

**ESTRUTURAS NARRATIVAS EM *O TAMBOR* (DIE BLECHTROMMEL):
O ROMANCE DE GÜNTER GRASS E A REALIZAÇÃO CINEMATOGRAFICA DE
VOLKER SCHLÖNDORFF**

Elisandra de Souza Pedro (FFLCH - USP)¹

RESUMO: *A discussão sobre adaptações de obras literárias em realizações cinematográficas já passou do campo moralista da fidelidade ou traição, para uma discussão menos valorativa. Isso significou uma focalização no estudo da intertextualidade entre a adaptação cinematográfica e o romance original, tendo como pontos de observação o tipo de seleção feita no processo da realização fílmica, a concretização visual do texto literário, a atualização de determinados temas abordados na obra e o foco narrativo, por exemplo. O que se pretende com este trabalho é a análise da estrutura narrativa do romance **O tambor** de Günter Grass e do filme homônimo dirigido por Volker Schlöndorff, observando a forma como o romancista articula a construção complexa de seu foco narrativo e como o cineasta trabalha essa estrutura em seu filme, o que resulta em diferentes formas de perceber e interpretar tanto o narrador-personagem quanto o universo no qual está inserido.*

PALAVRAS-CHAVE: LITERATURA – CINEMA – ESTRUTURA - NARRATIVA

Introdução

Quando nos deparamos com a adaptação de uma obra literária para o cinema inevitavelmente temos o impulso de comparar as duas obras em seus mínimos detalhes e, quase sempre, chegamos à conclusão de que a primeira é insuperável. Na maioria das vezes não é considerado o fato de ter havido a transposição de um conteúdo de um meio para outro e que o cinema é uma resultante semiótica complexa, com elementos que proporcionam resultados que, quando trabalhados de forma coerente, surpreendem o leitor/espectador tanto quanto a literatura.

Existe a constante discussão sobre a aproximação e relação entre literatura e cinema e em diversos momentos essa relação se tornou tensa, e o é até hoje. Desde o nascimento do cinema como um meio, os estudiosos desta arte têm trabalhado a fim de encontrar o que seria sua essência, o que o distinguiria das demais artes e suas características exclusivas. Os primeiros teóricos, como Jean Epstein, por exemplo, defenderam a idéia de que o cinema não era contaminado por outras artes, como a noção do “cinema puro”, já outros como Griffith e Eisenstein afirmaram com orgulho ter se inspirado em obras de Dickens para desenvolver seus métodos de montagem e outras técnicas cinematográficas.

Com o desenvolvimento da crítica cinematográfica paralela à teoria da literatura surgiram outras discussões que afastam e aproximam essas duas artes. O que deve ser ressaltado nos estudos desenvolvidos sobre o diálogo entre as duas manifestações é o que poderíamos chamar de caminho

¹ Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. DLM – Departamento de Letras Modernas, Área de Língua e Literatura Alemã. elisandrasp@yahoo.com.br.

do meio, ou melhor, o momento da interface entre a literatura e o cinema. Tendo em vista essas considerações e tendo como objeto de estudo o romance *O tambor* de Günter Grass e sua adaptação cinematográfica realizada por Volker Schlöndorff procuraremos observar como se dá essa interface com base nas estruturas narrativas das obras.

1. As obras

O romance *O tambor* (*Die Blechtrommel*), publicado em 1959, é o primeiro romance da carreira literária de Günter Grass e também o primeiro da intitulada “Trilogia de Danzig”, que inclui outros dois romances, *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1961) e *Anos de cão* (*Hundejahre*, 1963). Somente após quase vinte anos da publicação de *O tambor*, um cineasta se propôs a filmá-lo. Este cineasta é Volker Schlöndorff, conhecido por suas adaptações de obras literárias para o cinema, tais como *O Jovem Törless* (*Der junge Törless*, 1966) baseado no romance homônimo de Robert Musil; *Michael Kohlhaas – O rebelde* (*Michael Kohlhaas – Der Rebell*, 1969), baseado na novela *Michael Kohlhaas* de Heinrich von Kleist; *Baal* (*Baal*, 1969), baseado na peça de Bertolt Brecht e *A honra perdida de Katharina Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975) baseado no romance homônimo de Heinrich Böll.

O romance *O tambor* abrange basicamente o período da primeira metade do século XX, dos anos de 1899 a 1954, alternando o espaço da narração entre duas cidades: Danzig, atual Gdansk na Polônia, e Düsseldorf. Para desenvolver o enredo, Grass dividiu seu romance em três livros, o primeiro cobre o período de 1889 ao final de 1938; o segundo livro abrange desde o início da Segunda Guerra Mundial até invasão russa a Danzig, e o terceiro livro trata do período da primeira década do pós-guerra até 1954.

O recorte feito por Schlöndorff em seu filme privilegia os dois primeiros livros apresentando como espaço central a cidade de Danzig. Essa escolha pode ser justificada não só devido à extensão do romance (uma vez que o conteúdo do filme deveria ser concentrado em duas horas e meia), mas também pela escolha em retratar um período histórico importante para a Europa, o período entre guerras e a Segunda Guerra Mundial.

2. O(s) narrador(es)

“Admito: sou interno de um hospício”² (“Zugegeben: Ich bin Insasse einer Heil – und Pflegeanstalt”) é a frase que inicia o romance. Ela suscitou e ainda suscita inúmeros estudos na vasta literatura sobre a obra, principalmente no que tange à questão do narrador e às estratégias utilizadas pelo autor na construção da estrutura narrativa. De forma contundente, o narrador Oskar Matzerath apresenta-se ao leitor logo no primeiro período do romance e é como se ele, o leitor, fosse introduzido no centro da narrativa, sem maiores esclarecimentos, recebendo de uma personagem, sobre a qual ainda nada se conhece, uma confissão carregada de possibilidades, que são projetadas pelo leitor, e muitas expectativas em torno da narrativa que se inicia. A única certeza apresentada, porque é dada, é a de que se trata de um paciente de um hospício, não se sabe inicialmente o porquê ou há quanto tempo.

À medida que prosseguimos a leitura, esse narrador, que parece tão próximo ao leitor³, procura traçar em linhas gerais e de forma sucinta sua condição dentro do hospício. É assim, também, que conhecemos seu interlocutor direto, o enfermeiro Bruno, a quem o narrador diz inventar suas

² GRASS, Günter. *O tambor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 11.

³ Essa proximidade a qual nos referimos não se dá apenas por conta do caráter afirmado acima, mas também pelo fato de ao longo da narrativa o narrador se reportar ao leitor, propondo um diálogo.

“histórias” e “mentiras”. Após esse primeiro contato, o narrador nos apresenta qual o objetivo de sua narração, qual seu plano a partir daquele momento, propondo-se a construir o que espera ser o “registro exato” de suas memórias. Para que consiga cumprir seu objetivo o narrador conta com recursos que o auxiliam em sua rememoração. Esses recursos são o álbum de fotografia da família, por meio do qual reconstrói sua história, e seu inseparável tambor que por muitas vezes é responsável, segundo o narrador, por recobrar suas lembranças. Assim, por conta da perspectiva adotada no livro, o tambor, instrumento inseparável de Oskar, toma funções outras que as apresentadas no filme. Em ambos ele tem a função de um canal de comunicação de Oskar com o mundo, é como se fosse uma outra voz de Oskar, com a qual faz valer sua vontade e do qual resulta o presenciamento de episódios importantes da história.

A partir do conhecimento do plano desse narrador temos noção de como será construída a estrutura do romance, que poderíamos chamar de narrativa dentro da narrativa, é como se a posição do narrador na clínica psiquiátrica fosse uma moldura para o conteúdo a ser narrado. Moldura que se infiltra no conteúdo narrado, como em momentos nos quais o presente desta se mistura à narração dos fatos passados sem uma rigidez desse procedimento.

Propondo-se a contar sua história com a ajuda de seu enfermeiro Bruno como interlocutor, uma história que se inicia muito antes de sua existência, pois, segundo Oskar, “ninguém deve descrever sua vida sem ter a paciência de, antes de datar a própria existência, recordar ao menos meta-de de seus avós”⁴, estamos diante de um imenso flash-back que se inicia antes mesmo do nascimento do narrador. Analisando essas primeiras considerações, constatamos que há um narrador localizado temporalmente entre 1952 e 1954, que conta episódios compreendidos entre 1889 e 1954, o que o coloca em uma perspectiva privilegiada diante dos acontecimentos narrados, distanciado. O fato de estar situado nesse intervalo de tempo, que seria o presente da narrativa nos anos 50, também caracteriza a forma de narrar dessa personagem contemporânea à primeira década do pós-guerra, pois pertence à geração que participou diretamente dos horrores da guerra, alguém contemporâneo ao provável público-alvo do romance, lançado, como afirmado anteriormente, em 1959.

Quando partimos para o filme temos uma outra perspectiva: “Ich beginne weit vor mir”⁵. No início do filme somos apresentados a uma realidade diferente da apresentada no romance. O diretor mantém o foco narrativo na primeira pessoa, mas sob outra perspectiva. Não se trata mais de um interno de um hospício, temos somente a voz em *off* que inicia a narrativa, o que quebra a expectativa do espectador/leitor de Grass que estava preparado para estabelecer comparações imediatas entre as obras. Estamos diante de uma narrativa que será estruturada dentro de um grande *flash-back*, que compreende até mesmo fatos não vivenciados pelo narrador, como ocorreu no romance. Não há um presente narrativo determinado como no romance, no qual o leitor é situado temporal e espacialmente.

Reconhece-se o trecho da narrativa de Grass pela qual Schlöndorff preferiu iniciar seu filme, que pertence ao primeiro capítulo do romance, quando já fomos apresentados ao narrador e seu universo. Percebe-se que a escolha do diretor por essa posição do narrador produzirá a diferenciação fundamental entre romance e a realização cinematográfica que tornará o filme, de certa forma, independente do romance.

A escolha da perspectiva narrativa também se coloca como elemento importante para o recorte feito pelo diretor. A utilização da perspectiva adotada no romance – o interno que narra suas memórias – acarretaria o prolongamento do filme pelos três livros que o compõem. A perspectiva adotada por Schlöndorff permitiu que fossem condensados os principais acontecimentos históricos sem comprometer a coerência da narrativa apresentada no romance.

⁴ GRASS, Günter. **O tambor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1982, p. 14.

⁵ “Vou começar antes de mim.”

3. Oskar Matzerath e as perspectivas narrativas

Grass em seu texto “Rückblick auf **Die Blechtrommel** oder der Autors als Fragwürdiger Zeuge”⁶ (Olhar retrospectivo sobre **O tambor**, ou o escritor como testemunha duvidosa), apresenta o possível processo de criação dessa estrutura narrativa que se delineia a partir da primeira frase do romance, só adotada após três versões de sua escritura até que o autor se decidisse pela última. Grass afirma que somente com a decisão por essa perspectiva, a do interno de um hospício, conseguiu desenvolver o romance com uma fluência narrativa não alcançada pelas versões anteriores, como se todo o trabalho já realizado dependesse apenas da frase inicial. Além da perspectiva distanciada desse narrador situada no presente, temos a perspectiva do narrado, no caso a história de Oskar Matzerath enquanto personagem de sua narrativa. Uma perspectiva móvel, rasteira, de baixo, por dentro dos acontecimentos, que possibilita um olhar privilegiado de setores e acontecimentos que um personagem sem as características peculiares a Oskar – um ser que se recusa a crescer aos três anos de idade e que conserva o aspecto infantil, mas o intelecto desenvolvido, muito superior aos outros personagens – seria incapaz de desenvolver. Ao mesmo tempo em que tratamos de uma narrativa distanciada dos acontecimentos, levando em conta a posição do narrador no hospício, temos a perspectiva interna e rasteira, propícia para os objetivos do narrador.

Ao compararmos o romance e o filme, o que temos à primeira vista é que se trata do mesmo narrador em ambas, Oskar Matzerath, mas ao mesmo tempo, por conta das perspectivas narrativas adotadas, dois Oskar diferentes. O que encontramos no romance é um interno de um hospício em Düsseldorf no ano de 1952, quando inicia sua narrativa, que se propõe a contar sua trajetória, utilizando como instrumento para invocação da memória seu inseparável tambor, o que o coloca em uma posição privilegiada diante dos acontecimentos narrados, já cristalizados, em uma perspectiva distanciada. Assim, o hospício onde se encontra Oskar funcionaria como um refúgio da personagem, ideal para contar a sua história, não só distanciada dos fatos ocorridos, mas tratando também dos acontecimentos históricos do presente da narrativa, contemporâneos ao interno.

O Oskar apresentado no filme inicia sua história se propondo a contar o que antecede o seu nascimento a partir de uma voz em *off*. Em nenhum momento é possível indicar a posição espacial e temporal desse narrador. O espectador não tem noção de sua perspectiva, a não ser que se trata de um narrador que tem o conhecimento de todos os acontecimentos, articulando-os em um imenso *flash-back*, sem que o presente da narrativa interfira em seu conteúdo.

Ambos, na perspectiva que cabe a cada um, revelam o panorama da sociedade pequeno burguesa e como ela reage aos processos históricos da primeira metade do século XX.

Levando em consideração o que foi afirmado até o momento, de acordo com Franz K. Stanzel⁷, no romance estaríamos diante de um narrador em primeira pessoa (Die Ich-Erzählsituation) e autorial (Die auktoriale Erzählsituation). O eu-narrador em primeira pessoa seria o interno do hospício, tendo como tempo narrativo o presente. O narrador autorial se apresenta no momento em que o interno do hospício se propõe a narrar os acontecimentos passados, no tempo pretérito. Esse narrador autorial se confundiria com o autor, já que Oskar se propõe a narrar suas memórias tendo como matéria sua própria história e sendo personagem de si mesmo. Assim, narra como se ele, Oskar, fosse uma terceira pessoa. Grass alterna ao longo da narrativa esses dois narradores e os dois tempos sem uma regularidade fixa, podendo misturar em um mesmo trecho todos os elementos⁸. Esse

⁶ GRASS, Günter. Rückblick auf *Die Blechtrommel* oder der Autors als Fragwürdiger Zeuge. In: SCHLÖNDORF, Volker. “**Die Blechtrommel**”. *Tagebuch einer Verfilmung*. Darmstadt/Neuwied, 1979.

⁷ STANZEL, Franz K. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.

⁸ Um exemplo desta alternância entre a primeira e a terceira pessoa do discurso pode ser percebida no capítulo “Nenhum Milagre”, em que Oskar insiste em ensinar a imagem do menino Jesus a tocar tambor: “Ainda hoje digo e sempre direi: foi um erro querer instruí-lo. Não posso imaginar de onde me veio a idéia de lhe tirar as baquetas, lhe deixar o tambor, lhe mostrar a principio suavemente, a seguir como um professor, impaciente, com usar as baquetas. E, final-

procedimento pode ser justificado pelo fato de a perspectiva narrativa localizar-se fora da dimensão na qual se desenvolvem os acontecimentos, o que nos leva novamente à questão do distanciamento do narrador sobre os fatos narrados.

A oscilação entre o narrador em primeira pessoa e o narrador autorial é preservada no filme. A forma como o diretor conseguiu resolver esse complexo problema com a utilização de perspectivas de câmera e o recurso da voz em *off* levam o espectador a separar esses dois momentos. Em muitas seqüências o diretor coloca a câmera na perspectiva de Oskar, o personagem da narrativa, e no de Oskar, o narrador. A voz em *off* seria o narrador autorial que pontua a história ao longo da narrativa. Já o eu-narrador é presente na perspectiva da câmera, personificado pelo menino Oskar. Na seqüência Wohnung Matzerath – Wohnzimmer (Casa dos Matzerath – Sala), quando da ocasião do aniversário de três anos de Oskar, temos uma alternância entre os dois tipos de narradores. Na seqüência quando os convidados resolvem jogar cartas há uma triangulação amorosa no jogo de *skat*, jogo tradicional alemão em que participam três jogadores, na ocasião Agnes, Jan e Alfred. Há o jogo entre a aparência aos olhos dos outros e o que realmente ocorre diante dos olhos do espectador, no que se refere ao relacionamento adúltero de Agnes Matzerath, e de Oskar, numa variação entre os narradores que é perceptível com a utilização de alternância de planos e movimento de câmeras.

Temos o que poderíamos chamar de narrador personagem que seria Oskar aos três anos e o narrador autorial que seria o narrador da voz em *off* que conhecemos do início do filme. No momento do início da seqüência do jogo de *skat* temos um plano na altura da mesa em que o jogo se desenrola, mostrando que se trata da perspectiva de Oskar, o menino, visão que está se aproximando da mesa até entrar de baixo dela mostrando o jogo de sedução entre Jan e Agnes. No momento em que o menino presencia tal jogo a perspectiva é descolada do menino passando ao narrador autorial que mostra o desenrolar do jogo em cima da mesa como se nada estivesse ocorrendo entre os envolvidos.

4. A representação da história como parte da estrutura narrativa

A relação entre ficção e história é uma das características mais marcantes da obra de Günter Grass. Podemos considerar que além da estruturação complexa do foco narrativo, a estruturação dos fatos históricos também é pilar dessa estrutura narrativa, articulada de forma diferenciada no romance e no filme.

O romance abrange, como já visto, um período mais longo da história que o filme. Percebemos que Grass ao longo de sua narrativa, não somente pontua acontecimentos históricos mais importantes, como todo o processo que resultou em tais fatos, como quando conta a história da cidade de Danzig desde a Idade Média, ou quando monta um panorama da Europa passando pelas guerras até a primeira década pós-Segunda Guerra Mundial. Devido ao recorte realizado por Schlöndorff, percebemos que o diretor se detém em três fatos importantes no período ao qual refere seu filme: a Noite dos Cristais (1938), cerco ao correio polonês (1939) e o final da Segunda Guerra Mundial (1944/1945), concentrando-se apenas na cidade de Danzig como um microcosmo do que estava ocorrendo no restante da Europa. Com a caracterização de alguns personagens e a utilização de alguns mecanismos de interpretação, Schlöndorff procurou condensar a riqueza de detalhes proporcionada por Grass em soluções que passaremos a descrever.

A constelação de personagens apresentada no romance é maior e mais rica em detalhes, apresentando-nos aos mais diversos tipos que compõe a sociedade pequeno-burguesa do subúrbio de

mente, colocando-as de volta em suas mãos, dei ao falso Jesus a chance de mostrar o que tinha aprendido com Oskar”. (GRASS, 1982, p. 166-167).

Langfuhr na cidade de Danzig, sempre sob a perspectiva de Oskar. A apresentação dessas personagens, que poderíamos chamar de satélites, oferece-nos um panorama no qual os fatos históricos e os processos sociais são retratados por meio do comportamento de indivíduos particularizados. No filme essa constelação de personagens satélites, que têm papéis sociais específicos e são desenvolvidas com narrativas próprias no livro, não é tratada da mesma forma, servem apenas como pontos de ligação para manter a coerência da narrativa.

Podemos considerar que o diretor procurou estruturar a narrativa histórica baseando-se em um movimento de construção e dissolução da estrutura familiar apresentada no filme, num movimento de ordem e desordem criada pelas mortes dos componentes da família, que pontuam de forma simbólica os acontecimentos históricos.

O início desse movimento se dá com a constituição da família Koljaiczek iniciada com o encontro de Anna Bronski, de origem caxúbia, a matriarca, avó de Oskar, que após um inusitado encontro no campo de batatas com o incendiário polonês Joseph Koljaiczek, traz ao mundo Agnes. Anna tem um irmão, Vinzent, que tem como filho Jan Bronski, que adquiriu a cidadania polonesa logo após o fim da Primeira Guerra Mundial e sempre nutriu uma paixão por Agnes, sua prima. Outra família que continuará o ciclo é a família Matzerath que será constituída com o casamento de Alfred Matzerath e Agnes, que dá luz a Oskar, e mantém Jan como amante. Este movimento terminará com a constituição e dissolução da nova família Matzerath, com a inserção de uma nova personagem, Maria.

Temos assim desde o início da formação das famílias a representação de tensões políticas. Joseph era perseguido por conta de suas manifestações incendiárias em nome da honra de sua pátria. Perseguição que levou à sua morte e ao início da Primeira Guerra Mundial. Depois da morte de Joseph é apresentado um triângulo amoroso significativo após o fim da Primeira Guerra: Jan, Alfred e Agnes. Jan Bronski é funcionário do correio polonês, naturalizado polonês, Alfred Matzerath de origem renana e Agnes, cujo local de nascimento o narrador propositalmente não menciona, apenas oferecendo a indicação de que fora às margens do rio Mottlau, rio que passa pela cidade de Danzig e desemboca no mar Báltico. Temos nessa relação a representação da tensão entre a Polônia e a Alemanha pelo controle da cidade de Danzig. Os alemães, insatisfeitos com a perda de territórios do denominado corredor polonês, por conta do Tratado de Versalhes, acreditavam que a cidade lhes havia sido roubada, pois era um ponto estratégico de passagem para o mar Báltico e para a conquista do leste pelos alemães.

Jan Bronski tanto no romance quanto no filme é apresentado como uma personagem frágil, tanto que não foi recrutado para as frentes de batalha durante a Primeira Guerra. Alfred Matzerath representa o pequeno burguês desprovido de senso crítico conduzido pelo movimento da maioria, conivente com o crime coletivo e representa a expansão e consolidação da ideologia nacional socialista. Agnes, o objeto de disputa entre os dois homens, opta pela vida ao lado de Alfred, mas mantém relacionamento com seu primo Jan. Diante da pressão entre os dois lados, quando descobre que está grávida de seu segundo filho, provavelmente de Jan, entra em um processo de autodestruição que a leva à morte.

O quadro que se estabelece ao longo do filme é o de que sempre que a ordem é estabelecida na família há uma morte para sua desestabilização, assim como os movimentos históricos que servem como pano de fundo para a narrativa. Por exemplo, quando composta a família Matzerath por Agnes, Alfred, Oskar e Jan como um apêndice, Agnes desestabiliza a união com sua morte seguida pela morte de Jan, tendo como reflexo a anexação da cidade de Danzig pela Alemanha e o início da Segunda Guerra Mundial. No segundo ciclo, com a nova constituição da família Matzerath com Alfred, Maria, Kurt e Oskar, há nova desestabilização da ordem com a morte de Alfred, sufocado com uma insígnia do partido que tentara engolir, morte que representa o fim do Terceiro Reich alemão e da Segunda Guerra Mundial, com a tomada da cidade pelos russos.

Observamos ao longo do romance como Grass coloca lado a lado acontecimentos do cotidiano e fatos históricos, mostrando como estes penetravam diretamente na sociedade da época. Uma

forma bastante interessante utilizada pelo autor são as comunicações especiais que eram transmitidas pelo rádio, espécies de boletim sobre os acontecimentos políticos, principalmente sobre os avanços das tropas do Reich. Os boletins serviam para Oskar, como é mostrado apenas no romance, como aulas de geografia, assim classificadas pelo próprio personagem⁹. Esses boletins atravessam toda a narrativa sem ser dada maior importância pelos personagens, retratando como a sociedade da época se relacionava com os acontecimentos que ocorriam a sua volta.

O autor também lança mão de um outro artifício inserindo trechos de obras historiográficas sobre o assunto que está sendo tratado. O exemplo recorrente é a utilização do livro *Geschichte der Stadt Danzig* (A história da cidade de Danzig) de Keyser, da qual são retirados trechos que algumas vezes são transcritos em episódios importantes do livro, como o cerco ao correio polonês e o capítulo “Devo ou não devo?”.

No filme, Schlöndorff precisa criar mecanismos para dar conta da estrutura complexa criada por Grass. Para reproduzir alguns fatos da história, por exemplo, o diretor utiliza trechos de discursos de Adolf Hitler ao longo de sua narrativa, precisamente em dois momentos, na subida ao poder em 1933 e no episódio da invasão do correio polonês. No conteúdo destes trechos, o Führer reforça a importância daquela área para Alemanha que, em sua perspectiva, fora roubada pelo Tratado de Versalhes. Para substituir os comunicados transmitidos pelo rádio, Schlöndorff utilizou mapas que ficavam fixados na parede da residência dos Matzerath marcando os territórios ocupados com bandeirinhas com símbolo nazista, em dois momentos distintos que assinalavam a expansão das tropas do III Reich: no auge das conquistas e na derrocada.

Percebemos também que as referências e datas inseridas, assim como as personagens históricas reais, não cumprem somente o estabelecimento de uma linha cronológica, mas também reproduzem a maneira que as personagens vivenciam os acontecimentos históricos de uma perspectiva privilegiada desse narrador, que tem o distanciamento histórico necessário no romance e, nas duas obras, a vantagem de ter uma perspectiva rasteira dentro dos processos históricos.

Conclusão

Quando questionado em uma entrevista¹⁰ qual sua opinião sobre a adaptação de seu romance **O tambor** para o cinema, Grass respondeu que havia se surpreendido com o resultado, pois a realização cinematográfica havia se tornado independente do romance. Havia se tornado **o filme O tambor** e não apenas uma adaptação de seu romance, o que para ele era o melhor que poderia acontecer. Neste trabalho, procuramos demonstrar como essa independência se revela no filme e a partir de quais mecanismos ela se estrutura.

Quando Oskar se propõe a registrar suas memórias poderíamos pensar que essa ação vem atrelada ao desejo de reflexão em torno do que será registrado, e não é especificamente o que ocorre. Não há uma reflexão crítica sobre os fatos ocorridos. Oskar apenas apresenta as memórias, a reflexão talvez caiba ao leitor/espectador que utilizará a matéria narrada para reconstruir, por meio dos dados oferecidos pelo narrador, sua reflexão sobre o tema. Walter Benjamin em seu ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”¹¹ a certa altura comenta sobre a narração de

⁹ Um exemplo desse tipo de relação pode ser observada neste trecho: “Em janeiro de quarenta e três falava-se muito em Stalingrado. Mas como Matzerath pronunciava o nome desta cidade da mesma forma que antes pronunciava os de Pearl Harbor, Tobruk e Dunquerque, não prestei mais atenção nos acontecimentos desta cidade remota do que a que tinha concedido a outras que fui conhecendo através dos comunicados especiais. Porque para Oskar os comunicados especiais e os relatórios da Wehrmacht constituíam uma espécie de curso de geografia.” (GRASS, 1982, p. 393)

¹⁰ BRAUDIO, Günter. Günter Grass: Im Filmbild bleibt das Literarische auf der Strecke. In: **Filmfaust** 3. Berlim, 1979.

¹¹ BENJAMIN, Walter, O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo; Brasiliense, 1994.

experiências vivenciadas pelos combatentes na Primeira Guerra Mundial que não conseguiam comunicar sua experiência de forma a transmiti-la como sabedoria, fato não condenado diante de uma experiência “radicalmente desmoralizadora”. Talvez seja o que ocorre com Oskar. Ele não tem a pretensão de servir como narrador no sentido adotado por Walter Benjamin, servindo como conselheiro, transmissor de “experiência comunicável”.

Percebe-se que o todo criado com a estrutura do romance de Grass possibilita análises diversas sobre como o escritor trabalha os mecanismos para criar esse intrincado universo de Oskar Matzerath. A relação entre ficção e história criada pelo escritor, que muitas vezes dificulta o entendimento de um leitor não acostumado com a matéria narrada, dando vida a essa personagem que não aparece somente em **O tambor** e que suscita até hoje discussões a seu respeito, acaba por cumprir o objetivo procurado por Grass de deixar o passado sempre presente para que as atrocidades vividas e narradas não voltem a ocorrer. Essa idéia fica clara no ensaio de Grass “Como dizer aos nossos filhos?”: “Para nós, o passado não pode deixar de estar presente. Continuamos a nos perguntar: Como chegou a isso?”¹².

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter, O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Esco-
lhidas**. Magia e técnica, arte e política. São Paulo; Brasiliense, 1994.

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

_____. Como dizer aos nossos filhos?. In: HEINE, Heinrich. **O Rabi de Bacherach**.
São Paulo, 1992.

_____. Rückblick auf *Die Blechtrommel* oder der Autors als Fragwürdiger Zeuge. In:
SCHLÖNDORF, Volker. “**Die Blechtrommel**”. **Tagebuch einer Verfilmung**.
Darmstadt/Neuwied, 1979.

STANZEL, Franz K. **Typische Formen des Romans** Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.

¹² GRASS, Günter. Como dizer aos nossos filhos?. In: HEINE, Heinrich. **O Rabi de Bacherach**. São Paulo, 1992, p. 116.