria. 2. A utilização de tal capacidade, com vista a um resultado que pode ser obtido por meios diferentes. 3. Atividade que supõe criação de sensações ou de estados de espírito de caráter estético carregados de vivência pessoal e profunda, podendo suscitar em outrem o desejo de prolongamento ou renovação.”

definição de arte como “artimanha” ou “engenho” e como “modo” ou “maneira”. Talvez seja neste ponto que Günter Grass cite as inúmeras formas de arte presentes no livro: a arte é a enganação, o truque que faz seus objetos parecerem o que não são; é não só o não acaso como também o acaso intencional; é o artifício não natural de expressão.

Walter Benjamin (1994) no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” usa um exemplo do campo da medicina para explicitar a diferença entre o cinema e a pintura:

A pergunta aqui é a seguinte: qual a relação entre o cinegrafista e o pintor? A resposta pode ser facilitada por uma construção auxiliar, baseada na figura do cirurgião. O cirurgião está no pólo oposto ao do mágico. O comportamento do mágico, que deposita as mãos sobre um doente para curá-lo, é distinto do comportamento de um cirurgião, que realiza uma intervenção em seu corpo. O mágico preserva a distância natural entre ele e o paciente, ou antes, ele a diminui um pouco, graças a sua mão estendida, e a aumenta muito, graças à sua autoridade. O contrário ocorre com o cirurgião. Ele diminui muito a distância com relação ao paciente, ao penetrar em seu organismo, e a aumenta pouco, devido à cautela com que mão se move entre os órgãos. Em suma, diferentemente do mágico [...], o cirurgião renuncia, no momento decisivo, a relacionar-se com seu paciente de homem a homem e em vez disso intervém nele, pela operação. O mágico e o cirurgião estão entre si como o pintor e o cinegrafista. O pintor observa em seu trabalho uma distância natural entre a realidade dada e ele próprio, ao passo que o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta por inúmeros fragmentos, que se recompõe segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto de realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade. (p. 187)

Kafka, em seu texto “Um artista da fome”³⁰, inspira diversas reflexões sobre as possibilidades de entendimento da “arte”. Já no início, encontramos a alteração de valores e definições do que vem a ser a arte com o passar do tempo³¹:

³⁰ “O protagonista é um arquétipo de Kafka, um indivíduo marginalizado pela sociedade. A história retrata a vida de um artista há tempos esquecido, o jejuador. Ter o poder de ficar dias a finco sem colocar em sua boca uma mísera migalha de alimento, era a grande façanha na qual rodeava a vida daquele artista. Kafka expõe com essa obra a fragilidade humana frente à evolução social e mostra o quanto ínfima podem se tornar nossas maiores habilidades.” (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Um_Artista_da_Fome>. Acesso: 21 nov. 2008.)

³¹ O que atrai o público? A falta de apelo comercial, o que agrada aos críticos, ou, ao contrário, uma arte que não agrada aos críticos, mas sim ao povo: qual é afinal o critério de definição do artístico? Tal ideia será retomada posteriormente.

Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome diminuiu bastante. Se antes compensava promover, por conta própria, grandes apresentações desse gênero, hoje isso é completamente impossível. (KAFKA, 1991, p. 23)

O artista criado por Kafka, apesar de usar de artimanhas³² também possuía um código de honra:

Além dos espectadores que se revezavam, havia ali também vigilantes escolhidos pelo público – em geral, curiosamente, açougueiros, sempre três ao mesmo tempo, e que assumiam a tarefa de observar dia e noite o artista da fome para que ele não se alimentasse por algum método oculto. Mas isso era apenas uma formalidade introduzida para tranquilizar as massas, pois os iniciados sabiam muito bem que o jejuador, durante o período de fome, nunca, em circunstância alguma, mesmo sob coação, comeria alguma coisa, por mínima que fosse: a honra de sua arte proibia. (KAFKA, 1991, p. 24)

Ao artista da fome era permitido somente quarenta dias de jejum (por motivos comerciais: jejuns de mais de quarenta dias dispersavam o interesse da multidão). Ele poderia, é claro, fazer muito melhor:

Por que parar justamente agora, depois de quarenta dias? ele poderia agüentar muito mais tempo, um tempo ilimitado; por que suspender agora, quando estava no melhor do jejum? Por que queriam privá-lo da glória de continuar sem comer, de se tornar não só o maior jejuador de todos os tempos [...] mas também de superar a si mesmo até o inconcebível, uma vez que não sentia limites para sua capacidade de passar fome? (KAFKA, 1991, p. 27)

Ao artista, tal como a Cézanne³³, pairava a sensação de que a obra sempre poderia ser melhorada e nunca estava acabada.

Os tempos, porém, mudaram. Inúmeras opções de lazer, para ver, ouvir e sentir substituíram o interesse popular pelo artista da fome (“Seja como for o mimado artista da fome se viu um dia abandonado pela multidão ávida de diversão que preferia afluir a outros espetáculos.” – KAFKA, 1991, p. 30). O artista emprega-se então em um circo, como atração secundária, ainda sem entender o motivo da perda de interesse de seus espectadores (“[...] em toda parte havia se estabelecido uma repulsa contra o espetáculo da fome.”; “Tente explicar a alguém a arte do jejum!” – Ibidem). No circo, pela falta de controle dos empregadores e do público (“[...] ninguém contava os dias [...]” – Ibidem), o artista atingiu a tão sonhada

³² “É que só ele sabia – só ele e nenhum outro iniciado – como era fácil jejuar”, (KAFKA, 1991, p. 26)

³³ Como será referido posteriormente.

liberdade para jejuar o quanto quisesse (“[...] ninguém, nem mesmo o jejuador conhecia a extensão de seu desempenho [...]” – Ibidem), porém tal desempenho não importava a ninguém.

A fábula termina com o desaparecimento do artista da fome, mas não antes da confissão marota deste, quando encontrado por funcionários, ainda na jaula que o “impedia” de comer:

- Eu sempre quis que vocês admirassem meu jejum – disse o artista da fome.

- Nós admiramos – retrucou o inspetor. -Por que não haveríamos de admirar?

- Não deviam admirar – disse o jejuador.

- Bem, então não admiramos.- disse o inspetor. – Por que é que não devíamos admirar?

- Porque eu preciso jejuar, não posso evitá-lo – disse o artista da fome.

- Bem se vê – disse o inspetor. – E porque não pode evitá-lo?

- Por que eu – disse o jejuador, levantando um pouco a cabecinha e falando dentro da orelha do inspetor com os lábios em ponta, como se fosse um beijo, para que nada se perdesse. – Porque eu não pude encontrar o alimento que me agrada. Se eu o tivesse encontrado, pode acreditar, não teria feito nenhum alarde e me empanturrado como você e todo o mundo. (KAFKA, 1991, p. 34)

Tão honrado talento era uma farsa.

Nesse aspecto, a palavra *Kunst*, arte em alemão, nos ajuda a perceber a importância de seu sentido original. Da palavra *Kunst*, originam-se dois adjetivos que dão dor de cabeça aos estudantes da língua de Goethe. Primeiro, a palavra *künstlich*, o pressuposto adjetivo supostamente mais natural para referir-se a arte, não significa “artístico”, mas sim “artificial, forçado, sintético ou falso”. Apenas a variação *künstlerisch* refere-se a artístico.

Novamente refiro-me à palavra como arte. Nos povos de religião muçulmana, a história conta que Deus, através do anjo Gabriel, falou a Maomé em árabe: a língua e sua escrita são então consideradas inestimáveis por seus seguidores. Apenas os homens que falam o árabe são realmente capazes de entender o pensamento de Deus. Além dessa

supervalorização da língua, a proibição religiosa de representação do ser humano tornou a escrita uma arte. Para homenagear a Deus e ao profeta, os homens adotaram a missão de divulgar a língua através da caligrafia, com toda perfeição de que fossem capazes.

Na Idade Média a arte, usada como louvor a Deus, apesar de muito valorizada, não tinha autoria. As oficinas artesanais dividiam as encomendas para grupos de aprendizes e o *expert* ou *meister* dava o toque final.

Foi só no Renascimento, uma retomada da arte clássica grega, que as obras passaram a ter relação com o nome de seus artistas. Albert Dürer foi o primeiro a procurar, através da lei, os direitos autorais: exigiu, e conseguiu, que suas gravuras não fossem copiadas e revendidas com seu nome. Além disso, o grande campo da arte, que contemplava qualquer manifestação, passou a ser dividido em conceitos, como literatura, escultura, pintura, gravura, tapeçaria, música, entre outros.

A partir do Romantismo, período que não coincide com a linha do tempo histórica, já na era contemporânea, o artista, até então um mero instrumento do poder divino, recebeu reconhecimento, até mesmo quando o talento (ou aura) não chegava a ser mostrado.

Walter Benjamin afirma que, “Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível” (1994, p. 166). Desde a pré-história, os homens imitam e representam a natureza em busca de uma perfeição nas mais diversas formas de expressão. Apesar disso, a imitação, com a intencionalidade e o conceito que conhecemos hoje, aparece primeiramente na Idade Média através da xilogravura (meio de reproduzir desenhos), seguida da estampa em chapa de cobre, da água-forte e da litografia, já no início do século XIX. A descoberta da imprensa é um caso a parte, já que, neste caso, a intencionalidade não era de ordem artística (no objeto em si, pois mesmo se o texto fosse artístico, não era sua representação, através da impressão, que assim o tornava). Com o surgimento do *medium* fotografia, o trabalho manual passou para o “olho”, e sua velocidade é comparada à palavra.

Ainda em Benjamin (1994, p. 167), encontramos reflexões sobre a autenticidade da obra de arte. Se ela pode ser facilmente ou “perfeitamente” reproduzida, qual seria a diferença para o seu original? A obra, que já foi plástica e única, pode então ser reproduzida tecnicamente (e, neste momento, refiro-me à reprodução como um “novo fazer”, e não como

uma imitação) e conscientemente: ela não é o original e todos o sabem. E, se todos desejam o mesmo original, algo que ninguém mais possui, todos possuirão “o mesmo”.

O caráter único de uma obra dá-se através da sua aura³⁴, que, segundo Benjamin, encontra-se em declínio. A aura seria o objeto de culto ou magia proveniente da tradição de um povo³⁵, e a reprodutibilidade do objeto a afastaria de seu valor ritual: desaparece a questão social e cultural e a arte passa a fazer parte de um valor político.

Com os novos *media*, como a fotografia e o cinema, o artista não precisa mais de habilidade manual, ao contrário de antes, quando o processo de produção da obra também fazia parte do ritual. Na fotografia a imagem é idêntica àquela que nosso olho capta, porém o olhar possui possibilidades, enquanto a fotografia supõe cortes, enquadramento. Para aceitar tal manifestação como arte, todo o conceito dessa disciplina teve que ser revisto.

No final do século XIX, o Modernismo³⁶ passou a ser aceito na Europa, e a dinamicidade da arte passou a exigir uma nova ruptura³⁷. Surgem então, mais tarde, nos Estados Unidos, manifestações ainda mais drásticas – como a Op Art, a Pop Art, o Expressionismo Abstrato, a Arte Conceitual, o Minimalismo, a Body Art, a Internet Art e a Street Art. E é nessa nova efervescência que Günter Grass inicia seu aprendizado artístico na *Kunstakademie Düsseldorf*³⁸.

2.1.3 Conceitualidade, conceituação, conceitual: quebra de paradigmas

Walter Benjamin, como teórico de vanguarda, em seu famoso texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, faz uma previsão acertada a respeito da arte contemporânea: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em

³⁴ Para Walter Benjamin, a aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra entre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (1994, p.170)

³⁵ “[...] o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.” (Ibidem, p. 171)

³⁶ Tratado na Europa como *avant-garde* (ou vanguardas europeias).

³⁷ A respeito do Dadaísmo: “Essa obra de arte tinha que satisfazer a uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador.” (BENJAMIN, 1994, p.191)

³⁸ Academia de Arte de Düsseldorf.

função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original” (1994, p.180).

Para falarmos de arte, como conceito atual, é necessário voltarmos no tempo. Tanto a Literatura, quanto a Arte (e a Música) desenvolvem-se³⁹ através de rupturas. Quando o máximo de uma tendência é alcançado, mesmo que nem todos, ou a grande maioria, não se dê conta, o movimento (literário, artístico, musical) acha formas de “desengessar” a teoria criada em cima da “última moda”. Para isso, os conceitos ditos modernos (ou, para cada época, atuais) encontram meios de combater a crença anterior. Os chamados períodos literários alternam-se entre apolíneos e dionisíacos: quanto mais diferente do movimento anterior, melhor. Enquanto na Literatura a grande ruptura surgiu com o Romantismo, na Arte, nas escolas artísticas⁴⁰ do final do século XIX, assumiram o papel de questionadoras, mudando completamente o conceito de Arte. É esse tipo de Arte que denominamos *conceitual*.

Os primeiros conceitualistas trabalharam para quebrar alguns valores caros à geração anterior, como a autenticidade intuída e a marca autoral.

Rauschenberg pinta um quadro duas vezes, *Factum I* e *Factum II*: a obra é duplicada ou reproduzida (no sentido de ser produzida novamente)⁴¹. Com tal trabalho, o artista questiona a autenticidade e a espontaneidade. Como uma obra de arte pode ser feita duas vezes? E onde fica a aura, tão cara a Walter Benjamin? Antes ainda, Rauschenberg apaga um desenho de De Kooning⁴², com a autorização deste, e a obra se torna *Desenho de De Kooning apagado*⁴³. Laboriosamente, o artista desconstrói o trabalho de outro artista, voltando a um estágio inicial, mas, ainda assim, resultado de um trabalho.

³⁹ Não me refiro a um desenvolvimento como melhoria ou evolução, mas, sim, como mudança.

⁴⁰ Tais escolas preocupavam-se mais com os pensamentos e reflexões que suas manifestações pudessem suscitar, do que com o valor artístico, comercial e temporal de cada obra de arte criada. Por isso o valor das obras do período referem-se a sua aparição e não ao objeto em si. Genette, no livro “A Obra de Arte”, explica um pouco esta relação, a respeito de um *ready-made*: “[...]o fato de um porta-garrafa ter cinquenta ou sessenta hastes, ou o tom exato de seu metal, não importa, sem dúvida, para sua significação artística...”, “[...] o que conta neste gênero de obras não é nem o objeto proposto em si mesmo, nem o ato da proposição em si mesmo, mas a *idéia* desse ato.” (p. 136)

⁴¹ Ver Anexo A.

⁴² Pintor holandês do Expressionismo abstrato (1904-1997).

⁴³ Ver Anexo B.

O movimento conceitual foi caracterizado como internacional, já que, mais ou menos ao mesmo tempo, surgiram expoentes em todo o mundo. Na França, destaca-se Yves Klein, com inúmeros movimentos críticos à arte conservadora/convencional. Klein pinta diversas telas apenas de azul (batizado por ele de “Azul Internacional Klein”) e as vende com diferentes valores⁴⁴. Surge uma nova crítica/questionamento: Quanto vale a arte? Em 1959, abre uma exposição chamada “O vazio”; quando os visitantes entravam, deparavam-se com um espaço vazio.

No Japão, houve um grupo, chamado Gutai, que realizava propostas performáticas. Seu manifesto foi publicado na revista *Geijutsu-Shincho*, em 1956, que também tinha contato com a vanguarda italiana. Em ensaio publicado na revista, Piero Manzoni questiona: “Expressão, imaginação, abstração, não seriam elas próprias invenções vazias?” (apud WOOD, 2002, p.20-21).

O artista ousa, ainda, ao tornar o corpo humano (vivo) a obra de arte: além de assiná-lo, coloca as pessoas em plintos portáteis como se fossem esculturas. Em outra experiência artística, Manzoni esconde a obra do público: *As linhas*⁴⁵ está guardada dentro de um cilindro de papelão. Agora a obra não precisa mais nem de visibilidade para assegurar sua existência e reconhecimento⁴⁶. Para criticar o mercantilismo da arte, o artista cria a *Merda d’artista*⁴⁷, que eram latas, literalmente, com a merda do artista; o preço de venda era a conversão do peso da merda em ouro.

O grupo internacional Fluxus, criado pelo lituano George Maciunas, envolveu-se em muitas atividades conceituais, com inspiração interdisciplinar. Com a artista Yoko Ono, foram feitas “pinturas didáticas”, “música concreta” e performances. Entre os participantes do grupo também estavam Nam June Paik, Joseph Beuys, George Brecht, Ben Vautier e Wolf Vostell.

⁴⁴ Ver Anexo C.

⁴⁵ Ver Anexo D.

⁴⁶ É um retorno à ideia original da obra como objeto de culto, de Walter Benjamin: “A produção artística começa com imagens a serviço da magia. O que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (1994, p. 173).

⁴⁷ Ver Anexo E.

Como exemplo de quebra de paradigma, não podemos esquecer de Joseph Kosuth, com a obra mais lembrada, *Uma e três cadeiras*⁴⁸, de 1956. O artista expôs no mesmo contexto, uma cadeira, a imagem de uma cadeira e o conceito de uma cadeira, explorando uma análise filosófica da linguagem.

Robert Morris brincou com o conceito de quem decide ou define o que é arte. Após não receber o pagamento por uma obra vendida⁴⁹, Morris criou um documento⁵⁰, lavrado em cartório, como nova obra, afirmando que o que tinha sido vendido não era mais arte: “[...] por meio desta revoga em relação à referida estrutura qualquer qualidade e conteúdos estéticos e declara que, a partir desta data, a referida estrutura não tem tais qualidades e conteúdo” (MORRIS apud WOOD, 2002, p.27). Segundo Donald Judd (Ibidem), “Se o artista diz que algo é arte, então isso é arte”. Se, por um lado, a afirmação é absurda, por outro traz uma reflexão muito interessante: o que é, afinal, o objetivo da arte conceitual?

O questionamento de parâmetros não ocorreu somente no mundo das artes. Ele está presente em todos os campos – não como certezas, mas sim dúvidas. A crença em uma resposta universal, vinda da tecnologia, da ciência ou da razão, já não existe mais. E, se o pensamento iluminista e o abandono da crença em Deus falhou, não há nenhuma alternativa aparente.

Segundo David Harvey (1989), na arte, questiona-se se o Pós-Modernismo seria um estilo, se teria inspiração revolucionária ou ainda se seria o resultado de uma sociedade consumista.

Característica marcante do Pós-Modernismo é a aceitação do incompleto, sem ao menos tentar completá-lo. Tal como o pensamento de Nietzsche, há uma reafirmação do mundo e vida modernos como caos “[...] e a impossibilidade de lidar com ele com o pensamento racional” (HARVEY, 1989, p.49). Apesar dessa impossibilidade, ela não significa que a pós-modernidade desistiu de solucionar seus paradoxos, mas os reflete de forma diferente.

⁴⁸ Ver Anexo F.

⁴⁹ Ver Anexo G.

⁵⁰ Ver Anexo H.

Primeiramente, desiste-se dos esquemas totalizantes ou universais. Cada formação discursiva dará um valor diferente para “verdade” citada. A palavra não é o conceito: este flutua conforme o enunciador. Os mecanismos de poder do discurso, teorizados por Foucault, são usados como argumento pelos pós-modernistas. Eles estão sempre presentes e, mesmo quando há resistência, somos dominados pela “racionalidade burocrática-técnica repressiva” (HARVEY, 1989, p. 50). São ideias que atraem grupos de marginalizados e desiludidos, mas ainda não foram capazes de produzir uma real mudança.

Genette (2001) define e expande a arte conceitual desta forma:

[...] o conceitual é um regime (este termo é provisório) que pode investir todas as artes e todos os modos de apresentação: objetos materiais, acontecimentos físicos, mas também objetos ideais como o *texto* de *O Sumiço*. [...]

Com efeito, o que motiva esta ampliação, ou, antes, este sentimento de que a noção de arte conceitual se aplica (mais ou menos) a um grande número de obras características das correntes Dadá, Pop, neo-Dadá e, como veremos, algumas outras, é o fato de que, nesses tipos de obras, o objeto ou acontecimento produzido (ou escolhido) constitui essa obra, não, é claro, em virtude de suas qualidades estéticas no sentido corrente, mas, ao contrário, em virtude de seu caráter crítico, paradoxal, provocante, polêmico, sarcástico ou simplesmente humorístico que se liga ao ato de propor como obra de arte um objeto ou acontecimento cujas propriedades são comumente tidas como não artísticas ou anti-artísticas [...]. (p. 140)

É lugar comum afirmar, nos meios leigos, que, hoje em dia, a arte chegou a tal ponto de abstração que, para chocar mesmo (o que, para essas pessoas, seria a verdadeira intenção da arte), o artista teria que apresentar uma obra figurativa se quisesse fazer algo diferente. É uma forma simplista de ver o problema, mas certamente há uma supervalorização de alguns artistas mais “bem-vendidos” (ou “autopropagandeados”). Há quem diga que o artista Grass não fez sucesso como artista plástico pela obviedade de suas formas figurativas e a ausência de um contexto próprio, que valesse por si mesmo e não tivesse relação direta com sua obra literária.

2.2 O que é literatura (para Grass e Oskar)?

O pequeno Oskar trata da literatura, no início do livro escrito por Grass, como se estivesse em uma oficina. Ele deve decidir sob quais conceitos literários suas memórias serão escritas: qual é a forma da moda?

Pode-se começar uma história pelo meio e avançar e retroceder, embrulhar ousadamente as coisas. Pode-se ser moderno, eliminar toda e qualquer menção a tempo e distância, e no final proclamar, ou deixar que alguém proclame, que por fim e na última hora se resolveu o problema do espaço-tempo. Pode-se também logo no início afirmar que nos nossos dias é impossível escrever um romance, mas, por assim dizer, dissimuladamente produzir um bem grande, para posar como o último dos romancistas possível. (GRASS, 1982, p.14)

Continua, cada vez mais sarcástico, ironizando o tipo de história mais aceitável nos dias de hoje (note-se que a história em si não se modifica, mas sim a apresentação de seu personagem e o desenrolar do enredo):

Também me asseguraram que é bom e modesto começar afirmando que um romance já não pode ter herói, porque se acabaram com os individualistas, porque a individualidade pertence ao passado, porque o homem – cada homem e todos os homens individualmente – está só e sem direito à solidão individual e constitui uma massa solitária anônima e sem herói. (GRASS, 1982, p.14)

O personagem, que não conseguiu frequentar a escola primária (além de ter a compleição física de um menino de três anos, apesar de já ter sete, Oskar era indisciplinado demais⁵¹ para a tradicional escola alemã), mas acreditava que deveria aprender a ler e escrever:

Não foi fácil aprender a ler fazendo-me ao mesmo tempo de ignorante. Isso haveria de ser mais difícil do que a dissimulação de molhar a cama. [...] Mas representar o ignorante significava ocultar o meu rápido progresso, travar uma constante luta com meu incipiente orgulho intelectual. (GRASS, 1982, p.109)

O aprendizado veio com dois livros escolhidos pelo menino na parca biblioteca de uma vizinha:

Depois de muita hesitação – sendo pequena a possibilidade de escolha, não era fácil decidir-se rapidamente – tomei, sem saber o que tomava, por pura

⁵¹ “Bastara-lhes a única tentativa, de resto dura e humilhante para mamãe, que haviam feito para me levar à escola.” (GRASS, 1982, p. 101)

obediência à minha conhecida vozinha interior, primeiro Rasputin e depois Goethe.

A dupla iria delinear e influenciar minha vida, pelo menos a vida que eu pretendia levar para além de meu tambor. (GRASS, 1982, p.108)

Posteriormente, Oskar narra a ocupação alemã na Polônia. De forma poética, descreve as adversidades que enfrentam os defensores da Polônia:

Oh, insensata cavalaria! Colhendo amora em lombo de cavalo. As lanças adornadas com bandeirolas alvirrubras. Os esquadrões Melancolia e Tradição. Ataques de livros de estampas. [...] Oh, excelso galope, sempre à espera do vermelho incêndio do ocaso! (GRASS, 1982, p. 309)

A desproporção do poderio do moderno exército alemão de 1939, com tanques e grande habilidade estratégica de ataque contra a despreparada e surpresa força de defesa polonesa, torna o evento ainda mais surreal:

A cavalaria não ataca senão quando o primeiro plano e o fundo são esplêndidos, pois a batalha é pictórica e a morte um modelo para os pintores; primeiro firmes e depois a galope, e depois caindo, à cata de amoras. (GRASS, 1982, p. 309)

Oskar propõe ainda um exercício de intertextualidade com o *Don Quijote* de Cervantes. Pan Kiehot, líder das forças polonesas, é o cavaleiro que ainda acredita em bravura e cortesia como plano para vencer uma guerra:

Pan Kiehot: um polonês de pura cepa e de nobre e triste figura, que ensinou todos os ulanos a beijar as mãos das amazonas, de modo que sempre estão preparados para beijar a mão da morte devotadamente – como se esta fosse uma dama. [...] os tanques alemães adiante, os potros das coudelarias dos Krupp von Bohlen e dos Halbach: mais nobres ninguém tem montado. (GRASS, 1982, p. 310)

No relato de Oskar, Kiehot grita à cavalaria:

Bravos poloneses a cavalo, isso que vedes não são tanques de aço, mas apenas moinhos de vento ou ovelhas: convido-vos a beijar a mão das amazonas! (GRASS, 1982, p. 310)

Além das referências literárias, Oskar brinca com as palavras. A língua alemã também se presta, pela sua formação (inúmeras possibilidades de composição de palavras e

vocábulo iguais para sentidos diferentes⁵²), às ambiguidades e brincadeiras de cunho semântico e fonético. Numa conversa com seu enfermeiro:

Quando eu disse para Bruno: “Oh, Bruno, você me compraria quinhentas folhas de papel virgem?”, ele [...] replicou: “De papel branco Sr. Oskar?”

Insisti na palavrinha “virgem” e pedi para Bruno dizer exatamente isso na papelaria. Ao fim da tarde, quando voltou com o embrulho, me deu a impressão de estar agitado por seus pensamentos. Várias vezes fitou o teto, de onde costuma tirar inspiração, e finalmente disse: “O senhor me sugeriu a palavra exata; pedi papel virgem e a vendedora enrubescou intensamente antes de trazê-lo.” (GRASS, 1982, p.13)

Já o autor Grass (1999), em uma entrevista para Harro Zimmermann (GRASS; ZIMMERMANN, 1999), deixa de lado as brincadeiras e desferiu de forma ferina e direta suas críticas à literatura, aos escritores e aos críticos literários alemães. Ele lamenta que apenas no exterior exista um eco de sua produção literária e cita John Irving e Salman Rushdie como escritores que já afirmaram inspirar-se em seus livros. O autor se identifica mais com os escritores da literatura fantástica latino-americana do que com seus conterrâneos.

Uma das fontes primordiais de inspiração para *O tambor* de Grass é o romance pícaro espanhol, da tradição narrativa moura. Dos escritores alemães, o autor cita Grimmshausen⁵³ (1622-1676) (que também teria se inspirado no romance pícaro espanhol), cuja história se passa durante a Guerra dos Trinta Anos.

Outra vertente produtiva são os contos de fadas, que o autor cita como forma literária primordial: “*Die sehr frühen, einfachen Formen der Literatur, die Märchen etwa, finden wir, ohne daß man einen Kunstwillen erkennen könnte, im ästhetischen Sinn schön*”⁵⁴ (GRASS; ZIMMERMANN, 1999, p. 32).

⁵² Por exemplo: há três pronomes diferentes no português que, no alemão, são escritos da mesma forma: *sie* significa “ela”; “eles” ou “elas”; e, quando escrito com letra maiúscula, “o senhor”, “a senhora”, ou “os senhores” e “as senhoras”.

⁵³ “A mais notável obra em prosa do barroco alemão é o *Abenteuerlicher Simplicius Simplicissimus* (1669; *O aventureiro Simplicio Simplicíssimo*), que traça um quadro dos costumes durante a guerra dos trinta anos e foi o protótipo do romance de formação (*Bildungsroman*) ao narrar a trajetória da evolução individual de um homem.” (Disponível em: <<http://quartetodumestre.blogspot.com/2007/12/quando-ocorreu-o-barroco.html>>. Acesso: 16 fev. 2009.)

⁵⁴ Tradução livre: “As formas literárias mais precoces e simples, como os contos de fadas, entendemos como sentido estético belo, sem que pudéssemos reconhecer uma intenção artística.”

Junto com a persistente temática, a história da nação alemã no século XX, o autor inclui assim essas lendas, os mitos e contos de fadas também na sua forma de escrever. Para Grass, eles fazem parte de nossa realidade e de sua maneira de contar uma história:

*Es ist in uns, und zugleich ist es ein anderer Ausdruck von Wirklichkeit. Für mich sind die Märchen durchaus realistisch. Wir haben doch durch die Weiterentwicklung der Erzähltechnik von neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert hinein – manche sehen das als Fortschritt an, ich nehme es lieber Weiterentwicklung – von Joyce und Proust gelernt, daß es außer dem hörbaren Dialog und Monolog auch den inneren Monolog gibt. Durch Maler wie Braque und Picasso oder Juan Gris haben wir das kubistische Sehen als etwas uns Angemessenes aufgenommen. Unser Realitätsbegriff hat sich durch die Moderne erweitert. Wie sollen da nicht Märchen und Sagen und Fabeln als Teile unserer Realität auch ihren Platz haben?*⁵⁵ (GRASS, 1999, p. 133)

E é nos contos de fadas⁵⁶ que o entrevistado fala de um eterno conflito alemão entre forma e conteúdo, assunto que o aborrece: *“Das Erkennen und Benennen bedarf keines Kommentars”*⁵⁷ (GRASS, 1999, p. 33).

O fundamento da crítica literária alemã formou-se na época do Neoclassicismo e do Romantismo. Para Günter Grass, ao lado de excelentes críticos da época, como Varnhagen⁵⁸, estão os Schlegel-Brothers⁵⁹, que entendiam a crítica literária como um nova forma de arte, ideia que vigora até hoje no meio literário alemão. Tal mal-entendido impede até hoje, segundo o autor, o reconhecimento de excelentes escritores:

⁵⁵ Tradução livre: “Está em nós, e ao mesmo tempo é outra expressão da realidade. Para mim, os contos de fadas são absolutamente realistas. Nós já aprendemos durante o desenvolvimento – muitos notam isso como uma avanço, eu prefiro tomar como desenvolvimento – da técnica narrativa, da década de noventa para o século vinte, de Joyce e Proust, que existe, além do diálogo e monólogo audíveis, também o monólogo interior. Através de pintores como Braque e Picasso ou Juan Gris absorvemos o olhar cubista como algo que nos é adequado. Nosso conceito de realidade se ampliou através da modernidade. Como não haveria lugar para contos de fadas, lendas e fábulas como parte da nossa realidade?”

⁵⁶ Nos contos de fadas, o conflito estaria resolvido: *“Zugleich aber sprechen sie teils offen, teils verdeckt Wahrheiten aus, geben Belehrungen. Wenn beides im Verhältnis zueinander steht, dann ist es auch stimmig.”* (GRASS; ZIMMERMANN, 1999, p. 33) Tradução livre: “Ao mesmo tempo, eles expressam ora sem rodeios ora escondendo a verdade, dão lições. Quando ambos se colocam em relação um ao outro, também se harmonizam.”

⁵⁷ Tradução livre: “O conhecer e o denominar não precisam de nenhum comentário.”

⁵⁸ Karl August Varnhagen von Ense (1785-1858) foi um cronista do Romantismo, narrador, biógrafo e diplomata alemão. (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Karl_August_Varnhagen_von_Ense>. Acesso: 16 fev. 2009.)

⁵⁹ *“A permanent place in the history of German literature belongs to Friedrich Schlegel and his brother August Wilhelm as the critical leaders of the Romantic school, which derived from them most of its governing ideas as to the characteristics of the Middle Ages, and as to the methods of literary expression.”* (Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Schlegel>. Acesso: 06 mar. 2009.) Tradução livre: ‘Friedrich Schlegel e seu irmão August Wilhelm têm um lugar permanente na história da literatura alemã como os principais líderes da escola Romântica, a qual derivou deles a maioria de suas idéias determinantes quanto às características da Idade Média, e quanto aos métodos de expressão literária.’

*Man hat sich auf irgendwelche Verdikt geeinigt und hält sie hoch.*⁶⁰
(GRASS, 1999, p. 11)

*Hier zeigt sich Ähnlichkeit mit orthodoxen Marxisten oder auch mit bekehrungswütigen Katholiken, bei denen bestimmte sakrosankte Dinge unumstößlich gelten: etwa die unbefleckte Empfängnis oder eben das Verdikt, deutsche Autoren könnten nicht erzählen. Solche Stereotypen werden offensichtlich von den Medien gern wahrgenommen, auch weil sie nach wie vor einen gewissen Unterhaltungswert besitzen.*⁶¹ (GRASS, 1999, p. 12)

Para Grass (1999), a crítica não tem contato com as pesquisas e artigos científicos publicados pelas universidades: os críticos não pesquisam nem voltam atrás em suas opiniões: *“Kaum ein Kritiker würde die Revision seines Standpunktes aufgrund wissenschaftlicher Belehrung auch für nötig halten”*⁶² (p.20).

Em seu processo de criação, o autor procura tratar seus personagens como parceiros:

*Also gab es in meinen Schreibprozessen immer wieder Auseinandersetzungen mit dem fiktiven Personal, mit dem ich zu tun hatte. (...) Mit Oskar Matzerath fing es an, der so vehement vorging, daß es zu wahren Schreib-blockaden kam, wenn ich ihm etwas zumutete, was er nicht wollte.*⁶³
(GRASS; ZIMMERMANN, 1999, p. 24)

Por isso, Grass nunca sabe de antemão como o livro acabará. *“Je mehr die Arbeit am Manuskript fortschreitet, um so mehr wird der Autor zum bloßen Instrument”*⁶⁴ (GRASS; ZIMMERMANN, 1999, p. 41). Günter Grass (1997) uma vez comentou que os livros são mais complexos e ricos, quando não mais sábios que o próprio autor⁶⁵, isso explica a dificuldade de certos autores de explicar como chegaram ao resultado de determinado livro:

⁶⁰ Tradução livre: “As pessoas apropriaram-se de um veredicto qualquer e o mantêm no alto.”

⁶¹ Tradução livre: ‘Aqui mostra-se a semelhança com os marxistas ortodoxos ou com raivosos convertidos católicos, para os quais valem determinadas coisas sacrossantas e irrefutáveis: aproximadamente a concepção imaculada ou justamente o veredicto que os autores alemães não sabem narrar. Tais estereótipos são evidentemente percebidos pela mídia, também porque, como de costume, eles possuem um indubitável valor de entretenimento.’

⁶² Tradução livre: ‘Raramente um crítico acharia necessária a revisão do seu ponto de vista por causa de correções teóricas.’

⁶³ Tradução livre: ‘Em vista disso, no meu processo de escrita, sempre existiram conflitos com o pessoal fictício, com quem eu lidava. [...] Iniciou com Oskar Matzerath, que agiu tão veementemente, o que levou a verdadeiros bloqueios de escrita, quando eu exigia o que ele não queria.’

⁶⁴ Tradução livre: ‘Quanto mais o trabalho no manuscrito progride, tanto mais o autor torna-se apenas um instrumento.’

⁶⁵ “Die Bücher sind komplexer und gewiß reicher, wenn nicht klüger als der Autor.” (GRASS, 1999, p. 41)

*Deshalb ist das Ergebnis der oft jahrelangen Arbeit am Ende vielschichtiger, als der Autor, wenn er darüber reflektiert, jemals begreifen oder erklären könnte.*⁶⁶ (GRASS, 1999, p. 42)

O alemão acredita, além disso, que o autor também é uma testemunha questionável. Ele explica a citação de 1997 desta maneira:

*Das meine ich mit dem, was Sie zitiert haben: daß der Autor, wie ich es in einem Aufsatz über das Entstehen der “Blechtrommel” formuliert habe, in jeden Fall ein “frawürdiger Zeuge” ist.*⁶⁷ (Ibidem)

A Literatura também serve para auxiliar no estabelecimento da história oficial e para mostrar versões de outras perspectivas: testemunhas, vítimas ou participantes.

*In der Literatur jedoch gibt es die Möglichkeit des Erzählens, eines ganz anderen Umgangs mit Geschichte – eine Möglichkeit, die dem Historiker, der auf seine Art an eine abgelebte Periode herangeht, nicht zur Verfügung steht. Was wüßten wir von Dreißigjährigen Krieg, wenn wir nur auf die Historiker angewiesen wären und nicht unseren Grimmelshausen hätten, der aus der Perspektive von unten, aus der Sicht der Betroffenen, der Beteiligten, der in die kleinen und großen Verbrechen Verwickelten erzählt; nicht abgehoben als Sieger, als Rechthaber, sondern mittendrin im Geschehen. Das war meine Oskar Perspektive, die ich benötigte.*⁶⁸ (GRASS, 1999, p. 46)

2.2.1 Contextualização da Literatura Alemã

O ano de 1933 foi um importante marco na história da literatura alemã, mas de forma alguma positivo. A Alemanha, com uma extensa tradição literária, mas também científica, teve as obras de seus grandes pensadores – entre eles Albert Einstein, Stefan Zweig, Heinrich e Thomas Mann, Erich Kästner, Erich Maria Remarque e Ricarda Huch – eliminadas. No dia 10 de maio, com o intuito de uma “purificação”⁶⁹, foram queimados

⁶⁶ Tradução livre: ‘Por isso, é frequente que o resultado de anos de trabalho seja mais complexo, do que o autor, quando ele reflete sobre isso, jamais possa compreender ou esclarecer.’

⁶⁷ Tradução livre: ‘Eu quis dizer com isto, que o senhor citou [o entrevistador], que o autor, como eu formulei no ensaio sobre o surgimento de *O tambor*, é, em todo caso, uma testemunha questionável.’

⁶⁸ Tradução livre: Na literatura existe contudo a possibilidade da narração de uma sociedade totalmente diferente com história – uma possibilidade, que não está à disposição dos historiadores, que aproxima de sua maneira a um período já deteriorado. O que saberíamos da Guerra dos Trinta Anos, se nós tivéssemos apenas atribuído aos historiadores e não a Grimmelshausen, que narra o envolvimento em pequenos e grandes crimes da perspectiva de baixo, da classe dos afetados, dos participantes; e não retirado dos vencedores como detentores da razão, mas no meio do acontecimento. Esta era minha perspectiva de Oskar, que eu precisava.

⁶⁹ Segundo o poeta nazista Hanns Johst, “necessidade de purificação radical da literatura alemã de elementos estranhos que possam alienar a cultura alemã”.

centenas de milhares de livros que, de alguma forma, desviassem dos padrões teóricos nazistas.

A Alemanha do pós-guerra, ainda sem compreender bem onde tudo começou e onde tudo acabou, procura, em diversas frentes, livrar-se de seu passado ou resolvê-lo. Os autores da época preocuparam-se em fazer um inventário do que havia sobrado. A Alemanha, a partir de 1945, ainda não oficialmente dividida, já oferece duas literaturas distintas.

Já que o período dominado pelos nazistas não produziu nenhuma obra literária significativa, os escritores (da Alemanha ocidental) recomeçaram de onde haviam parado: no Expressionismo alemão. Wolfgang Borchert é um dos principais exemplos: em sua peça de teatro *Draussen vor der Tür*⁷⁰, o soldado Beckmann retornou da campanha russa para descobrir que já não tinha mais esposa nem lar, ilusões ou crenças. As experiências da guerra e o retorno dos soldados para uma Alemanha em pedaços caracterizaram a chamada *Trümmerliteratur*⁷¹.

A capacidade de escrever parecia acabada depois das revelações ordinárias de uma guerra e, posteriormente, do que havia ocorrido nos campos de concentração. Segundo Theodor Adorno, não seria mais possível escrever poesia depois de Auschwitz.

Em 1947, surgiu o Grupo 47 como pilar da vida cultural alemã na RFA⁷². O grupo constituía um espaço para fórum de discussão literária e de comunicação e reflexão sobre a sociedade alemã. Além de Günter Grass, participaram também Hans Magnus Enzensberger, Peter Handke, Hubert Fichte, Walter Jens, Jürgen Becker e Ingeborg Bachmann.

O irônico aforismo de Bertolt Brecht, “*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*”⁷³, é comentado por Ernst Reuter, prefeito de Berlim Ocidental, em março de 1947:

Não existe frase mais perigosa do que “Primeiro vem a comida, depois a moralidade”. Estamos com fome e frio porque aprovamos a doutrina equivocada que tal sentença expressa. (JUDT, 2008, p. 285)

⁷⁰ *Diante da porta.*

⁷¹ *Literatura dos escombros.*

⁷² República Federal da Alemanha.

⁷³ Tradução livre: “Primeiro vem a comida, depois a moralidade”.

Nos anos 1950, alguns escritores e cineastas investiram numa busca pelas raízes rurais da Alemanha (motivos simples, instintos nobres). Era a época do milagre econômico. Poucos, porém, ousaram comentar a ascensão do nazismo e a consequente Segunda Guerra Mundial: a culpa não era, nesta época, admitida. O povo, acuado, ainda acreditava que havia sido manipulado e que a mancha da guerra não fazia parte da história alemã. Grass é um dos poucos autores que comenta, de forma bem-sucedida, o assunto espinhoso e delicado da ascensão do nazismo, da massiva participação civil e dos horrores da guerra, guerra que não beneficiou nenhum dos lados. Mais tarde, ainda nos anos 1950, com os investimentos financeiros do Plano Marshall, a prosperidade econômica e a possibilidade de consumo afastaram reflexões mais profundas, como se tudo que acontecera fora apenas um sonho ruim:

Com uma facilidade assustadora, os cidadãos alemães haviam saltado de Hitler para o consumismo; haviam se livrado das memórias culposas, tornando-se prósperos. Na guinada germânica – da política para o acúmulo de bem materiais –, Grass e outros viam a negação de responsabilidades civis passadas e presentes. (JUDT, 2008, p. 284)

Para os escritores e intelectuais atuantes era fundamental manter sempre viva a lembrança do que significou a Segunda Guerra Mundial (tanto para o Eixo, como para os Aliados), do que ela representou para a reconfiguração do mundo pós-45⁷⁴, e também revisar de forma crítica o papel da Alemanha e dos alemães para que a ditadura nazista nunca mais tivesse chance de reaparecer. Günter Grass lidera o time do *mea culpa*.

2.3 O espaço de tempo “*Vergegenkunft*”

Entrevistando Günter Grass, Harro Zimmermann questiona, se a Literatura foi forte o suficiente para sobreviver com vitalidade aos anos 1980, quando o Pós-Estruturalismo e a pós-modernidade, eram tidos como resposta a todas as perguntas. Ao que o escritor responde:

[...] *diesen Anspruch auf das Spielerische und auch auf das Virtuelle, was man heute Dekonstruktion und Intertextualität nennt – all das findet man der*

⁷⁴ “Para indivíduos como o escritor Günter Grass, ou o teórico social Jürgen Habermas, ambos nascidos em 1927, a Alemanha Ocidental era uma democracia sem democratas.” (JUDT, 2008, p. 284)

*Intention nach von den frühen Pikaresken Romanen bis in die Gegenwart hinein.*⁷⁵ (GRASS; ZIMMERMANN, 1999, p. 149)

Na visão do escritor, questões da Teoria Literária, como a Literatura Comparada, podem ajudar a produzir sentidos não só em obras atuais, escritas a partir da metade do século XIX, como todo *corpus* literário desde seu aparecimento, sem limites territoriais ou temporais. A partir dos anos 1960, o Estruturalismo, que explicava os fenômenos literários através de pares de sentidos e de uma estrutura mais profunda e semelhante na base de todas as culturas, já não era suficiente para precisar e resolver os problemas de interpretação.

Dessa forma, fica claro que o pronto, o acabado não existe, da mesma maneira que os campos de conhecimento não possuem uma linearidade temporal e evolutiva em seu percurso. A vida é intermitente, tudo acontece ao mesmo tempo, e nem sempre da melhor forma possível. Já não é mais possível explicar ou ordenar sem contradizer-se. No campo artístico (no sentido abrangente que Günter Grass dá à disciplina) a busca pela perfeição é sempre infinita. Para Grede Finkler (1999, p. 26), “[...] o artista será aquele que nunca sabe se irá conseguir nadar; conseguiu nadar antes, mas não sabe se conseguirá nadar da próxima vez”.

Com a falta de parâmetros criativos fixos, aos artistas e escritores há muito tempo já não servem mais as fórmulas do “Belo”. A obra deve explicar-se segundo sua produtividade. Na esfera da literatura, o escritor Ítalo Calvino elege seis propostas, das quais só conhecemos cinco⁷⁶, como objetivos, ou ainda qualidades, a serem alcançados no desenvolvimento de trabalhos literários. Elas – a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade e a multiplicidade – deveriam ser preservadas como valores literários no curso do próximo milênio. No campo das artes visuais, a obra de arte ideal deve possuir os princípios de liberdade, originalidade e autenticidade, oportunizando ao artista a experimentação e a vivência em um mundo, no qual não há ajuste ou coerência possível.

No livro *Maus presságios* (*Unkenruf* no original), Grass cria um termo para exprimir o sentimento de incompreensão do mundo e a incapacidade de organizar a história de forma cronologicamente ordenada: *Vergegenkunft*. A palavra, intraduzível para o

⁷⁵ Tradução Livre: “[...] esta exigência ao lúdico e ao virtual, o que hoje chamamos de desconstrução e intertextualidade – tudo isso encontramos como intenção de acordo com os romances pícaros até os dias de hoje.

⁷⁶ O autor faleceu antes de escrever a sexta proposta.

português, mistura os seguintes termos do alemão: *Vergangenheit* (passado), *Gegenwart* (presente) e *Zukunft* (futuro). É com essa ideia que o autor produz o sentido do agora, que visita o antes (como recordação) e pula para o que está por vir.

*Unsere Ordnungs- und Vernunftprinzip folgend, leben wir ins Korsett bestimmter Abläufe gezwängt: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. Doch die Realität widerspricht dem Zwang zur Chronologie. Wenn wir unseren Apparat unter der Hirnschale beobachten – wie wir denken, wie wir träumen, wie wir uns erinnern –, so geschieht das absolut nicht chronologisch. Das ist die eine Realitätserfahrung.*⁷⁷ (GRASS, 1999, p. 167)

Porém, o alívio desejado e esperado não acontece: a obra somente expõe, de forma provocativa, o que há de errado na sociedade e reflete os mais diversos problemas da condição humana. Segundo Günter Grass, “Como autores nós temos somente a tarefa de colocar o dedo na ferida. O escritor não é o salvador, nem tampouco o curador.” (DIERCKS, 2000, p.37).

Para Roland Barthes, ao contrário da posição positivista de exaltação ao autor e vinculação entre a pessoa e sua obra,

a escrita é a destruição de toda voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pelo corpo que escreve. (BARTHES, 2004, p. 1)

Então, a história de Oskar Matzerath não tem por objetivo recontar a história de Grass. Mas elas ocorrem paralelamente. Da mesma forma que Grass poderia ter conhecido o atual papa, o alemão Joseph Ratzinger⁷⁸, o autor poderia ter conhecido Oskar Matzerath. E os inúmeros caminhos que advêm dessa possibilidade geram aqui a história de um tambor chamado Oskar.

Barthes acredita que o verdadeiro valor de uma escritura advém de sua leitura. Cai a aura do autor como gênio (ideia produzida pela sociedade⁷⁹) e aparece a imagem do

⁷⁷ Tradução livre: “Para seguir nosso princípio de ordem e da razão, vivemos coagidos a determinado desenrolar do tempo: passado, presente, futuro. Porém, a realidade contradiz a obrigação para com a cronologia. Quando observamos nosso cérebro abaixo do crânio – como pensamos, como sonhamos, como nos lembramos –, dessa maneira isto acontece de forma absolutamente não cronológica. Essa é a experiência da realidade.”

⁷⁸ Ratzinger também foi soldado na segunda guerra mundial e esteve, tal como Grass, preso em um campo de prisioneiros controlado pelos americanos no sul da Alemanha.

⁷⁹ “O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela

mediador. Termo politicamente correto, amplamente utilizado nas artes plásticas, com o significado de uma espécie de “guia” que ajuda o público leigo a entrar em contato e “entender” a arte exposta em museus e bienais, o autor-mediador domina o código narrativo. Mas só isso, pois “[...] é a linguagem que fala, não é o autor” (BARTHES, 2004, p. 2). Barthes continua:

[...] escrever é, através de uma impessoalidade prévia – impossível de alguma vez ser confundida com a objetividade castradora do romancista realista –, atingir aquele ponto em que só a linguagem atua, “performa”, e não “eu”. (p. 2)

O afastamento do autor [...] não é apenas um fato histórico ou um ato de escrita: ele transforma de ponta a ponta o texto moderno (ou o que é a mesma coisa – o texto é a partir de agora feito e lido de tal sorte que nele, a todos os seus níveis, o autor se ausenta).

[...] o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não está de modo algum provido de um ser que precederia ou excederia a sua escrita, não é de modo algum de que o seu livro seria o predicado; não existe outro tempo para além do da enunciação e todo o texto é escrito eternamente *aqui* e *agora*. É o que (ou segue-se que) escrever já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de “pintura” (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo a que os lingüistas, na seqüência da filosofia oxfordiana, chamam de um **performativo**. (p. 3) [Grifo meu.]

Barthes explica em seu texto a falta de linearidade presente nos escritos: o texto é um espaço onde se encontram retalhos de citações, crenças e experiências que formarão, ao lado do leitor, inúmeras possibilidades a cada nova leitura: “a vida nunca faz mais que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 2004, p. 4).

Se para Barthes o autor deve afastar-se da obra, Walter Benjamin (1994) credita a cada leitor também o papel de escritor:

Hoje em dia, raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso a diferença essencial entre autor e público está a ponto de desaparecer. Ela se transforma numa diferença funcional e contingente. A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor. Num processo de trabalho cada vez mais especializado, cada indivíduo se torna bem ou mal um perito em algum

descobriu o prestígio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da ‘pessoa humana’.” (BARTHES, 2004, p. 1).

setor, mesmo que seja num pequeno comércio, e como tal pode ter acesso à condição de autor. (p.184)

O artista, para conceber a obra (que, depois de seu nascimento, não precisará mais do genitor para continuar produzindo sentidos), almeja sempre a perfeição. Como a obra, devido às suas possibilidades de leitura, nunca é definitiva; a tarefa do autor é continuar essa busca infinita por um sentido. Mas e se a obra fosse concluída, se o artista perdesse o sentimento de incompletude, o sentimento de insatisfação que o impele a nunca deixar de procurar?

Cézanne, segundo Merleau-Ponty (2004), em “A dúvida de Cézanne”, opta por não ter uma decisão definitiva. Ele não escolhe um caminho único: “Cézanne não acreditou ter que escolher entre a sensação e o pensamento, como entre o caos e a ordem [...]. Não estabelece um corte entre ‘os sentidos’ e ‘a inteligência’” (p. 128). Acrescenta ainda: “Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada.” (p. 133). Desse modo, quanto mais intensa a busca, mais claro fica o número de possibilidades que um artista/autor disposto a correr o risco de procurar irá desvendar. Ele certamente não chegará a uma satisfação em relação a obra, uma vez que “a incompletude é [...] inerente a toda relação com a obra de arte singular” (GENETTE, 2001, p. 225), mas seu percurso possibilitará aos outros artistas ou admiradores leigos do instigante mundo das perguntas sem respostas não só o prazer da obra, como também a reinvenção e recombinação de possibilidades já descobertas.

Muitos teóricos e autores já investigaram os critérios que definem uma obra como acabada. Segundo Genette (2001),

O caráter de incompleto devido ao não término da obra só fica evidente com relação a um projeto operal mais vasto, ou mais exigente, que nem sempre é atestado. Nada, a não ser a estampilha autoral de uma assinatura embaixo de um quadro ou em um atestado, garante o acabamento de uma obra, noção que Borges, baseado em Valéry, atribuía à fadiga ou à superstição, e da qual já encontramos alguns casos de desmentido mais ou menos tardio: uma obra momentaneamente “inacabada” pode ser terminada posteriormente, e, inversamente, uma obra tida como inacabada por seu autor, como talvez *Les demoiselle d'Avignon*, pode ser adotada no estado pelo mundo da arte, que julgará sacrílega qualquer intervenção posterior nela. (p. 219)

Ele continua assim a explicação:

O acabamento não é uma propriedade intrínseca e perceptível, e *a contrario* o caráter de inacabado não é sempre revelável sem referência a testemunhos externos, ainda que autorais: chamamos de “inacabada” a *Oitava sinfonia* de Schubert por que sabemos que o autor tinha projetos de um terceiro movimento, mas não as sonatas de números 29, 20, 24, 27 e 32 de Beethoven, que, aparente mente, passam muito bem por obras completas⁸⁰. (Ibidem)

Genette explora também explicações e teorias das disciplinas literárias para buscar da definição, do que é Literatura. Enquanto para Jakobson, o objeto da poética não é a Literatura, porém a literariedade, o objeto para o estudo da Arte não é a Arte em si, mas a presença da “artisticidade”. O autor de *A obra de arte* também cita o filósofo americano Nelson Goodman, que reformula a famosa pergunta: “o que é arte?” para “quando existe arte?” Em diferentes campos a pergunta é a mesma.

Em mais uma comparação entre objetos de estudo nas diversas formas artísticas, Genette (2001) cita Leonardo da Vinci, “A pobre música, mal é tocada, se evapora. Perenizada pelo emprego do verniz, a pintura subsiste.” (p.241). Neste aspecto porém, o gênio da pintura se engana: enquanto a música poderá ser sempre interpretada – a partir de uma partitura, como também as cópias de um livro, e não só seu original, poderão ser lidas da mesma forma que o autor escreveu – a pintura, por ser um objeto concreto, mudará a cada ano de envelhecimento.

2.3.1 A intertextualidade como resposta ao problema

Dobrávamos e pregueávamos as fotos menores, e as aparávamos com as tesourinhas que trazíamos sempre para esse exato propósito. Fazíamos a justaposição de retratos velhos e novos, fazíamos-nos vesgos ou dotados de três olhos, colávamos narizes em nossas orelhas, falávamos ou calávamos com nossas orelhas direitas, combinando queixos e testas. As montagens eram feitas não apenas com cada um e a própria imagem; Klepp tomava emprestados traços da minha pessoa, e eu da dele: assim conseguíamos fazer novas e, esperávamos, mais felizes criaturas. (GRASS, 1982, p. 58)

Neste trecho do romance de Günter Grass, o personagem-anão, Oskar Matzerath, pratica, com um colega músico, uma brincadeira não tão inocente – inocente no sentido de não-intencional. Através da atividade com fotografias, Oskar escolhe o que quer ser, o que lhe

⁸⁰ Neste trecho, Genette (2001, p. 219) acrescenta a seguinte nota: “Para a 32 (op.111), Beethoven introduziu uma espécie de dúvida ao repetir cavalheirescamente a quem o interrogava quanto à ausência do terceiro movimento: ‘Não tive tempo!’”

serve e as possibilidades que, pelo menos na brincadeira (e no campo virtual), estão ao seu alcance. O exercício ilustra a prática intertextual: de diversos textos (neste caso são fotos, que também podemos interpretar como textos) são produzidos novos sentidos, novas imagens, e também são alterada as fontes anteriores.

Já é sabido nos meios acadêmicos que não existe “texto original”. Queira seu produtor ou não, o resultado de inúmeras leituras e significações experienciadas pelo autor, agora sim, criador, será um novo texto (até mesmo numa possibilidade insólita, como ocorre em *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Borges). E, em um passo adiante, independente do autor (quando pensamos no texto de Barthes anteriormente aludido), será uma criação autônoma aberta para os novos sentidos gerados pelo leitor. Para Genette (2001), “uma obra [...] não produz jamais exatamente o mesmo efeito duas vezes, ou – o que dá na mesma – não se reveste jamais do mesmo sentido” (p. 247). Segundo Heráclito, filósofo pré-socrático, nunca se pode entrar duas vezes num mesmo rio, pois ao entrar pela segunda vez, nem o rio nem a pessoa serão os mesmos. Ainda para comprovar seu argumento, Genette cita, a respeito das possibilidades de leitura de um texto, J. R. Levenson: “Um livro muda pelo fato de que não muda quando o mundo muda” (apud GENETTE, 2001, p. 266).

Conceitos comuns em outros tempos, como influência, são deixados de lado por carregarem um sentido de dependência ou hierarquia, como nos pares de sentido estruturalistas, ou por insinuarem um contato sem modificação mútua. O momento agora só permite adição, associação, entrecruzamento, relação e inúmeras outras denominações que, em seu sentido mais profundo, não descartam a fonte, seja ela intencional ou não, explícita ou não, velada ou não.

A esse movimento dá-se o nome de “*Intertextualité generalisée*”, uma intertextualidade que pode e deve absorver, mas também se espalhar, influenciar e ser influenciada. Agregados a esse conceito estão diversas traduções de aproximações textuais: rizoma, contaminação, intermitência, disseminação, polissemia, processo, sincretismo (citado por Lévi-Strauss), entre outros. “*Intertextualité generalisée*” significa que, de lugares incomuns (de sonhos, de leituras, de experiências, dos truques da própria mente etc.), surgem relações inusitadas e infinitas possibilidades que passam pela nossa percepção e subjetividade. Tais possibilidades são tecidas de forma que o texto as apresente em uma nova combinação. É

importante, porém, ressaltar que nossa leitura não irá esgotar o texto de outras produtivas ressignificações.

Intertextualidade, hoje, é uma via de mão dupla: o texto experienciado que gera novos sentidos e o novo texto se modificarão com o contato. Depois da aproximação, nenhum texto escapa isento. Há uma reconfiguração.

As três leis comparatistas comprovam esse movimento. Na lei da Emergência são observadas no texto as relações de distanciamentos e aproximações. Há uma leitura e uma simbolização: o que o texto nos diz? Em seguida, com a lei da Flexibilidade, procuram-se os símbolos recorrentes (e, por que não?, os estranhamente ausentes): quais são as marcas do texto? A que elas remetem? A terceira lei, da Irradiação, permitirá a relação desses símbolos com o universo do leitor comparatista: há uma ressimbolização.

Dessa maneira, não há mais possibilidade de uma leitura intertextual linear. O mundo multifacetado em que vivemos e os acontecimentos concomitantes que nos envolvem não são ordenados no texto. Este também ultrapassa seu espaço pressuposto (a margem, a moldura) e invade outros domínios. Genette (2001) comenta (e isso também vale para a literatura) que “as obras não possuem como único modo de existência e de manifestação o fato de não se ‘constituírem’ de um objeto. Elas possuem, no mínimo, mais um outro modo, que é o *transcender*⁸¹ esta ‘consistência’” (p. xvii).

O autor afirma ainda que a obra de arte tem dois modos de existência: imanência e transcendência. A imanência constitui-se de forma material e imaterial, ou da forma teórica citada pelo escritor, o regime autográfico e alográfico. Segundo Goldman (apud GENETTE, 2001, p. xxiii), todas as artes teriam sido, em sua origem, autográficas e teriam, progressiva e desigualmente, “se emancipado” ao adotarem, quando possível, sistemas de notação. Portanto a Literatura e a Música, pela possibilidade de serem reproduzidas com as mesmas palavras ou notas, são consideradas imateriais.

Não existem mais escolhas definitivas ou alternativas. Cada nova leitura ou processo produtivo acrescentará novas representações: todas as percepções não só existem simultaneamente como também pertencem a um novo conceito de espaço. Usando o exemplo

⁸¹ Genette, em nota explicativa: “Transcender significa ir além de um limite, transbordar um continente”.

do espaço proustiano⁸², Genette (1972) afirma a presença da relação espacial em todas as esferas do conhecimento. Ainda diz mais, quando escreve que

[...] existe entre as categorias da linguagem e as da extensão uma espécie de afinidade que faz com que, desde tempos imemoriais, os homens tenham buscado no vocabulário espacial termos destinados às mais diversas aplicações: assim, quase todas as preposições designaram relações espaciais antes de serem transpostas ao universo temporal e moral; o próprio termo “metáfora espacial” é quase um pleonasma, por as metáforas são geralmente tiradas do léxico da extensão [...]. Nossa linguagem é toda tecida de espaço. (p.104)

Blanchot (1969) também apresenta em sua obra ressonâncias da essência da mistura de textos “originais”, criados a partir de outros textos “originais” (Ibidem). Além disso, o teórico acredita na recepção em todos os sentidos: A informação que alcança os outros também modifica sua origem:

El poeta, el que escribe, el “creador”, nunca podría expresar la obra desde la inacción esencial; nunca, él solo, hacer surgir de lo que está en el origen la pura palabra del comienzo. Por eso la obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír. (p. 31)

Dessas aproximações resulta a modificação dos textos e a adição de múltiplos sentidos. O espaço contemporâneo representa o homem contemporâneo:

Hoje a literatura – o pensamento – exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se *espacializa* a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se. (GENETTE, 1972, p. 106)

O trabalho da intertextualidade na Literatura Comparada é incompleto, mas num sentido de inquietude e insatisfação, pois o *corpus* nunca se esgota, mas abre espaço para novas produções.

A incompletude também nos remete ao mito de Sísifo⁸³, porém, para Camus, ele pode ser considerado uma pessoa feliz, já que é dono de seu destino: “A própria luta para

⁸² “[...] em Proust afirma-se o caráter fragmentário, dissociado da realidade, e especialmente do espaço: tal descontinuidade aparece especialmente na composição, que mantém a técnica dos quadros de Flaubert, mas conferindo um caráter que os aproxima do espaço filmico.” (GENETTE, 1972, p. 106)

chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar Sísifo feliz.” (CAMUS, 2004. p.141).

Pode-se usar a metáfora de uma mina: o metal que será extraído nunca se esgota e aparece sempre na mesma composição, porém é maleável a novas intervenções. Da mesma forma, o comparatista deve relacionar-se com a Literatura como com um tesouro infinito, que, a cada nova significação em suas relações, aumenta de valor.

No que se refere a Günter Grass, antes de ser um escritor, ele é um leitor, e suas leituras afloram em seus livros.

Em *O tambor*, podemos observar a referência ao *Bildungsroman* (romance de formação)⁸⁴ e constatar a busca pela tradição, mas, ao contrário do esperado, seu personagem principal não constrói uma vida: suas andanças e infortúnios não geram aprendizado.

Tal “herói” nos aproximaria de um *Schelmenroman*⁸⁵, também fartamente representado na literatura de língua alemã. Diretamente referido, no livro premiado de Grass, é o romance de Jakob Christoffel von Grimmelshausen, *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch* (1668), que conta a vida de um bizarro aventureiro.

⁸³ Na mitologia grega, Sísifo – filho do rei Éolo (da Tessália) e Enarete – era considerado o mais astuto de todos os mortais. Mestre da malícia e dos truques, ele entrou para a tradição como um dos maiores ofensores dos deuses. Por suas ousadas artimanhas, Sísifo foi condenado por toda a eternidade a rolar uma grande pedra de mármore com suas mãos até o cume de uma montanha, sendo que toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida por meio de uma força irresistível. (Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%Adsifo>>. Acesso: 08 mar. 2009.)

⁸⁴ Tal romance, inaugurado na Alemanha com *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, tem como características principais: “O protagonista é uma personagem jovem, do sexo masculino (às mulheres não era, na época, possível a liberdade de movimentos que permite ao herói o contacto com múltiplas experiências sociais decisivas no percurso de auto-conhecimento), que começa a sua viagem de formação em conflito com o meio em que vive, determinado em afrontá-lo e recusando uma atitude passiva; deixa-se marcar pelos acontecimentos e aprende com eles, tem por mestre o mundo e atinge a maturidade integrando no seu carácter as experiências pelas quais vai passando; em constante demanda da sua identidade, representa diferentes papéis e usa diferentes máscaras; sofre pelo imenso contraste entre a vida que idealizou e a realidade que terá de viver; o seu encontro consigo mesmo significa também uma compreensão mais ampla do mundo.” (Luísa Maria Rodrigues Flora, *Dicionário de termos literários*, disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/bildungsroman.htm>>. Acesso: 27/08/2007)

⁸⁵ “Também conhecido como romance picaresco, surgiu nos primórdios da renascença. na Espanha e foi gênero comum também no Brasil (*Macunaíma* é o principal exemplo). A estória é narrada pelo “herói”, proveniente de classes mais baixas, que viaja pelo mundo na busca de aventuras e de sobrevivência. É esperto, mas não tem nenhuma formação, circula por todas as classes sociais até encontrar seu lugar no mundo. Esse tipo de romance também é visto como uma fuga da realidade.” (Disponível em: <<http://de.wikipedia.org/wiki/Schelmenroman>>. Acesso: 27/08/2007)

Na obra de Grimmelshausen, da mesma forma, está presente não só o caráter pícaro, como também o gênero romance de aventura⁸⁶. Em *O tambor*, Simplicissimus chama-se “Oskar Matzerath”. Porém, também aqui falta algo, pois Oskar, apesar de ficcional, apresenta profundidade psicológica. Lévi-Strauss (1997) expõe estas intervenções intertextuais como uma técnica de colagem:

Essa técnica de colagens e montagens faz da obra o resultado de uma dupla articulação. Não utilizo a expressão segundo seu emprego lingüístico. A extensão parece-me, contudo, legítima pelo fato de as unidades de primeira ordem já serem obras literárias, combinadas e dispostas para produzir uma obra literária de um nível mais elevado. Esse trabalho difere do que resulta de projetos, de esboços refundidos na redação definitiva, em vez de, no estado último da obra, as peças do mosaico permanecerem reconhecíveis e manterem sua individualidade. (p. 10)

Todas as impressões confirmam-se na autobiografia de Grass (mesmo que tal confirmação não seja necessária), onde o autor cita leituras fundamentais da literatura alemã e mundial, bem como na própria estrutura do romance. A observação de indícios que colaborem para a disseminação de sentidos são o ponto de partida para um estudo intertextual, abrindo assim novas conexões possíveis (ou não) para o enriquecimento da compreensão dos textos. O fato de Grass ter lido estes livros acima citados quando criança, e não outras obras estrangeiras (talvez de mais apreço aos jovens da época) refere-se ao contexto histórico e espacial; aí, contudo, nós já estaríamos invadindo o terreno da interdisciplinaridade.

⁸⁶ Explica Maria Margarida Morgado: “Associa-se geralmente o romance de aventuras a um tipo de ficção inferior, de estatuto ambíguo, devido à centralidade nele do elemento de ficção, da sucessão de aventuras, e provavelmente também dada a sua popularidade enquanto ficção para crianças e jovens, leitores geralmente considerados menos experientes e mais interessados no desenrolar do enredo do que nas novidades ou complexidades estruturais, psicológicas ou verbais de uma narrativa. De facto, por um lado, o romance de aventuras evita confrontar a densidade psicológica ou problemática das personagens, preferindo sublinhar o desenrolar de espaços, (que se transformam, por vezes, em tempo de maturação das personagens), e colocar frente a frente o herói com ambientes hostis, que ele é capaz de dominar; o interesse pelo primado do acontecimento e por locais exóticos, que, ao longo do século XIX, os cultores britânicos do gênero vão gradualmente interligar ao interesse dos leitores pelo mapa geográfico de dominação do Império Britânico, não surgem constrangidos por preocupações de verossimilhança, já que a distância geográfica parece permitir o exagero e ditar o inesperado. Por outro lado, o romance de aventuras e a aventura em si parecem configurar um leitor implícito jovem ou adolescente, tanto mais quanto, na maior parte das narrativas, a personagem principal é um jovem, em viagem, confrontado com perigos e com o extraordinário, apoiado por uma figura de autoridade (paterna) ou por um companheiro fiel, que lhe obedece cegamente; no final, o herói é recompensado com valores espirituais ou materiais e regressa ao ambiente doméstico. [...] Arquetipicamente, o romance de aventuras realça o carácter do herói, super-humano ou igual a todos nós, e narra a sua vitória sobre os obstáculos que enfrenta, numa sucessão de espaços de aventura, cultural e historicamente variáveis, que tanto incluem buscas do Santo Graal, como missões de espionagem, ou viagens no tempo.” (Maria Margarida Morgado, *Dicionário de termos literários* (Disponível em: <http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/R/romance_aventuras.htm>. Acesso: 27/08/2007)

2.3.2 A interdisciplinaridade como resposta ao problema

Talvez o leitor estranhe o fato de que um simples “literato” desembarcar [...] nos domínios de uma ou duas disciplinas normalmente reservada aos filósofos ou, no mínimo, a especialistas de prática mais espontaneamente aceita como artística, como a pintura ou... a pintura, pois esta arte é, ainda que de maneira implícita, freqüentemente tida como arte por excelência: todos sabem o que designa, em geral, o rótulo *História da Arte*. (GENETTE, 2001, p. vii)

Primeiramente, a interdisciplinaridade busca um alargamento de horizontes. Enquanto que, com a intertextualidade, as relações e produções se dão entre textos (neste momento, refiro-me a texto somente como material escrito), a interdisciplinaridade estabelece relações entre campos do conhecimento distintos.

Já existiu, na pré-modernidade, uma lei única, que todas as ciências seguiam. Depois disso, cada disciplina procurou maneiras próprias de estudar o que lhe dizia respeito. A interdisciplinaridade é o retorno, não a uma lei que regulamente todo o conhecimento, mas à possibilidade de disciplinas se relacionarem e, juntas, produzirem possibilidades melhores do que se trabalhassem separadas. Por se tratar de Literatura Comparada, uma das disciplinas tem de, obrigatoriamente, fazer parte da Literatura, senão entraremos na área dos Estudos Culturais. Lévi-Strauss usa a imagem da obra de Proust para ilustrar a montagem que se tem no ato de escrever de um livro (e, na minha opinião, na criação de qualquer outra obra de arte):

As razões desse *parti pris* não são apenas, pelo menos não essencialmente, de ordem filosófica ou estética. São indissociáveis de uma técnica. *La recherche* é feita de pedaços escritos em circunstâncias e épocas diferentes. Trata-se, para o autor, de dispô-los numa ordem satisfatória, quero dizer, conforme ao conceito que ele possui de veracidade, ao menos no início, cada vez mais difícil de respeitar, à medida que a composição avança. Em certas ocasiões é preciso trabalhar com “restos”, e os disparates tornam-se mais visíveis. No final de *Temps retrouvé* [Tempo recuperado], Proust compara seu trabalho ao de uma costureira que monta um vestido com peças já recortadas, que já possuem forma; ou, se o vestido estiver muito usado, o refaz. Do mesmo modo, em seu livro ele ajusta e cola fragmentos uns aos outros “para recriar a realidade, costurando, no movimento de ombros de um, o movimento de nuca feito por outro”, e construir uma única sonata, um única igreja, uma única jovem, com impressões recebidas de várias. (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 10)

Como indivíduos únicos, temos percepções diferentes da realidade, e toda nossa experimentação e subjetividade aparecerá nos nossos trabalhos. A questão que preocupa a Literatura Comparada, atualmente, não é mais a das aproximações, da constatação de marcas, mas o que podemos produzir a partir disto.

Outro ponto fundamental, insisto novamente, é nossa incapacidade de conquistar e apresentar o mundo numa ordem linear. A despeito de diversas tentativas, existe hoje a compreensão de que as noções de tempo e espaço são simultâneas, e, ainda, a de que duas ou mais ideias contrárias podem e devem coexistir, não de modo alternativo, mas sim aditivo.

Uma leitura teórica que aflora na obra de Günter Grass e é pertinente na explicação da interdisciplinaridade é a filosofia do absurdo de Camus. Segundo o autor argelino,

A inteligência me diz, à sua maneira particular, que este mundo é absurdo.
[...]

Essa razão universal, prática ou moral, esse determinismo, essas categorias que explicam tudo fazem o homem honesto dar risada. [...]

Porém o mais absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Por ora, é o único laço entre os dois. (CAMUS, 2004, p.35)

O texto, como mosaico e caleidoscópio, oferece pistas e marcas – reais ou não – que remeterão o leitor a outras referências (neste caso, de outras áreas), num movimento infinito. Mesmo que não haja uma relação explícita entre dois ou mais fatos, o mundo de hoje, ligado através de redes de conhecimento, pressupõe a comunicação e uma evolução (nem sempre num sentido de melhora) com consequências em todas as esferas do conhecimento e cultura humana.

Além da referência de mundo, cada indivíduo possui, mesmo o crítico/teórico, uma subjetividade. Esta também será utilizada no momento da busca e compreensão da leitura.

Com efeito, cada fenômeno está inserido numa rede de relações que nos permitirá compreender de forma mais clara (aqui não me refiro a clareza como racionalidade), mas ainda inacabada e incompleta, um acontecimento literário.

3 E O TAMBOR?

A escolha de um objeto como o tambor não é, de forma alguma, arbitrária. O instrumento remete à arte, à música, e a uma ancestralidade humana: uma ligação primitiva presente em todos os povos⁸⁷. Então, se é dito que os personagens de Grass, como as pessoas reais, interpretam papéis, ou dançam conforme a música, o som do tambor torna-as iguais em sua essência.

No título original do romance de Günter Grass há mais uma especificidade sobre o tambor, que não consta na tradução do livro em português: o tambor é de lata. Trata-se de um objeto velho conhecido das crianças alemãs: vermelho e branco, feito de lata, encontra-se facilmente em qualquer loja de brinquedos⁸⁸. Como um brinquedo, ele remete à inocência e à contínua idade física de três anos de Oskar. Também é um símbolo do aparente retardo do garoto. Ao mesmo tempo, é o objeto que assume a responsabilidade da narração da história do anão-criança. É o brinquedo que conduz à morte de Jan Bronski (tio e pressuposto pai de Oskar)⁸⁹, e, no fim da guerra, é sepultado junto com Alfred Matzerath (desta vez a culpa pela morte do pai, ou apenas marido da mãe, é apenas de Oskar⁹⁰). Ele só retorna às mãos do tamborista quando este o utiliza de forma profissional, já na vida adulta. As cores do tambor, branco e vermelho, representariam então a inocência e a culpa que seu dono poderia carregar.

⁸⁷ Lévi-Strauss, no livro *Olhar, Ler, Escutar*, reflete sobre a música através das observações de Chabanon (músico e teórico francês): “Em compensação, do fato de não haver palavras na música resulta que, por não significar, ela remete inteiramente à sensação. A música é uma linguagem universal, cujos princípios emanam da organização humana.” (p. 82)

⁸⁸ Ver Anexo L.

⁸⁹ Como o tambor precisava de manutenção, Oskar induziu Jan Bronski a procurar o conserto nas mãos do zelador do correio polonês, já cercado pelas tropas alemãs, durante a invasão da Polônia: “Jan pegou meu tambor, virou-o, percutiu-o. Ele, tão sem jeito que sequer podia fazer direito a ponta de um lápis, fez como se entendesse algo do conserto de um tambor, e tomando manifestadamente uma decisão, coisa rara nele, pegou-me da mão [...], atravessou comigo o Ring, puxando-me sempre pela mão, chegou à parada do bonde de Heeresanger e subiu, quando chegou o bonde, no reboque para fumantes da linha cinco.

Oskar intuiu: íamos à cidade e queríamos chegar à praça Hevelius, ao correio polonês, onde estava o zelador Kobyella, que tinha a ferramenta e a habilidade pelas quais O tambor de Oskar clamava fazia já várias semanas.” (GRASS, 1982, p. 267) O correio foi invadido e Jan foi executado.

⁹⁰ “Oskar confessava a si mesmo que o tinha matado deliberadamente porque, segundo todas as probabilidades, Matzerath não era somente seu pai presuntivo, mas também seu pai verdadeiro, e Oskar estava farto de ter de carregar pela vida afora um pai.” (GRASS, 1982, p. 502)

O autor mesmo confessa que teve uma infância povoada por tambores: “*Meine Kindheit und Jugend ist voller Trommellärm gewesen, von früh bis spät wurde getrommelt und gepfiffen und gesungen dazu*”⁹¹ (GRASS, 1999, p. 56).

O instrumento também traz a associação natural com o militarismo. Para Grass, “*Weit über die militärische Tradition hinaus, [...] war die Trommel ein realistisch zeitgenössisches Instrument. Es war eine trommelnde Ideologia, die an die Macht kam*”⁹² (GRASS, 1999, p. 56).

O tambor já impõe ritmo à vida da humanidade desde a pré-história. Segundo Benveniste (apud LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 125),

A noção de ritmo recobre a série de permutações permitidas para que o conjunto forme um sistema. Isso vale tanto para as matérias quanto para as formas, para as cores e as durações, os acentos e os timbres, as orientações no espaço e as orientações no tempo.

Temporal ou espacial, a periodicidade desempenha um papel, pois a repetição é essencial para expressão simbólica, que coincide intuitivamente com seu objeto sem jamais confundir-se com ele. Em relação à coisa simbolizada, o símbolo constitui um conjunto cujos elementos são diferentes dos que estão presentes na coisa, mas entre os quais existem as mesmas relações. Assim, o símbolo, para fixar-se enquanto tal de modo duradouro, precisa ainda de uma conexão física com a coisa: é preciso que, nas mesmas circunstâncias, ele seja regularmente repetido.

Cada cultura coloca no tambor um valor diverso: expressão de espiritualidade, símbolo de culto, acessório decorativo, introdutor da liturgia, entre outros. O som do instrumento, o couro esticado entre as árvores, lembrava, em sua origem, o choro dos animais mortos, ainda presente em sua pele. O som do tambor também deveria imitar as vozes dos espíritos. O homem, tamborilando, expressava seu remorso. Desse som lamurioso advêm os princípios de religiosidade e espiritualidade associadas à prática musical.

A batida, sintonizada com o coração humano e com mãe terra, também é usada como meio de comunicação. No livro de Grass, Oskar usa o artefato para agregar, mas também para destruir. Ele possibilita uma expressão artística e uma fuga: enquanto toca seu

⁹¹ Tradução livre: “Minha infância e juventude foi cheia do barulho de tambor, desde cedo até tarde se batucava, assoviava e cantava para acompanhar.”

⁹² Tradução livre: “Muito após a tradição militar, o tambor foi um instrumento contemporâneo real. Foi uma ideologia tamborilada, que chegou ao poder.”

tambor, Oskar não cresce e não precisa pertencer ao mundo adulto que abomina. Quando o anão-criança utiliza o instrumento para seduzir⁹³ as massas e desconcertar um evento militar nazista, o tambor vira uma arma psicológica. Ele está presente na guerra e na paz, no nascimento e padecimento. Seu som é de fúria, um trovão, uma manifestação sagrada.

Para Oskar, o instrumento adquire inúmeras outras utilidades. Günter Grass explica como utiliza o “símbolo” do tambor no livro homônimo:

*Durch eine Figur wie Oskar Matzerath bekommt die Trommel natürlich etwas, ich benutze ungern das Wort Symbol, aber etwas, das über ihren damals alltäglichen Gebrauch und Mißbrauch in verschiedenen Form hinausgeht. Er trommelt sich zurück, er erinnert sich mit Hilfe der Trommel. Er kam später im letzten Teil sein Geld damit verdienen, indem er ein erwachsenes Publikum in die Kinderjahre, ins Säuglingsalter zurücktrommelt: Sie nassen die Hosen, wenn er es will.*⁹⁴ (GRASS, 1999, p. 57)

Segundo o *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997, p. 861), “O tambor é como uma barca espiritual que nos faz atravessar do mundo visível ao invisível. Está ligado aos símbolos de mediação entre o céu e a terra. [...] É o eco sonoro da existência”. Já no *Dicionário de símbolos* de Udo Becker (1999), observamos interpretações variadas, mas que andam, ao mesmo tempo, em sintonia com o que já foi exposto até este momento a respeito do tambor:

O seu ruído rítmico é por vezes equiparado aos sons e às forças ocultas do cosmo. Entre os povos da África negra o tambor serve com frequência para chamar magicamente as forças celestes. [...] Na China, o som do tambor era associado com o percurso do sol, especialmente com o solstício do inverno. (p. 275)

Presente em ritos, como de fertilidade e de iniciação, objeto sagrado dos deuses, alma do xamã, o instrumento escolhido por Grass como título e personagem de seu principal romance, e em intensa associação com as formas artísticas presentes no livro, vai ao encontro

⁹³ Maurice Blanchot em “O encontro do imaginário” atribui ao canto das sereias (outra manifestação mágico-musical) o poder da sedução: “As Sereias: consta que elas cantavam, mas de uma maneira que não satisfazia, que apenas dava a entender em que direção se abriam as verdadeiras fontes e a verdadeira felicidade do canto. [...] De que natureza era o canto das Sereias? Em que consistia seu defeito? Por que esse defeito o tornava tão poderoso?” (BLANCHOT, 2005, p. 3)

⁹⁴ Tradução livre: “O tambor recebe naturalmente algo através de uma figura como Oskar Matzerath, eu uso a palavra símbolo com má vontade, mas algo que transcende o seu uso e abuso diário nas mais diversas formas, naquele tempo. Ele tamborila para trás, ele se recorda com ajuda do tambor. Ele pode, mais tarde na última parte, ganhar dinheiro com isso, no que ele tamborila um público adulto de volta à infância, à idade lactante: eles molham as calças quando ele [Oskar] quer.”

de observações culturais. A manifestação artística musical possui certas diferenças em relação à literatura e às artes plásticas. Lévi-Strauss, refletindo sobre o trabalho de Chabanon, faz algumas observações a respeito deste meio e a sua relação com outras artes. Chabanon descobre na música propriedades idênticas às que a linguística estrutural atribuirá à língua. Ele não percebe, contudo, a analogias entre os dois domínios e pergunta-se “Por que a poesia, a pintura e a escultura têm de apresentar imagens fiéis, e a música, infiéis? Mas se a música não é imitação da natureza, o que é então?” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 80)

Segundo Walter Benjamin,

À medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo.

A exponibilidade de uma obra de arte cresceu em tal escala, com os vários métodos de sua reprodutibilidade técnica, que a mudança de ênfase de um pólo para outro corresponde a uma mudança qualitativa comparável à que ocorreu na pré-história. (1994, p. 173)

O tambor, como objeto de culto, já foi também uma obra de arte. Pela repetida exposição e uso como meio de produção musical, ao ser encontrado em qualquer loja de instrumentos musicais e, inclusive, em lojas de brinquedos, o tambor perdeu sua força ritualística: o próprio Oskar não entendia a falta de respeito com seu tambor, sua manifestação artística, mas ao mesmo tempo, quando arruinava o instrumento por excesso de uso e precisava substituí-lo, fazia-o sem problemas. Se o tambor de culto de Oskar pode ser substituído, de forma consciente, por um novo exemplar da produção em série, a ideia “tambor” é arte conceitual também para o personagem de Grass.

4 COMO A FORMAÇÃO ARTÍSTICA E O APREÇO PELA ARTE APARECEM NO LIVRO *O TAMBOR*, DE GÜNTER GRASS

Toda a vivência de Günter Grass foi registrada, e não só pela memória. As marcas deste percurso encontramos nos romances, no trabalho artístico e na atividade política. Ele embaralha e muda a ordem cronológica de importantes fatos de sua vida e os dispõe de forma poética na construção de cada romance.

Partes de relatos de *O tambor* são experimentações artísticas da linguagem. Em muitos momentos, Oskar, que usa às vezes a primeira e às vezes a terceira pessoa, narra uma imagem de videoclipe ou algum tipo de sonho confuso para relatar fatos marcantes. Sobre o início da ascensão do nacional-socialismo e a invasão da loja de brinquedos de um polonês judeu: “Era uma vez um tambor chamado Oskar. Quando lhe tiraram o vendedor de brinquedos e saquearam a loja do vendedor de brinquedos, teve pressentimento de que para os tambores anões de sua espécie se anunciavam tempos calamitosos” (GRASS, 1982, p. 248). “Era uma vez” dá o tom de um relato de conto de fadas. O episódio narrado relata na visão de Oskar, o absurdo da verídica “noite de cristal”⁹⁵.

Em outra imagem surreal, em meio ao fogo cerrado da defesa do correio polonês contra os alemães, o pequeno Oskar incita seu pai presuntivo (Jan) e o zelador Kobyella do

⁹⁵ “A *Noite de Cristal* (alemão *Reichskristallnacht* ou simplesmente *Kristallnacht*) é o nome popularmente dado aos atos de violência que ocorreram na noite de 9 de novembro de 1938 em diversos locais da Alemanha e da Áustria, então sob o domínio nazista ou do Terceiro Reich. Tratou-se de *pogroms*, de destruição de sinagogas, de lojas, de habitações e de agressões contra as pessoas identificadas como judias.

Para o regime, era a resposta à agressão de Ernst von Rath, um diplomata alemão em Paris, por Herschel Grynszpan, um judeu polaco.

A pedido de Adolf Hitler, Goebbels instiga os dirigentes do NSDAP e os SA a atacarem os judeus. Heydrich organiza as violências que deviam visar as lojas de judeus e as sinagogas. Numa única noite, 91 judeus foram mortos e cerca de 25 mil a trinta mil foram presos e levados para campos de concentração. 7500 lojas judaicas e 1600 sinagogas foram reduzidas a escombros.

As ordens determinavam que os SA deviam estar vestidos à paisana, a fim de que o movimento parecesse ser um movimento espontâneo de uma população furiosa contra os judeus. Na verdade, as reações da população foram pouco favoráveis, pois os alemães não apreciam que se ataque ou tome a propriedade alheia. Os incêndios também chocaram uma parte da população, mas não o fato de que os judeus tivessem sido atacados fisicamente.

A alta autoridade nazista cobrou uma multa aos judeus de um bilhão de marcos pelas desordens e prejuízos dos quais eles foram as vítimas.

O nome *Kristallnacht* deriva dos cacos de vidro (vitrinas das lojas, vitrais das sinagogas, etc.) resultantes deste episódio de violência racista.” (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Noite_dos_cristais>. Acesso: 19 fev. 2009.)

correio, já mortalmente ferido, a jogar cartas. O jogo *skat*⁹⁶ exige três participantes, então cada vez que o zelador tentava dar o último suspiro, os outros componentes o proibiam de morrer:

Que podíamos fazer sem o terceiro homem indispensável para o *skat*? [...] Como não podíamos permitir tamanho fatalismo, atamo-lo e o forçamos [Kobyella] a entrar de terceiro parceiro, enquanto Oskar jogava de segundo [...].

E Kobyella? Apesar dos suspensórios, de novo estava caindo. Voltamos a endireitá-lo e esperamos que se apagasse o ruído de um impacto de granada em algum lugar afastado, para que Jan cochichasse, ao restabelecer o silêncio: “Vinte e quatro, Kobyella. Não ouviu o menino cantando?” (GRASS, 1982, p. 293)

Quando o personagem Oskar viaja – na companhia do Teatro de Campanha do palhaço Bebra –, ele encontra todo tipo de ajuntamentos militares: a trupe se apresenta para todos eles. É o ano de 1944, e a Alemanha já começara a perder a guerra. Oskar e os companheiros visitam a Normandia e suas casamatas construídas pelos alemães. Em forma de roteiro teatral, é relatada uma conversa surreal a respeito da fabricação de cimento (para as casamatas), como se fosse a única crença possível. A companhia de Bebra participa formando o coro (tal como numa tragédia grega) da representação. O tenente Herzog pede ao cabo Lankes que conte o que é despejado nas casamatas:

Lankes: Às ordens, meu tenente! Contar a meu capitão [Bebra] o que despejamos nas casamatas. Cimentamos cãezinhos. Em cada alicerce de casamata há um cachorrinho enterrado.

A companhia de Bebra: Um cachorrinho!

Lankes: Em breve não restará em todo o trecho, de Caen ao Havre, um só cachorrinho.

A companhia de Bebra: Não haverá cachorrinhos!

Lankes: Trabalhamos bem.

A companhia de Bebra: E como!

Lankes: Logo teremos de recorrer aos gatinhos.

A companhia de Bebra: Miau! [...]

⁹⁶ Jogo de cartas comum conhecido na Alemanha e Silésia. Ficou mundialmente conhecido pelo romance *Nada de novo no front*, de Remarque, no qual era jogado pelos soldados na Primeira Guerra Mundial. O próprio romance *O tambor* trouxe o jogo de volta para os holofotes.

Herzog: Bem, sem brincadeira, temos que deixar que os homens se distraiam. Recentemente começaram a decorar as entradas das casamatas com mosaicos de conchas e enfeites de cimento, o que é tolerado por ordem superior. A gente quer estar ocupado. E assim repito constantemente ao nosso chefe, a quem os arabescos de cimento aborrecem: mais valem arabescos no cimento, meu comandante, que arabescos no cérebro. Nós, os alemães, somos amantes dos trabalhos manuais. Que se pode fazer? (GRASS, 1982, p. 413-414)

Na mesma peça, comentam, de forma debochada, sobre a arte (O que faz da obra uma obra-de-arte? Qual é a relevância do artista ou do tempo? Qual é a permanência de uma obra? Também é obra-de-arte fora de seu contexto?):

Lankes: Veja o senhor! Sempre há uma falha. Mas quem é artista de verdade tem que se expressar. Aqui, por exemplo, se o meu capitão quiser ter o trabalho de dar uma olhada nos enfeites da entrada da casamata, esses são meus.

Bebra (depois de um exame atento): Surpreendente! Que riqueza de formas! Que força de expressão!

Lankes: Poderíamos chamar esse estilo de formações estruturais.

Bebra: E sua obra, o relevo ou quadro, tem um título?

Lankes: Já o disse: formações e, se quiser, formações oblíquas. É um estilo novo. Ninguém o fez ainda. [...]

Lankes: [...] quando esta coisa se acabar, as casamatas ficarão, pois as casamatas ficam sempre, mesmo quando todo o resto se esfrangalha. [...] Mas as casamatas permanecem, como têm subsistido as pirâmides. Então vem um belo dia um desses chamados arqueólogos e diz: que vácuo artístico foi aquele, entre a primeira e a sétima guerra mundial! Mero concreto inexpressivo, cinza-chumbo; de vez em quando, no dentelo das casamatas, uma rosquilhas de diletante, de tipo popular; e então topa com Dora Quatro, Dora Cinco e Seis, Dora Sete, vê minhas formações esculturais oblíquas e diz: caramba! (GRASS, 1982, p. 417-418)

O escritor usa dos mesmos mecanismos para esculpir (ou modelar) e escrever. Descreve o processo de seu trabalho assim:

[...] eu aprendi, sob a supervisão casmurra do professor Sepp Mages, que uma vez por dia dava sua volta de correções fazendo indicações lacônicas, a manter a áspera superfície úmida das esculturas pelo maior tempo possível, porque alisá-las antes do tempo, dizia ele, enganava os olhos. “Isso apenas parece estar pronto”, era sua objeção constante.

Esse método, eu o transferi mais tarde ao trabalho nos manuscritos, tornando o texto áspero sempre de novo e mantendo-o em fluxo versão após versão.

Também ainda hoje escrevo de pé em consoles, porque ficar parado diante do estrado de modelar se tornou um hábito para mim. Mages não tolerava trabalho sentado. (GRASS, 2007, p. 271)

Outro aspecto presente nas diversas artes de Grass faz parte do que Blanchot, no livro *El espacio literario*, denomina de infinitude da obra, ou também a ignorância sobre se a obra está ou não está, é ou ainda não é: “*El escritor nunca sabe se la obra está hecha. Recomienda o destruye en un libro lo que terminó en otro. Valéry, al celebrar en la obra ese privilegio de lo infinito, sólo ve su aspecto más fácil: que la obra sea infinita quiere decir (para él) que el artista*” é incapaz que colocar um fim em sua obra. Continua explicando que “*la obra – la obra de arte, la obra literaria – no es ni acabada ni inconclusa: es*” (BLANCHOT, 1969, p. 15-16).

O processo de criação do escritor-escultor-artista funciona sempre da mesma maneira. Vícios da academia ou exigência dos professores, como, por exemplo, modelar em pé⁹⁷, acompanham Grass em qualquer trabalho que desenvolva. A qualidade de seu trabalho também é comum às duas artes, o escrever e o modelar.

Ao escrever o livro *A ratazana*, comenta estas técnicas de inspiração:

*In dieser Zeit habe ich meinen ersten Beruf als Bildhauer wieder aufgenommen, den ich ja nun wirklich gelernt habe – als Schriftsteller bin ich mehr Autodidakt. [...] Aber im Verlauf der Zeit begann sich doch wieder ein Konzept zu regen, das auf “Die Rättin” zulief, und interessanterweise oder auch komischerweise habe ich die ersten Manuskriptseiten dieses Buches auf Ton geschrieben.*⁹⁸ (GRASS; ZIMMERMANN, 1999, p. 193)⁹⁹

É possível que, para Günter Grass, todas as artes se equivalham como formas de expressar o que o homem vivencia e sente a respeito de sua experiências.

⁹⁷ Ver Anexo I.

⁹⁸ Tradução livre: “Nesta época retomei a minha primeira profissão como escultor, a profissão que eu realmente tinha aprendido – como escritor eu sou mais autodidata. [...] Mas no decorrer do tempo novamente um projeto começou a dar conta de si, que resultou em *A ratazana*, e interessantemente ou curiosamente escrevi as primeiras páginas deste livro sobre o barro.”

⁹⁹ Ver Anexos J e K.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que mais tenho a dizer: nasci sob lâmpadas elétricas, interrompi deliberadamente o crescimento aos três anos, ganhei um tambor, estilhacei vidro com a voz, cheirei baunilha, tossi em igrejas, alimentei Luzie com sanduíches, observei formigas, decidi crescer, enterrei o tambor, fugi para o Ocidente, perdi o Oriente, aprendi o ofício de marmorista, posei como modelo, voltei ao tambor e inspecionei cimento, ganhei dinheiro e guardei um dedo, dei o dedo de presente e fugi rindo; ascendi, fui preso, condenado, internado, sairei absolvido; e hoje comemoro meu trigésimo aniversário e a Bruxa Negra continua me assustando – amém. (GRASS, 1982, p. 735)

No final da obra *O tambor*, acima transcrito, Oskar resume sua “ópera”. Ao som inspirador de um tambor de lata (brinquedo de crianças, que se encontram aos montes por aí), Oskar Matzerath relembra sua vida. A riqueza do romance de Günter Grass, onde podem ser identificados não somente diversos textos da História da Literatura Alemã, como também fatos que conhecemos apenas pelos livros e a referência a inúmeras formas artísticas, inspirou a procura por pontos de convergência entre os acontecimentos artísticos presentes na vida e obra do famoso escritor alemão.

No primeiro capítulo do livro *O tambor* – que conta a história de Oskar Matzerath e vida do escritor nascido em Danzig –, encontramos, coincidentemente, origens comuns na trajetória do seu criador e do personagem: nascem no leste, migram para o oeste, são filhos de mãe cassúbia e pai alemão, sobreviventes da Segunda Guerra Mundial e apreciadores da arte.

A memória e como a questão de seu envolvimento com a imaginação são exploradas e entendidas pelo autor foram abordadas no início desta dissertação. Tais observações possibilitaram a compreensão da origem da temática persistente de Günter Grass, a Segunda Guerra Mundial e o mundo Pós-1945, sua fonte para diversas manifestações artísticas e para geração de novos sentidos. No período do nascimento do escritor alemão, em 1927, até o final da Segunda Guerra e do estabelecimento da nova configuração mundial, nos anos 1950, há um resgate do complexo passado do escritor¹⁰⁰, ainda muito presente, cheio de culpas e inquietações que, através da escritura do livro *O tambor*, possibilitou assim o alívio

¹⁰⁰ Um passado pessoal, que faz parte da experiência do autor – “[...] *la memoria es del pasado, y este pasado es el de mis impresiones; en este sentido, este pasado es mi pasado*”, segundo Agostinho (apud RICOEUR, 2003, p. 128) –, e um coletivo, universal, da história que todos podemos encontrar nos livros, mesmo que não a tenhamos testemunhado – “*Accedemos así a acontecimientos reconstruidos para nosotros por otros distintos de nosotros*” (RICOEUR, 2003, p.159).

de poder revisitar, de uma posição ilusoriamente segura, as memórias e esquecimentos, entranhados nele mesmo, e repassá-los para o obscuro personagem. Nota-se não somente em seus romances, mas também em sua autobiografia, que o artista e sua obra confundem-se (neste caso, o artista/personagem Oskar e seu instrumento, o tambor de lata).

O contexto histórico, exposto ainda no primeiro capítulo, foi de demasiada importância, já que o escritor conecta em suas histórias uma seleção de fatos que realmente ocorreram e os altera ou reafirma com imensa liberdade de criação. O que Grass e sua obra nos mostram do tempo da guerra e do pós-guerra vai ao encontro da filosofia do absurdo de Camus.

No capítulo 2, foram exploradas as ideias e concepções de Arte e de Literatura para o anão Oskar, seu progenitor Grass, e as discussões atuais sobre as disciplinas como também um pequeno percurso teórico das duas. Do que se conclui: Oskar não é Grass, nem sua representação, como também afirma o escritor alemão em diversas entrevistas. Aos críticos da obra e da falta de caráter do bizarro personagem, Oskar, Grass diz apenas:

*Ja, ganz gewiß. Er ist Spiegel und Ausdruck seiner Zeit. Die Bestialität, die Infantilität und die Verbrechen, die aus dem Nicht-erwachsen-werden-Wollen entstehen – was eine ganze Periode betrifft –, all dessen ist er Ausdruck. Er ist Mit-Handelner, nicht nur Betrachter.*¹⁰¹(GRASS, 1999)

Igualmente poderia responder também com Blanchot (1969), que diz que o artista não é capaz de controlar sua própria criação:

El escritor parece dueño de su pluma, puede resultar capaz de un gran dominio sobre las palabras, sobre lo que desea hacerles expresar. Pero ese dominio sólo logra ponerlo, mantenerlo en contacto con la pasividad básica, donde la palabra, ao no ser más que su apariencia y la sombra de una palabra, no pode ser ni dominada ni aprehendida. (p. 19)

Esse é um argumento persistente na vida e obra do autor alemão. Em publicações e depoimentos – o que é, ao mesmo tempo, perceptível em seus romances –, Grass afirma que obedece ao personagem na hora de escrever: quando o anão Oskar não concordava com o rumo da história, ela era modificada¹⁰². Essa relação entre o criador e a criatura também se fez

¹⁰¹ Tradução livre: “Sim, certamente. Ele é espelho e expressão de seu tempo. A bestialidade, a infantilidade e os crimes, que são produzidos por não-querer-tornar-se-adulto – o que diz respeito a todo o período–, tudo isso é expressão. Ele é agente, não só observador.”

¹⁰² “Also gab es in meinen Schreibprozessen immer wieder Auseinander-setzungen mit dem fiktiven Personal, mit dem ich zu tun hatte. Mit Oskar Matzerath fing es an, der so vehement vorging, daß es zu wahren Schreibblockaden kam, wenn ich ihm etwas zumutete, was er nicht wollte.” (GRASS, 1999, p. 24) Tradução livre: “Em

necessária para que o autor construísse suas personagens (acaso elas não existem?): “Algo aconteceu, que alguém viveu e depois contou, do mesmo modo que Ulisses precisou viver o acontecimento e a ele sobreviver para se tornar Homero, que o narra” (BLANCHOT, 2005, p. 8). Oskar teve que descobrir seu talento artístico para autorizar Grass a usá-lo. Ainda segundo Blanchot,

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se. (p.11)

Seguindo pelo segundo capítulo, a compreensão da vida de Grass como representação de um caleidoscópio, em diversos sentidos, explica o uso dos conceitos interdisciplinaridade e intertextualidade: podemos tratar a vida como contraditória e original (no sentido de ser alimentada por diversas fontes) e, assim mesmo, no meio do absurdo, considerá-la uma representação de nosso tempo, com suas referências desencontradas, com sua mistura de elementos advindos dos mais diversos campos do conhecimento e, em sua loucura, fazendo sentido apenas para seus contemporâneos. A mudança radical de crença ideológica do autor Grass (da sedução do nazismo, quando acreditou num reino de mil anos, à filiação no SPD¹⁰³, quando deu-se conta de que teria que se envolver para mudar alguma coisa), chamando o povo alemão para a revisão de seu passado, enquanto ele mesmo escondia seus pecados de guerra¹⁰⁴, evidencia a busca do escritor por um sentido maior.

Além da questão literária e histórica envolvendo o famoso livro de Günter Grass, a marcante presença artística na obra e na vida do autor justifica a obra do escritor. A influência da mãe¹⁰⁵, as leituras das mais diversas fontes e um dom nato para o senso artístico contextualizaram suas primeiras experiências. A arte como forma de catarse para compreender e conviver com o passado de uma Alemanha culpada inseriu-se em Grass e manifestou-se principalmente na Literatura. O escritor também exercita continuamente uma

vista disso, no meu processo de escrita, sempre existiram conflitos com o pessoal fictício, com quem eu lidava. [...] Iniciou com Oskar Matzerath, que agiu tão veementemente, o que levou a verdadeiros bloqueios de escrita, quando eu exigia o que ele não queria.”

¹⁰³ *Sozialdemokratische Partei Deutschlands* (Partido Social-Democrata da Alemanha).

¹⁰⁴ O autor só confessou recentemente sua participação na Segunda Guerra Mundial como soldado da SS (tropa de elite nazista, da qual só os mais fanáticos seguidores da doutrina faziam parte). Sua inclusão voluntária no exército no final da guerra já era de conhecimento público, mas apenas como soldado comum.

¹⁰⁵ “Ela, que amava tão calorosamente e intimamente o belo, e também o belo-triste [...], muitas vezes ia sozinha e de quando em quando com seu homem a tiracolo ao teatro municipal [...]” (GRASS, 2007, p. 47)

ferina crítica de tudo o que ocorreu na Alemanha até 1945 e também do que ocorreu depois no campo literário e no campo da política. A respeito desse envolvimento, o autor comenta: “Eu não sou apenas um artista, eu sou também um cidadão neste país, isto é, um cidadão engajado” (DIERCKS, 2000, p. 37).

O escritor usa constantemente seu personagem para, ora de forma didática ora de forma velada, manifestar suas ideias e crenças. Oskar, criança que para de crescer aos três anos de idade e já tem a maturidade formada (sim, infantil e egoísta, porém lógica) ao nascer, tem opiniões e teorias sobre o mundo adulto, hipócrita e absurdo. Observamos seus comentários sobre o que é arte, o que é literatura, como funciona a política e a economia e como se manipulam as pessoas: Oskar é a testemunha “isenta” (pois não faz parte da história que relata) de tudo o que aconteceu. Grass, por sua vez, também não deixa de opinar: escreve de forma consistente, porém, tem muitas certezas, o que, na opinião do próprio autor, pode ser muito perigoso.

No capítulo 4, é a construção do “método Grass” – que é igualmente usado para escrever, esculpir, musicar, argumentar etc. – que é evidenciado em suas obras; e é através das relações, intermediações, e, por que não, contradições entre as disciplinas (Literatura, Arte, Música etc), que o escritor Günter Grass torna seu trabalho tão interessante. Existiu um mito, de certa forma herança do Romantismo, de que os artistas e sua produção eram obras divinas, dos pintores diante da tela branca prontos para criar. Hoje se sabe que nem brancas eram as telas, nem se produz nada sem trabalho. Ironicamente, o escritor Grass fala de seu processo de trabalho no contato com a folha em branco:

*Es stellt mir zu schnell ein sauberes Manuskriptblatt her, es verführt mich dazu, fehlende Einfälle durch Einschiebsel von hier und dort auszugleichen, etwas herzustellen, was in sich zu stimmen scheint, aber nicht stimmt.*¹⁰⁶
(GRASS, 1999, p. 28)

A atuação do artista com apuro nas mais diversas áreas, mesmo que o grande destaque só se dê na Literatura, mostra a relação atual de Günter Grass com a intertextualidade e interdisciplinaridade. No momento, existem inúmeras formas de expressão: nas artes plásticas, por exemplo, a grande discussão não ocorre, já há algum

¹⁰⁶ Tradução livre: “Para mim é muito rápido produzir sobre uma folha de manuscrito em branco, que me seduz para isso, ajustar ideias faltando com incisos aqui e acolá, algo produzido, que parece fazer sentido em si, mas que não confere.”

tempo, na esfera técnica (não interessa mais se um artista é um pintor com técnicas de cerâmica, se a obra com fotografia utiliza-se da gravura: não existem mais especialistas – não há mais pintores, ceramistas e escultores, apenas artistas); na Literatura, se a divisão em escolas literárias nunca conseguiu abranger as inventividades e misturas dos autores, hoje é dado como certo usá-las restritamente para fins didáticos.

Na observação do método de trabalho do autor, que foi observado na relação entre as artes, é revelado que, às vezes, é mais próxima a produção entre um artista e um escritor do que entre dois escritores: não é possível escrever sem refletir; nem tampouco modelar, pintar ou desenhar sem refletir. Do que se depreende: não podemos viver, e ser sem refletir. Segundo Maurice Blanchot (1969),

[...] no se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede dirigir en el espacio abierto por el movimiento de escribir. Para escribir ya es necesario escribir. En esta contradicción se sitúan la esencia de la escritura, la dificultad de la experiencia y el salto de la inspiración. (p.166)

Podemos dizer o mesmo com relação às outras artes. Tais relações trazem ainda o trânsito no tempo e no espaço. As duas áreas despertam então interpretações instigantes e desencadeiam redes de possibilidades de criação.

O pensar artístico não é então tão diferente nas diversas formas da arte (no sentido abrangente do termo, pintura, música, literatura etc.), mas apenas em suas manifestações. Lévi-Strauss (1997), observando o trabalho de Poussin¹⁰⁷, fala sobre a estratégia de trabalho do artista: “Um método de composição assimilado tão perfeitamente que se torna praticamente um modo de pensar” (p. 13). Mais adiante, as semelhanças estéticas e de ordem estrutural entre a música e a literatura, são comentadas por Lévi-Strauss: “Refletindo acerca da música, Chabanon¹⁰⁸ descobre nela propriedades idênticas às que a lingüística estrutural atribuirá à língua.” (Ibidem, p.80). O músico citado, apesar não possuir uma convicção segura ou uma ideia clara sobre a semelhança da música com a língua, entende que Lévi-Strauss:

passa a ver na música uma língua comum a todos os homens e a todos os tempos. Isso vale, sem dúvida, para o esqueleto, pois a linguagem musical possui uma estrutura específica que, em certo aspecto, a aproxima da linguagem articulada (como os fonemas, os sons não possuem significado

¹⁰⁷ Nicolas Poussin (1594-1665), pintor francês.

¹⁰⁸ Michel-Paul Guy de Chabanon (1730-1792), literato francês.

intrínseco) e em outro aspecto as afasta (a linguagem musical não tem nível de organização correspondente à palavra). (Ibidem, p.86)

A intensa atuação de Grass em diversas áreas (além da arte e da escrita, também a música e a política) reflete uma constante na vida do autor: a fome de vida. A curta, mas marcante, experiência na guerra, quando, sob um ataque dos russos, foi o único sobrevivente, o levou a assumir a responsabilidade sobre o acaso. Refletindo posteriormente, depois de já ter escrito diversos livros, o ex-soldado acredita que sobreviveu para contar a sua história. As recordações, que ditam o ritmo de sua vida no pós-guerra, são expressadas de forma artística, na Literatura e nas Artes Plásticas.

Por fim, o escritor se reafirma na representação um novo Sísifo, cujo trabalho talvez não faça sentido, mas traz uma segurança que inunda a vida. Tal como para Camus, Sísifo é para Grass um homem feliz na infinitude de sua tarefa.

Esta dissertação pretendeu possibilitar uma compreensão mais abrangente às obras literárias em relação a seus pontos de contato com a arte. Se, na contemporaneidade, não podemos julgar a arte com critérios maniqueístas, podemos percebê-la com leituras intertextuais e interdisciplinares, além de adicionar a riqueza da diferença em nossos parâmetros de apreciação.

O caminho aberto pela análise de *O tambor* é instigante, assim como o é a obra de Grass, que está longe de se esgotar apenas neste romance. Para dar continuidade a estes apontamentos sobre Arte e Literatura, poderíamos analisar ainda os outros dois livros do escritor-artista (*Anos de cão* e *Gato e rato*), que compõem, juntamente com *O tambor*, a trilogia de Danzig. Como *O tambor*, eles são ricos em referência artísticas e podem ser lidos na mesma linha de intermediações da Arte com a Literatura. Pode-se também realizar um interessante trabalho de pesquisa, ainda na Literatura Comparada, tendo como ponto de partida a Arte, e não a Literatura, tema que é referido de forma sutil nesta dissertação – existe Literatura nos trabalhos artísticos (esculturas, desenho etc) de Günter Grass?

O estudo do envolvimento do artista da escrita aqui referido é apenas o ponto de partida na tarefa da Literatura Comparada de procurar sentidos para auxiliar a perceber com clareza as possíveis questões teóricas que movem a humanidade na busca por uma compreensão da realidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Sobre Racine*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Acessível em: <http://www.eulalia.kit.net/textos/barthes.pdf>, 27/06/2008

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BECKER, Udo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Paulus, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós, 1969.

_____. *O livro do por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CAUQUELIN, Anne. *A arte contemporânea*. Porto: Rés, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona: Luis Miracle, 1958.

COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COM CIÊNCIA. Perda de memória: quem não vai passar por isso? Disponível em: <<http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/07.shtml>>. Acesso: mar. 2008

DEUTSCHE WELLE. *A literatura alemã após 1945*. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1138749,00.html>>. Acesso em: 27 fev. 2008.

_____. *1933: Grande queima de livros pelos nazistas*. Disponível em: <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,834005,00.html>>. Acesso em: 24 ago. 2008.

DICIONÁRIO de simbologia. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DIERCKS, Elke (Org.). Günter Grass – escritor e cidadão engajado. Cadernos de Tradução. Porto Alegre, n.12, out.-dez. 2000, p. 35-47.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução: Waltensir Dutra. Revisão da tradução João Azenha Jr. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FINKLER, Gredes. *A apologia à vida e à arte no discurso poético-pictórico: confluência de diálogos entre Ferreira Gullar e Hélio Oiticica sobre o corpo, o mundo e a linguagem*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GOCKEL, Heinz. *Grass' Blechtrommel*. Hamburg: Piper, 2001.

GRASS, Günter. *O tambor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Die Deutschen und ihre Dichter*. München: Deutscher Taschenbuch, 1995.

_____. *Für- und Widerworte*. Göttingen: Steidl, 1999.

_____. *Über das Zeichen und Schreiben*. Göttingen: Steidl, 2000.

_____. *Nas peles da cebola: memórias*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GRASS, Günter; ZIMMERMANN, Harro. *Vom Abenteuer der Aufklärung*. Göttingen: Steidl, 1999.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança Cultural*. São Paulo: Loyola, 1989.

HEISE, Eloá. *O tambor na trilha do “romance de formação”*. In: CADERNOS DA SEMANA DE LITERATURA ALEMÃ CONTEMPORÂNEA, São Paulo, n.2, 1989.

HISTÓRIA da Arte. Disponível em: <<http://www.historiadaarte.com.br/>>. Acesso em: 24 ago. 2008.

HISTÓRIANET: A nossa arte. *A arte renascentista*. Disponível em: <<http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=215>>. Acesso em: 24 ago. 2008.

JUDT, Tony. *Pós-Guerra: uma história da Europa desde 1945*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome*. In: _____. *Um artista da fome e A construção*. São Paulo: Editora brasiliense, 1991.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIEWERSCHIEDT, Ute. *Günter Grass: Die Blechtrommel*. Hollfeld: Joachim Beyer, 2000.

LOSCHÜTZ, Gert (org.). *Von Buch zu Buch: Günter Grass in der Kritik*. Berlin: Neuwied, 1968.

LUKÁCS, Georg. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. In: GOETHE, Johann W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

MOSEER, Sabine. *Günter Grass: Romane und Erzählungen*. Berlin: Erich Schmidt, 2000.

NEUHAUS, Volker. *Schreiben gegen die verstreichende Zeit: Zu Leben und Werk von Günter Grass*. München: Deutscher Taschenbuch, 2. ed. 1998.

OLINTO, Heildrum. *Histórias da literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva; Unicamp; USP, 1993.

_____. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva; Unicamp; USP, 1993.

SCHÜLER, Donaldo. *A fragmentação da memória*. 2º Congresso da Abralic – III Volume, 1990.

SILVA, Solange Carvalho da. *Épocas da literatura alemã*. Orientação: Peter Hanenberg <http://www2.crb.ucp.pt/Estudosalemaes/historia.pdf>. Acesso em: 24 ago. 2008.

SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: SATANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

STOLZ, Dieter. *Günter Grass: zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1999.

TREVISAN, Armindo. *Como apreciar a arte: do saber ao sabor: uma síntese do possível*. 2.ed. Porto Alegre: Uniprom, 1999.

VIER JAHRZEHNT: EIN WERKSTATTBERICH. Göttingen: Steidl, 1992.

VORMWEG, Heinrich. *Günter Grass*. Hamburg: Rowohlt, 2002.

WIKIPÉDIA. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/P%C3%A1gina_principal>. Acesso: diversos.

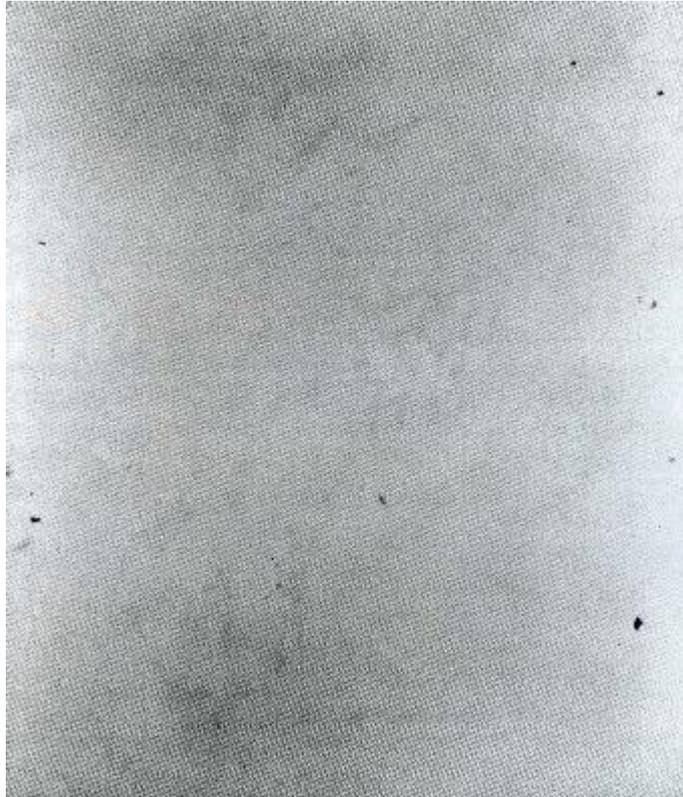
WOOD, Paul. *Arte conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANEXOS

ANEXO A – *FACTUM I* E *FACTUM II*



ANEXO B – *DE KOONING APAGADO*



ANEXO C – AZUL INTERNACIONAL KLEIN



ANEXO D – AS LINHAS



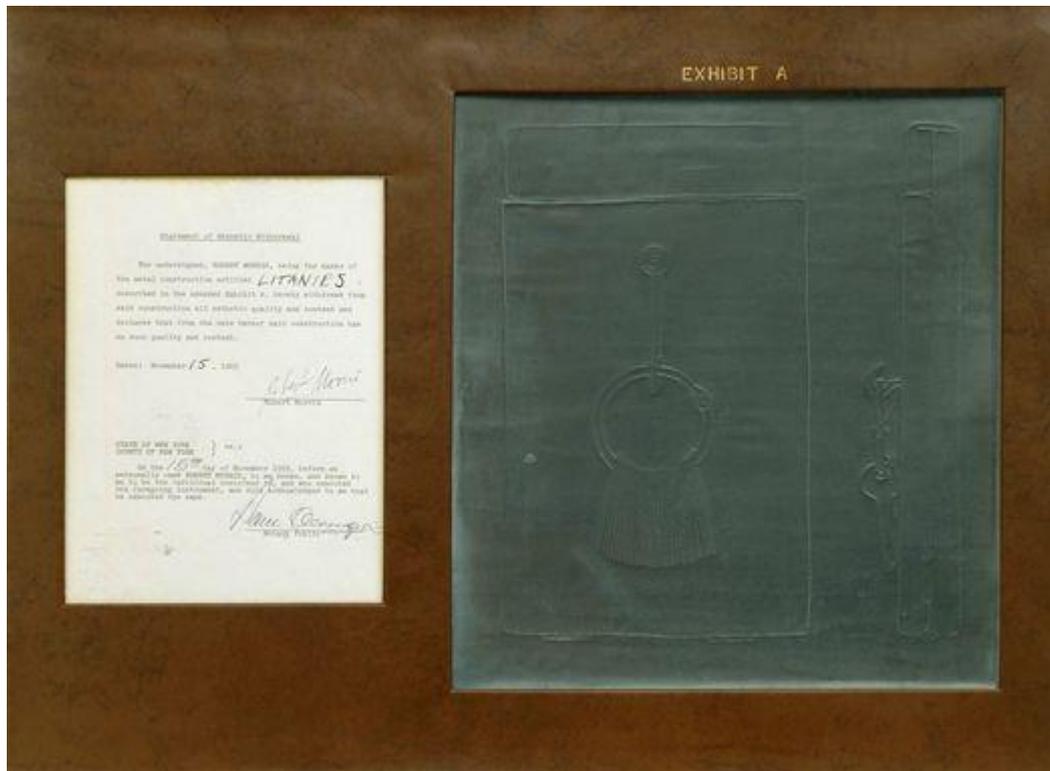
ANEXO E – MERDA D'ARTISTA



ANEXO G – ROBERT MORRIS



ANEXO H – DOCUMENTO



ANEXO I – ATELIER EM WEWELSFLETH



Atelier em Wewelsfleth, 1981

ANEXO J – MANUSCRITOS



Páginas do manuscrito de *A ratazana*, Terracota, Wewelsfleth, 1983

ANEXO K – MANUSCRITO

Man möge sie wörtlich
die Leserin, die Bücher
sagte die Räte, von der
kränzte. Sie zählte auf ihren
Fräß: die Bibel, Grimms Mär-
chen, stahtische Johrbücher
Goethes Faust. Eine belagerte
Hee Dürsch den gesamten Provst,
durch Hegels Ästhetik, mit Silanien,
wie die Versteckelt, durch die Erzäh-
en Franz Kafkas.
et leisch in Be-
weil sie die
aun Bogen
ohemier
gehörten
Lück-
s. s. Charmiten
Kwalel,
ss am R. 1. 83

Página do manuscrito de *A ratazana*, Terracota, Wewelsfleth. 1983

ANEXO L – TAMBOR DE LATA



Blechtrommel (tambor de lata): brinquedo encontrado em diversas lojas e sites de venda de produtos infantis da Alemanha. A partir de 16,50 euros.