

## **Experiência, conhecimento, responsabilidade. Sobre o papel do autor na recepção de obras ficcionais e autobiográficas**

Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle<sup>1</sup> (USP)

### **Resumo:**

*Desde o fim da Segunda Guerra, estabeleceu-se um novo paradigma que desvinculou cada vez mais o texto do seu produtor, culminando nos ensaios de Barthes e Foucault de 1969. Durante os últimos anos, porém, vários “casos” mostraram que a situação atual é insatisfatória. A atrasada confissão autobiográfica de que Günter Grass fora membro da Waffen-SS lançou uma luz completamente nova àqueles livros sobre a Alemanha nazista que o autor publicara há quase 50 anos. A comunicação pretende analisar esse caso da literatura alemã (e diversos outros) para determinar os elementos que, na nossa compreensão de uma obra literária, necessariamente, estão vinculados à pessoa e à vida de seu autor. A primeira hipótese é que existem regras pertencentes à produção e à recepção que definem o que um autor “pode” e “deve” escrever. A segunda hipótese é que essas regras ainda diferem entre obras ficcionais e autobiográficas.*

**Palavras-chave:** Autor, recepção, romance, autobiografia, Günter Grass

### **Introdução**

Na epígrafe de seu primeiro livro, *Fervor de Buenos Aires*, Jorge Luis Borges afirma que “Nossos nada pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu seu redator.”<sup>2</sup>

Essa conhecida renúncia radical à importância do autor poderia servir de mote para a tendência da teoria literária das últimas décadas de abstrair cada vez mais da instância do autor em favor das categorias de texto (ou discurso) e de leitor.<sup>3</sup> Enquanto no século XIX e na primeira metade do século seguinte, o autor, suas intenções e sua vida foram considerados a fonte quase exclusiva para informações sobre o significado da obra literária, a segunda metade do século XX considerou o autor praticamente negligenciável. Hoje em dia, a retórica de liberação que marca aqueles manifestos da abolição do autor, do sujeito, da “obra”, na realidade, perdeu muito do seu impacto e da sua força convencidora. O próprio Borges pode ser solicitado como testemunha para a inseparável vinculação do autor à formação do significado do texto: se o *Dom Quixote*, escrito por Pierre Menard, é um livro completamente diferente do *Dom Quixote* de Cervantes, o autor deve ser uma categoria mais relevante do que as teorias estruturalistas e pós-estruturalistas pretendem insinuar.

De fato, os atores do campo literário não abriram mão em nenhum momento dessa categoria para estruturar seus objetos, como nos mostram as capas dos livros, os prêmios, os trabalhos científicos etc. A persistência pode ser considerada mera superstição dos leitores e das rotinas da academia, mas também pode indicar que a ontologia da obra literária não se esgota completamente nas análises perspicazes de Barthes e Foucault.

Para desenvolver algumas idéias sobre a forma como o autor da autobiografia e o autor da ficção interferem na significação dos seus textos, analisarei dois livros de Günter Grass servindo-me de elementos da teoria pragmática de índole analítica (SEARLE), da teoria da recepção (LEJEUNE) e da teoria do campo literário (BOURDIEU). Comentaremos o primeiro romance de Grass, *O tambor* (1959), e sua recém-publicada autobiografia *As cascas da cebola* (2006). Um pressuposto importante das minhas indagações é que a catástrofe central do século XX estabelece uma ruptura

que se reflete necessariamente tanto na atitude dos autores como no conteúdo das obras literárias após 1945.

## **1**

Começando com o caso menos complexo, o autor de *As cascas da cebola* conta sua juventude em Danzig, sua adesão à ideologia nazista, a participação nas diversas organizações totalitárias da época, o serviço militar, assim como, após a derrota alemã, o cativo em um campo dos americanos e o início de sua carreira como escultor e poeta até a criação do primeiro romance. Declaradamente autobiográfico, o livro se aproxima ao passado remoto de um artista de quase oitenta anos que, durante a segunda metade do século XX, converteu-se em um representante internacional da literatura alemã. O “material” dos anos da sua juventude (as décadas de 1930, 40 e 50) foi explorado já nos primeiros livros, a chamada trilogia de Danzig, protagonizados por personagens emblemáticos como Oskar Matzerath (*O tambor*, 1959, livro adaptado para o cinema em 1978), Joachim Mahlke (*Gato e rato*, 1961), Walter Matern, Harry Liebenau e Tulla Pokriefke (*Anos de cão*, 1963). Essa trilogia é considerada até hoje uma representação muito convincente dos pequenos burgueses e trabalhadores meio pactuantes, meio vitimizados pelo estado totalitário. O autor não tinha necessidade de voltar à terra da sua infância por falta de outros assuntos – ele é ainda um dos narradores mais prolíficos da literatura alemã, tratando questões como a destruição do meio ambiente, a unificação alemã, a pobreza do terceiro mundo e o neonazismo sempre com a mesma incessante facilidade fabulatória. Se decidiu publicar sua autobiografia, é porque provavelmente tenha intenções diferentes daquelas que motivam a produção ficcional.

Durante os últimos anos, a literatura alemã, de fato, vivenciou uma enorme conjuntura de autobiografias, particularmente da geração que participou da guerra. Percebemos, em muitos desses livros, uma vontade de explicar a própria vida no contexto da grande culpa alemã: o impacto da ideologia no sujeito, a participação dos atos coletivos, a atitude contra as vítimas. Essas memórias procuram um balanço da própria vida: de que forma contribuiu à possibilidade do extermínio ou como conseguiu, talvez, resistir à cegueira geral.<sup>4</sup>

Em suas numerosas intervenções políticas desde os anos de 1960, Günter Grass era uma das vozes que insistiam veementemente na necessidade de que cada um enfrentasse sua carga de responsabilidade. Tendo somente 17 anos no fim da guerra, um garoto forçado a participar das últimas batalhas, ele mesmo havia parecido insuspeito de ter necessidade de confissões durante todos esses anos. No entanto, a tardia publicação da autobiografia pode ser considerada um ato de cumprir com a tarefa de se dar conta a si mesmo e ao público sobre as formas concretas do seu envolvimento no regime. Ao lado dessa função central, talvez, podiam-se esperar também algumas informações sobre as fontes biográficas dos romances, segundo o modelo de *Poesia e verdade* de Goethe.

O livro de Grass se encaixa, conseqüentemente, no pacto autobiográfico de Lejeune: autor, narrador e protagonista são a mesma pessoa – ainda que o autor idoso tenha grande dificuldade de aproximar-se aos atos e pensamentos do jovem. O leitor é convidado a compreender todas as sentenças como asserções feitas e assumidas pelo autor físico. Para contar sua história individual, o autor se abstém da imaginação para preencher as lacunas, valendo-se unicamente do material que a memória fornece. Está consciente da tentação de empregar a fantasia romanesca onde faltam as lembranças, mas resiste em virtude da veracidade (GRASS 2006, p. 9; 36). Utiliza-se, não obstante, de todos os recursos estilísticos, de tropos e figuras em abundância. O autor lamenta não possuir documentos familiares e pessoais (álbum de fotos, diários) que possam ajudar no processo, uma vez que dispõe somente de sua fraca memória individual. Ele se utiliza de duas imagens para referir-se ao processo da recordação: o “descascar da cebola” (o título alemão, traduzido literalmente, significa “Ao descascar da cebola”) e “o olhar para dentro do âmbar”.

A primeira imagem parece implicar que a versão da história de vida que se tem num certo momento obedece às necessidades da atualidade, mas não necessariamente corresponde às versões

anteriores. Reconstruir o passado significa aproximar-se a cada fase de maneira sistemática, abrindo as partes da memória que não fazem parte da identidade atual. Esse trabalho sistemático restabelece a história de vida, ano a ano, integrando as lembranças pessoais ao esqueleto externo da biografia e os acontecimentos históricos. “Descascar a cebola” pode ser considerado uma metáfora da memória voluntária que obtém acesso ao passado pelo eixo racional, hierárquico. Ora, para os fins do projeto autobiográfico, os episódios disponíveis são revisitados, ordenados cronologicamente e verificados por sua coerência mútua e sua compatibilidade com os demais dados “externos” sobre o passado. A metáfora da cebola evoca, ao mesmo tempo, a idéia de que as cascas simbolizam as fases do seu passado que normalmente não estão presentes no sujeito atual, que cada fase contém uma configuração em si fechada e que a intrusão está acompanhada por “dores”, pudor e luto.<sup>5</sup>

Esse acesso hierárquico, porém, pode apenas produzir reminiscências que, em algum momento, foram vinculadas ao esqueleto racional da história de vida. Os episódios conflituosos, traumáticos ou muito vergonhosos resistem ao acesso voluntário. A imagem do âmbar, substância preciosa encontrada nas praias do mar báltico, parece simbolizar a atividade da memória involuntária. Como a resina das árvores pré-históricas pode incluir insetos e folhas arcaicas de forma intacta, a memória guarda cenas vivenciadas na sua plenitude sensual, sem intervenção das abstrações da memória sistemática. Olhando na opacidade do âmbar, as estruturas turvas no seu interior podem provocar o surgimento espontâneo dessas lembranças e enriquecer – ou perturbar – a reconstrução cronológica. Grass introduz o olhar no âmbar para evidenciar as limitações da reconstrução sistemática, mas a memória involuntária não pode ser forçada. Há elementos que resistem e não podem ser nem lembrados nem narrados.

O autobiógrafo Grass, todavia, surpreende seus leitores com a confissão de ter sido, aos 17 anos, membro da *Waffen-SS* por alguns meses, em vez de soldado comum na *Panzertruppe*. Por outro lado, ele falha na tentativa de render a mentalidade de si mesmo como jovem nazista e também não se lembra de seus atos como membro daquela tropa, a não ser os momentos que antecedem seu cativeiro. Não obstante, a narração coloca o rapaz no seu contexto histórico e familiar, criando certa plausibilidade superficial para esses atos que, no interior de sua consciência, já não lhe são acessíveis.

A reação do público e da crítica era, em primeiro lugar, de uma enorme indignação por ter ocultado a participação na *Waffen-SS* durante toda a sua vida. Em segundo lugar, expressou-se a insatisfação por aquilo que ele, efetivamente, podia apresentar sobre sua juventude e o desgosto no estilo maneirista. É evidente que todos os fatos foram verificados imediatamente, na medida do possível (os documentos sobre sua unidade desapareceram no fim da guerra), para reconciliar a versão subjetiva de Grass com o conhecimento historiográfico da guerra. A leitura do texto resultou numa crítica dos atos reais do autor (1º, ter se registrado na *SS*; 2º, o silêncio sobre esse fato; e 3º, as acusações anteriores da maneira como outros ocultaram seu passado nazista). A autobiografia foi utilizada como fonte de conhecimento sobre o autor e, apesar de ter sido considerada insuficiente como tal por causa das lacunas de memória e de sua forma estilística.

No triângulo autor-leitor-texto, o texto autobiográfico somente desenvolve seu significado quando o leitor pode atribuir as asserções feitas no texto exatamente a essa pessoa real que é o autor. A pessoa real Grass pode liberar-se do peso da mentira vitalícia somente assumindo a responsabilidade das asserções da narração perante o público. O leitor pode entender o significado do episódio da participação na *SS* somente quando este se relaciona com essa pessoa que ocultou o fato durante sessenta anos. Desvinculado de seu autor, a autobiografia e suas intimações podem gerar pouco sentido.

A narração da autobiografia evidencia o contexto de vida a partir da perspectiva do sujeito, onde este está submetido às contingências. Muitas vezes, esse sujeito não parece ser autor dos seus atos. Da perspectiva dos demais, ao contrário, os atos são necessariamente atribuídos ao seu agente. Através da autobiografia, o sujeito pode, por um lado, tentar legitimar esses atos como provocados no fluxo da vida. Por outro lado, esse ato de confissão pode ser considerado uma oferta de compensar intencionalmente o que foi feito sem intenção. Nesse sentido, oferecer o aspecto

vergonhoso da própria identidade funcionaria como (auto-) castigo para os pecados vencidos. No caso de Grass, isso foi cumprido apenas parcialmente, porque a confissão não está em equilíbrio com as lacunas remanescentes e o autor não apresenta a atitude de arrependido necessária para ser absolvido. De qualquer modo, a autoria dos atos e a autoria da autobiografia interagem, dado que a autobiografia tanto representa os atos da vida como opera sobre eles: uma vez que o autor dos atos não pode ser desvinculado de sua responsabilidade, tampouco se pode desligar o texto de seu autor sem privá-lo do seu sentido mais importante.

## **2**

No caso da autobiografia, todo conteúdo do texto apresenta a referencialidade ao mundo; tudo que o autobiógrafo escreve está em função da sua vida – ele a representando, a justifica – e tudo que o leitor lê é atribuído ao autor como autor dos atos e autor do relato dos atos. O texto não pode desenvolver seu potencial específico sem a imagem do autor implícito que surge do texto e que, idealmente, converge no autor físico. No caso da autobiografia, portanto, a relação entre autor, leitor e texto parece quase trivial. No caso da ficção romanesca, isso é menos evidente.

Quando *O tambor* foi publicado em 1959, Grass era um participante promissor do Grupo 47, a associação literária da geração do pós-guerra defendendo posições democráticas, pacifistas e liberais, em favor da justiça social e contra ao esquecimento. A (destorcida) biografia de Grass, até então, era a de um jovem alemão de família cristã e “ariana”, que se juntou à juventude hitlerista como outros milhões e serviu no último ano da guerra, primeiro como *Flakhelfer* (ajudante da defesa antiaérea) e depois como um simples soldado, sendo ferido e internado pelos americanos de maio de 1945 até abril de 1946. Durante esse cativo, ele havia sido informado sobre os campos de concentração e os demais horrores, afastando-se para sempre de suas convicções nazistas juvenis. Em 1959, era um jovem autor (já havia publicado um livro de poemas e três dramas na esteira do absurdo) posicionado na oposição intelectual-estética ao partido conservador-cristão que estava no governo desde a fundação da República Federal e facilitava uma restauração das instituições comprometidas e a reabilitação dos culpados. O envolvimento de Grass com o nazismo podia ser considerado uma *quantité négligéable*: nem sequer maior de idade no fim da guerra, foi seduzido pela propaganda e castigado pela guerra.

No ano de sua publicação, o romance despertou um escândalo nos círculos católicos e nacionalistas. Grass foi difamado como pornógrafo e blasfemo, e o prêmio literário de Bremen lhe foi recusado pelos senadores pelo conteúdo do seu romance, que constituiria uma ameaça para a juventude e a decência pública. Criou-se a imagem do *enfant terrible* da literatura alemã.

Essa leitura do romance, tanto pelos leitores “progressivos” como pelos “conservadores”, baseiou-se na idéia de que existe uma compatibilidade entre a “mensagem” do romance e a atitude do autor. Nesse caso, a mensagem está fortemente relacionada à atuação do protagonista-narrador. Esse Oskar Matzerath abre seu relato informando que é o interno de um hospício, considerado doente mental, uma pessoa à margem da sociedade do pós-guerra. Segundo a trama meio surreal do romance, ele nasceu já com a inteligência de um adulto e, a partir do seu terceiro aniversário, não quis crescer mais. Além disso, tem a capacidade de quebrar vidros com sua voz aguda e consegue influenciar a emocionalidade das pessoas por meio do seu tamborejar – esse narrador-personagem, apesar de toda a caracterização grotesca e fantástica no romance, pode ser considerado um *alter ego* do autor. Para sustentar essa idéia, não é preciso recorrer a elementos como o fato de tanto o autor como seu protagonista passarem por uma formação profissional de canteiro (escultor de pedras particulamente para tumbras) e ambos tocarem bateria num grupo de jazz no pós-guerra. Oskar ataca o recalque coletivo dos anos 50 e escreve “o romance da sua vida” utilizando-se tanto da memória do seu autor Grass<sup>6</sup> como o autor se utiliza da máscara e da voz de Oskar para encontrar a perspectiva adequada sobre as absurdidades e os horrores do nazismo. Ainda que não se trate de um romance autobiográfico no sentido mais restrito desta designação, a maior fonte de *O tambor* foi a

vida de Grass e, pesquisando para seu projeto de romance, o autor atualizou suas memórias através de uma viagem a Danzig em 1958 (GRASS, 2006, p. 17).

O romance, de fato, pode valer quase como uma biografia desejada pelo autor que, sentindo a culpa de ocultar sua participação na Waffen-SS, imagina-se como alguém que era “jovem demais para ser culpado”. Com essas palavras, Grass descreveu sua relação com o estado nazista numa contribuição para o catálogo da exposição do tesouro da antiga sinagoga de Danzig, realizada em Nova York em 1979.<sup>7</sup>

A mensagem de *O tambor*, estabelecida nas condições da mentira biográfica dos anos 50, pode ser resumida assim: o nazismo foi um regime desumano nas suas consequências, seus líderes e simpatizantes eram, muitas vezes, simplesmente grotescos. O regime se estabeleceu na percepção do homem comum por uma paulatina polarização da população que, anteriormente, convivia de forma serena: alemães e poloneses, judeus e *kaschubos*, comunistas e nazistas. Um jovem sem poder e importância como Oskar Matzerath podia intervir somente de forma periférica nos planos superiores; mesmo assim, seguindo seus interesses egoístas e legítimos, ele inevitavelmente tornou-se culpado nesse contexto geral. No pós-guerra, ele se empenha com toda força para que o passado seja rememorado e a responsabilidade seja assumida, mas acaba sendo vítima da maioria irresponsável e que facilmente esquece.

Imaginemos, por um instante, que o autor desse romance tivesse sido um oficial da SS que comandou execuções de judeus e que, no pós-guerra, insiste (como todos) que seus atos somente obedeceram às ordens superiores e que ele não se sente pessoalmente culpado pela morte dos executados. Imaginemos, também, que o romance – com exatamente o mesmo conteúdo de *O tambor* – tivesse sido editado e que os leitores tivessem reagido a ele. O romance, agora escrito por este autor altamente culpado, teria uma mensagem diferente para os leitores da época: não teria sido uma crítica nem do próprio nazismo nem da atitude esquecedora da sociedade do pós-guerra. Esse romance escrito por um dos genuínos perpetradores da SS apenas poderia ter sido entendido como uma extrema minimização da culpa alemã e como uma burla da situação no pós-guerra.

Exagerei intencionalmente o papel de Grass na *Waffen-SS* por duas razões: 1º, porque queria provocar o efeito que a mera menção da SS significava naquela época, quando a maioria pretendia ‘não ter sabido de nada’, culpando e demonizando unicamente os líderes do partido e os supostos executores, os membros da SS (ainda que a *Waffen-SS* já tenha sido menos atingida por esse juízo); 2º, queria mostrar que o leitor espera do autor, com direito, que seu texto ficcional opere, de alguma maneira, sobre suas experiências. Quem vivenciou massacres do lado dos exterminadores não pode apresentar um tipo de romance que não incorpore essa experiência sem se tornar suspeito. A força imaginativa não pode ser pensada como completamente desvinculada das experiências do sujeito, e os produtos dessa imaginação não podem ser considerados elementos neutros, desinteressados, se o criador dos produtos pode ser incriminado por atos desumanos.

É evidente que a recuperação do respeito internacional para a literatura alemã, realizada por Heinrich Böll e Günter Grass nos anos 50, somente foi possível através de textos que incorporaram a experiência da guerra, do holocausto e da culpa. Sem a imagem pública coerente à imagem do autor implícito, pretendida pelos livros, nem a carreira dos autores, nem a trajetória dos romances pode ser pensada.

Como opera o autor, então, na formação do significado do texto ficcional? No triângulo autor-leitor-texto, o autor evidentemente não assume as asserções das sentenças enunciadas pelo narrador Oskar Matzerath. Isso vale pelo menos para as “frases miméticas” que descrevem o tempo no dia da invasão à Polônia e outros elementos do enredo ficcional. As “frases teóricas” que expressam verdades gerais sobre o mundo – e, nesse caso sobre o nazismo – com certeza são associadas pela maioria dos leitores tanto ao narrador como ao autor<sup>8</sup>, por exemplo quando Oskar, perante a morte do judeu Sigismund Markus, o vendedor de brinquedos, associa a crença das crianças no Papai Noel com a crença dos alemães nas promessas de Hitler: “Todo um povo crédulo no “Weihnachtsmann” [literalmente “homem do natal” = Papai Noel]. Mas o homem do natal era na realidade o “Gasmann” [literalmente “homem do gás”, o homem que cobra as contas do gás].”<sup>9</sup>

As frases teóricas, porém, apenas dirigem a atenção do leitor à intenção do autor, que se manifesta no conjunto total do romance. Essa afirmação não constata um significado fixo, eterno e unívoco; nossa reflexão sobre o papel do autor já mostrou como a interpretação depende de vários fatores e não é determinada nem pelas intenções do autor, nem pelo texto. Mas, por outro lado, seria ignorância atribuir a um romance como *O tambor* a mesma variedade de possíveis significados como, digamos, a de *As cidades invisíveis* de Italo Calvino ou *O castelo* de Franz Kafka.

## **Conclusão**

Voltando à diferença entre autobiografia e romance, podemos constatar que o autor e a imagem do autor do romance também participam na construção do significado. Na medida em que o conteúdo é ficcional, ele deve assumir a autoria completa da ação narrada – com exceção dos acontecimentos históricos incorporados de acordo com os conhecimentos historiográficos. Dessa forma, ele assume a responsabilidade por personagens e ações que, finalmente, devem ser considerados representativos para o segmento do mundo apresentado. O leitor atribui esses caracteres, e seu comportamento, assim como a mensagem geral que se pode abstrair da totalidade, às intenções do autor e supõe que este mantém atitudes coerentes com essa mensagem. Se, de repente, a mensagem é claramente incoerente em relação às experiências e aos atos do autor, o leitor coloca em questão sua interpretação ou o valor da imaginação literária.

Tanto a autobiografia como o romance, entendidos como atos do autor, são tentativas de operar sobre o mundo e sobre a própria experiência, e os leitores entendem os textos dessa maneira.

Roland Barthes afirmou em seu texto sobre a morte do autor:

Logo que um acontecimento é *narrado* sem mais intenções – portanto exclusivamente para exercer o símbolo, em vez de impactar diretamente sobre a realidade – realiza-se essa absolução, a voz perde sua origem, morre o autor, começa a escritura. (BARTHES, 2000, p. 185)<sup>10</sup>

Podemos constatar que esse momento, no caso aqui analisado, ainda não chegou.

P.S. Temos que reescrever a história literária após a revelação da autobiografia de Grass? Será que *O tambor* deve ser reconsiderado? Como já foi mencionado, os cinquenta anos entre a publicação do romance e da autobiografia mudaram muito na avaliação pública. Se, em 1959, o simples soldado foi considerado inocente, sabemos hoje que a *Wehrmacht* muitas vezes participou de massacres. Se na época o “SS” foi usado como rótulo do mal absoluto, dispomos hoje de pesquisas biográficas bem diferenciadas que permitem julgar cada pessoa de forma individual, considerando os antecedentes, os motivos, o espaço de decisões e até o tamanho da contribuição individual na destruição. Ao mesmo tempo, inclina-se hoje a imputar uma responsabilidade participativa a praticamente todos os contemporâneos, embora essa responsabilidade seja relativizada pelas circunstâncias da vida de cada indivíduo. Diante do crescimento do conhecimento e da nossa disposição em compreender os atos no contexto da vida individual, o detalhe delicado acrescentado à biografia de Grass é, de fato, de menor relevância. Além da sua provável intenção de ser registrado diretamente nessa tropa (negada por Grass), não se pode atribuir-lhe uma maior culpa ou responsabilidade que antes, quando ele passou por um simples soldado. Esse detalhe “cresceu” proporcionalmente ao tempo subjetivo em que foi ocultado – como mentira discordante com obra e vida – e, proporcionalmente ao mesmo tempo, diminuiu-se seu valor como mácula objetiva. O romance *O tambor*, de fato, foi escrito quase pelo mesmo autor, membro da SS ou não, sendo ele em 1959 objetivamente menos culpado que seus compatriotas teriam pensado, conhecendo a verdade. Se ele tivesse apresentado sua identidade completa em 1959, o romance não teria desenvolvido o impacto registrado nas histórias literárias. Que o público desconhecia esse fato biográfico permitiu que o romance, já nos anos 60, pudesse ser lido de uma forma que, em princípio, apenas hoje torna-se completamente aceitável.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] BARTHES, Roland. "Der Tod des Autors." In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, (Ed.) Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martínez and Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000, 185-193.
- [2] BASSELER, Michael, and Dorothee Birke. "Mimesis des Erinnerns." In: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, (Ed.) Astrid Erll and Ansgar Nünning. Berlin, New York: Böhlau, 2005, 123-147.
- [3] BORGES, Jorge Luis. "Deutsches Requiem." In: *JLB: Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 1994, 567-581.
- [4] ———. "Fervor de Buenos Aires (1923)." In: *JLB: Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé, 1994, 11-52.
- [5] BÜHLER, Axel. "Zur Funktion der Autorfunktion bei der Interpretation." In: *Geschichte der Hermeneutik und die Methodik der textinterpretierenden Disziplinen*, (Ed.) Jörg Schönert and Friedrich Vollhardt. Berlin, New York: De Gruyter, 2005, 463-472.
- [6] BURKE, Sean. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: University Press, 1998.
- [7] DETERING, Heinrich. "Stigma, Stimme, Schrift. Autorschaft und Authentizität bei Ruth Klüger, Jakob Littner und Wolfgang Köppen." In: *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, (Ed.) Matías Martínez. Bielfeld: Aisthesis, 2004.
- [8] FOUCAULT, Michel. ———. "Was ist ein Autor?" In: *M.F. Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, 234-270.
- [9] GALLE, Helmut. "Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig e G. de Bruyn e Chr. Wolf." In: *Memórias da repressão*. Santa Maria: Pós-graduação da Universidade Federal de Santa Maria, no prelo, 39.
- [10] GRASS, Günter. *Beim Häuten der Zwiebel*. Göttingen: Steidl, 2006.
- [11] ———. *Die Blechtrommel*. München: dtv, 1993.
- [12] ———. *O tambor*. (Trad.) Lúcio e Valença Alves, Rachel. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- [13] ———. "Schreiben nach Auschwitz (1990)." In: *G.G. Werkausgabe. Essays und Reden III. 1980-1997* Göttingen: Steidl, 1997, 235-256.
- [14] JANNIDIS, Fotis, Gerhard Lauer, Matias Martínez, and Simone Winko, eds. *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- [15] ———, eds. *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- [16] LANSER, Susan S. "The 'I' of the Beholder: Equivocal Attachments and the Limits of Structuralist Narratology." In: *A Companion to Narrative Theory*, (Ed.) James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005, 206-219.
- [17] MARTÍNEZ-BONATI, Felix. "The Act of Writing Fiction." *New Literary History* 11 (1979/80): 425-434.
- [18] MAZZARI, Marcus. *Romance de Formação em Perspectiva Histórica. O Tambor de Lata de G. Grass*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- [19] NEUHAUS, Volker. "Günter Grass: *Die Blechtrommel*." In: *Romane des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Reclam, 1993, 120-142.

- [20] NÜNNING, Ansgar. "Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches." In: *A Companion to Narrative Theory*, (Ed.) James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005, 89-107.
- [21] SEARLE, John R. "The Logical Status of Fictional Discourse." *New Literary History* 6, no. 2 (1975): 319-332.
- [22] STRUBE, Werner. "Über verschiedene Arten der Bedeutung sprachlicher Äußerungen. Eine sprachphilosophische Untersuchung." In: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, (Ed.) Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martínez and Simone Winko. Berlin, New York: De Gruyter, 2003, 36-67.
- [23] WIMSATT, William K., and Monroe C. Beardsley. "Der intentionale Fehlschluss." In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, (Ed.) Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martínez and Simone Winko. Stuttgart: Reclam, 2000, 84-101.

---

## **Autor**

<sup>1</sup> **Helmut Paul Erich GALLE, Prof. Dr.** <sup>1</sup>

Universidade de São Paulo (USP)

[hgalle@ups.br](mailto:hgalle@ups.br)

<sup>2</sup> Nuestras nadas poco difieren; es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios y yo su redactor. BORGES, 1994: p. 15.

<sup>3</sup> Não cabe aqui referir ou debater detalhadamente as contribuições emblemáticas de Wimsatt/ Beardsley, Barthes, Kristeva e Foucault, intervenções que têm seu lugar histórico e sua importância no desenvolvimento de uma nova percepção tanto do texto no seu entrelaçamento intertextual como da construção do significado pelo leitor. O fato de que essa posição em si necessita de correções e complementos como toda teoria foi assinalado por BURKE (1998) e JANNIDIS (1999). Caso nossa argumentação no caso concreto seja válida, isso pode ser considerado não uma refutação, mas um desenvolvimento das teorias sobre a "morte do autor".

<sup>4</sup> Ver meu artigo GALLE, "Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig e G. de Bruyn e Chr. Wolf," in *Memórias da repressão* (Santa Maria: Pós-graduação da Universidade Federal de Santa Maria, no prelo).

<sup>5</sup> Uma das cenas centrais de *O tambor* é o "Sotão de cebolas", um bar da Boêmia onde os clientes endinheirados podem, num ritual coletivo, cortar cebolas e chorar descontroladamente – compensação da sua abstenção ao luto e à memória na sua vida cotidiana dos anos 50.

<sup>6</sup> Em suas conversas com Grass, o cineasta Schlöndorff teve que constatar de forma perplexa que "A maioria das coisas que se lê no livro como fabulado livremente é, para ele [Grass] realidade vivenciada." Apud NEUHAUS, 1993, p. 127.

<sup>7</sup> "Relativ leicht fiel es, meine Biographie, die eines Hitlerjungen, der bei Kriegsende siebzehn Jahre alt war und mit letztem Aufgebot noch Soldat wurde, deutlich zu machen: Ich war zu jung, um schuldig zu werden." (GRASS, 1979, p. 513)

<sup>8</sup> Sobre a distinção entre frases teóricas e miméticas ver MARTÍNEZ /SCHEFFEL; SEARLE; LANSER.

<sup>9</sup> "Ein ganzes leichtgläubiges Volk glaubte an den Weihnachtsmann. Aber der Weihnachtsmann war in Wirklichkeit der Gasmann." (GRASS, 1993, p. 261) Cf. a versão brasileira de *O tambor* (GRASS, 1999. p. 238) que perde inevitavelmente o jogo de palavras do original. "Todo um povo crédulo em Papai Noel. Mas Papai Noel era na realidade o homem que acendia os bicos de gás."

<sup>10</sup> "Sobald ein Ereignis ohne weitere Absichten erzählt wird – also lediglich zur Ausübung des Symbols, anstatt um direkt auf die Wirklichkeit einzuwirken – vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift." (Barthes, 2000: 185)