

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA

ÉLIDA MARA ALVES DANTAS

VER SCHULZ

metamorfoses de um Projeto Artístico

Uberlândia

2014

ÉLIDA MARA ALVES DANTAS

VER SCHULZ

metamorfoses de um Projeto Artístico

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Uberlândia

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

D192v Dantas, Élide Mara Alves, 1984-
2014 Ver Schulz : metamorfoses de um Projeto Artístico / Élide Mara
Alves Dantas. - 2014.
132 f. : il.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura polonesa - História e crítica -
Teses. 3. Arte e literatura - Teses. 4. Schultz, Bruno, 1892-1942 - Crítica
e interpretação - Teses. I. Soares, Leonardo Francisco. II. Universidade
Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras. III.
Título.

ÉLIDA MARA ALVES DANTAS

VER SCHULZ

metamorfoses de um Projeto Artístico

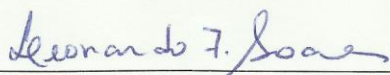
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária – do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Teoria Literária.

Área de concentração: Teoria Literária

Linha de Pesquisa: Perspectivas teóricas e historiográficas no estudo da literatura

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – ILEEL/UFU – Orientador



Prof. Dr. Luis Sergio Krąuscz – FFLCH/USP



Profª. Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo – ILEEL/UFU

Uberlândia, 27 de fevereiro de 2014

Este trabalho foi realizado com o auxílio de bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Ao Thiago, que há 6 anos abdicou de Antares, arriscando a sua vida em uma viagem de 600 anos-luz para tomar conta de mim aqui na Terra.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Leonardo Francisco Soares, um Orientador que eu não pretendo descrever por acreditar na insuficiência dos adjetivos e dos epítetos para fazê-lo, o meu agradecimento especial; pelas orientações instigantes; por ter me conduzido da melhor maneira pelo *Jardim, cinzas*, pelas *Lojas de canela* e pelo *Sanatório sob o signo da clepsidra*, lugares de onde hoje eu leio o mundo “real”; mas, sobretudo, por ressuscitar em mim a crença em professores-vaga-lumes.

À professora Dra. Joana Luiza Muylaert de Araújo – uma lenda que me alcançou ainda na graduação, mas que somente se materializou no meu mestrado –, por ter acolhido a mim e a Schulz ainda na fase inicial desta pesquisa, pelos diálogos, por aceitar compor as bancas de avaliação da minha dissertação, pelo olhar crítico e pelas sugestões iluminadoras.

Ao professor Dr. Luis Sergio Krausz – que participou indiretamente da fase inicial de minha pesquisa como referência bibliográfica, que me encantou também como escritor de ficção e, mais ainda, em sua forma humana, quando de sua participação nas bancas de avaliação de minha dissertação –, pela leitura atenta, pelo olhar crítico, por ampliar os meus horizontes em relação à literatura judaica e, sobretudo, em relação ao meu próprio objeto de estudo.

À professora Dra. Lyslei de Souza Nascimento que, sempre muito gentil, me incentiva a mergulhar no universo da literatura judaica.

Aos professores Dr. Jair Tadeu da Fonseca, Dra. Andréa Sirihal Werkema e Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira, pela gentileza de se disponibilizarem a ler o meu trabalho.

Ao professor Dr. Stéfano Paschoal, pelo incentivo, pelos diálogos, e, sobretudo, pela amizade.

Às professoras Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha e Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, pelos diálogos, incentivo e pelo interesse que demonstraram por minha pesquisa.

Aos membros do Colegiado do Programa de Pós-graduação em Letras, professores Dr. Leonardo Francisco Soares, Dra. Elaine Cristina Cintra, Dra. Maria Suzana Moreira do Carmo, Dra. Maria Ivonete Santos Silva, Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira, e secretária Maiza Maria Pereira, pelo que me ensinaram, pelas experiências compartilhadas e, sobretudo, por me apoiarem em minha atuação enquanto representante discente.

Aos colegas do Curso de Mestrado em Teoria Literária, em especial, aos que se tornaram amigos, Ana Caroline, Lívia, Eliene, Cláudio, Keula, Juliany e Túlio.

À escritora italiana Nadia Terranova, pela gentileza com que se dispôs a me falar sobre o seu Bruno, e por fazer com que ele cruzasse o oceano e chegasse a mim.

À tradutora Bárbara Resende Coelho, por transpor *Bruno, o menino que aprendeu a voar* para o português.

Aos amigos que souberam ser Amigos, por compreenderem os meus excessos – ora de palavras, ora de silêncios – dos últimos dois anos, e, sobretudo, pelas presenças constantes.

Aos meus pais maravilhosos, Aparecida e Joaquim, pelo Sagrado que representam em minha vida.

Aos meus irmãos, ponte maravilhosa com o meu passado e também o que permite que eu tenha mais Fé no futuro, Marlene, Dolores, Elza, Isaura, Marleide, José Carlos, Sônia, Jânio e Cláudia.

Aos irmãos que a vida me deu de presente, José Carlos, Severo, Claudinei, Zélia, Nilton e Thauana.

Aos meus amados sobrinhos, fabulosos pequenos leitores, Beatriz, Vinícius, Víctor, Matheus, Gabriel, Alice e Camila, que muitas vezes me leem melhor do que os “adultos”.

Por fim, ao ser de luz que viu em mim uma missão e que não se assusta com o meu jeito demasiado humano, ao melhor amigo que um dia se tornou também o melhor marido.

“Normalmente, consideramos a palavra como uma sombra da realidade, como um reflexo. Seria mais justo considerar o contrário. A realidade é uma sombra da palavra. A filosofia é, na verdade, a filologia, estudo profundo e criador da palavra.”

Bruno Schulz, “Mitificação da realidade”.

RESUMO

Este estudo se configura como um mergulho no universo do multifacetado artista polonês Bruno Schulz (1892-1942), desenhista gráfico, pintor, ilustrador, poeta, crítico literário e escritor do entreguerras, nascido na cidade de Drohobycz e morto em uma de suas ruas durante a Segunda Guerra Mundial. Reconhecido mundialmente, embora pouco conhecido no Brasil, Schulz se destaca pela sua versatilidade, pelas peculiaridades de sua biografia, e, sobretudo, pela sua curta, mas significativa produção literária, tomada por muitos como uma “saga fantástica”. Examinando a fundo suas obras ficcionais e lançando mão de seus ensaios críticos, este estudo afirma o seu postulado filosófico sobre os princípios que norteiam questões como a relação entre a representação e a realidade como um audacioso Projeto Artístico e a sua produção ficcional como o seu Projeto Literário, uma incorporação de sua filosofia ao seu trabalho com a literatura. Articulando tais projetos e tomando o tema metamorfose como um operador de leitura, com o auxílio de alguns de seus sucessores – escritores, cineastas e uma artista gráfica que, à sua maneira, e à maneira das especificidades da arte que representam, adaptaram obras do escritor polonês –, esta dissertação investiga como, nas mãos de Bruno Schulz, a Arte se torna um poderoso meio de mitificação da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Bruno Schulz. Projeto Artístico. Projeto Literário. Metamorfose. Ficção Completa.

ABSTRACT

This study configures as a dip in the universe of the multifaceted Polish artist Bruno Schulz (1892-1942), graphic designer, painter, illustrator, poet, literary critic and writer of the interwar period, born in the town of Drohobycz and killed in one of its streets during World War II. Recognized in the whole world, though little known in Brazil, Schulz stands out by his versatility, the peculiarities of his biography, and especially by his short but significant literary production, took by many as a "fantastic saga". Examining deeply his fictional works and making use of his critical essays, this study affirms his philosophical postulate about the principles that guide questions such as the relationship between representation and reality as an audacious Artistic Project and his fictional production as his Literary Project, a deployment of his philosophy in his work with the literature. Articulating such projects and using the theme of metamorphosis as a reading operator, with the help of some of his successors - writers, filmmakers and a graphic artist who, on their way, and the way of specificity of art that is represented by them, these artists have adapted works from the Polish writer - this dissertation investigates how, in Bruno Schulz' hands, art becomes a powerful way of mystification of reality.

KEYWORDS: Bruno Schulz. Artistic Project. Literary Project. Metamorphosis. Complete Fiction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Recortes do filme <i>Finding pictures</i> , de Benjamin Geissler, e o autorretrato de Schulz..	22
FIGURA 2 – “Carriage driver” (autorretrato).....	23
FIGURA 3 – “A cidade encantada II”, <i>O livro da Idolatria</i>	38
FIGURA 4 – “Os peregrinos”, <i>O livro da Idolatria</i>	38
FIGURAS 5 – Ilustração do próprio autor para “Sanatório sob o signo da Clepsidra”.....	41
FIGURAS 6 – Ilustração do próprio autor para “Sanatório sob o signo da Clepsidra”.....	41
FIGURAS 7 – Ilustração do próprio autor para “O aposentado”.....	84
FIGURA 8 – Ilustração de Ofra Amit.....	86
FIGURA 9 – Ilustração de Ofra Amit.....	87
FIGURA 10 – Ilustração de Ofra Amit.....	88
FIGURA 11 – Ilustração de Ofra Amit.....	89
FIGURA 12 – Ilustração de Ofra Amit.....	90
FIGURA 13 – Cena do filme <i>Street of crocodiles (Rua dos crocodilos)</i>	112
FIGURA 14 – Cena do filme <i>Street of crocodiles (Rua dos crocodilos)</i>	112

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO AOS EM-CANTOS DE BRUNO SCHULZ	10
2 ADENTRANDO O UNIVERSO DE BRUNO SCHULZ: O PRIMEIRO MERGULHO.....	17
2.1 De Drohobycz à arte, da arte à guerra, da guerra à imortalidade	19
2.2 O Monge da Arte entreguerras	35
2.3 Em-cantos literários de Bruno Schulz.....	45
3 MITO, MEMÓRIA E FICCIONALIZAÇÃO: AS FACES DA MIMESE SCHULZIANA	55
3.1 A Mitificação da realidade: o Projeto Artístico de Bruno Schulz	56
3.2 A memória de Bruno Schulz	62
3.2.1 A escrita de si: uma ação fabuladora.....	63
3.2.2 Em memória do mito: o projeto ficcional de Bruno Schulz.....	65
3.2.3 O Bruno de David Grosman ou A outra memória de Bruno Schulz	68
3.2.4 A metáfora do retorno à infância, de Bruno Schulz	79
3.2.4.1 O Bruno de Nadia Terranova e de Ofra Amit ou A outra infância de Bruno Schulz.....	85
4 METAMORFOSES DE UM PROJETO ARTÍSTICO.....	92
4.1 A propósito da relação entre Schulz e Kafka	93
4.2 Entre pássaros e baratas: as metamorfoses do pai schulziano, das <i>Lojas de canela</i> ao <i>Sanatório sob o signo da clepsidra</i>	97
4.3 Entre manequins e marionetes: as metamorfoses da matéria no universo schulziano ou O projeto herético de Jakub.....	103
4.3.1 A ordinária rua dos Crocodilos na cartografia de Bruno Schulz e dos irmãos Quay	108
4.4 A literatura metamórfica de Bruno Schulz: o último mergulho	115
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	129

1 INTRODUÇÃO AOS EM-CANTOS DE BRUNO SCHULZ

Nos círculos de jovens poetas poloneses que eu frequentava no final da década de 1930, o nome dele ressoava com uma aura distinta e mágica. Quando hoje penso nisso, reconheço nesse fenômeno de respeito inicial e instintivo a confirmação de uma regra: em geral, é certo sentimento pela estatura excepcional de um artista o que anuncia seu renome futuro.

Czesław Miłosz, “Algumas palavras sobre Bruno Schulz”.

As palavras do poeta polonês Czesław Miłosz (1911-2004), publicadas originalmente na revista *The New Republic*, em janeiro de 1989, se referem àquele que é a razão de ser deste estudo, ao versátil artista polonês Bruno Schulz (1892-1942), desenhista gráfico, pintor, ilustrador, poeta, crítico literário e escritor do entreguerras, nascido na cidade de Drohobycz e morto em uma de suas ruas durante a Segunda Guerra Mundial.

Na época em que Miłosz escreve, aliás, antes mesmo disso, no final da década de 1930, os encantos de Bruno Schulz já o anunciavam como um escritor promissor. Hoje, como previsto por Miłosz, tendo sido traduzido para diversas línguas, o artista dono da “aura distinta e mágica” e da “estatura excepcional” é um expoente da literatura polonesa, sendo comumente relacionado a escritores que são referências para a literatura universal, como Franz Kafka, Marcel Proust e Jorge Luis Borges. No entanto, apesar do crescente interesse pelas obras do escritor polonês, “não é fácil fazer de Bruno Schulz um escritor internacional. Ele nasceu na Polônia, morreu na Polônia, e o que mais o caracteriza como escritor é a intimidade que mostra com a língua polonesa” (MIŁOSZ, 2012, p. 9). Assim, sendo judeu, o fato de ter preferido escrever em polonês, e não em ídiche, causou estranhamentos por parte de alguns críticos da época. Além disso, o imbróglio criado por alguns críticos que insistiam em compará-lo a Franz Kafka dificultou, por algum tempo, seu reconhecimento fora do seu país. Um dos argumentos mais utilizados para tal comparação é o da temática da metamorfose apresentada nas obras desses dois escritores, não se levando em conta a disparidade de estilos. No entanto, em sua própria defesa, estão a sua prosa poética, o seu trabalho com a palavra e o seu estilo próprio de narrar e de recriar a realidade. Mas essa é uma questão que será tratada mais adiante, pois, para este

momento, reservou-se o dever de conduzir o leitor desta dissertação ao entendimento dos propósitos deste estudo.

No Brasil, até pouco depois do início desta pesquisa, os leitores de Bruno Schulz tinham acesso, em língua portuguesa, apenas aos livros *Lojas de canela* (*Sklepy cynamonowe*, 1933) e *Sanatório sob o signo da clepsidra* (*Sanatorium pod Klepsydra*, 1936) – publicados, respectivamente, em 1996 e 1994, pela editora Imago. No entanto, no ano de 2012, em decorrência do que este estudo denomina a “era do ápice” do reconhecimento do escritor polonês no mundo até o momento, ou seja, o ano de comemoração do seu 120º aniversário de nascimento e também das homenagens em memória do seu 70º aniversário de morte, os seus leitores brasileiros, e também aqueles que ainda não o conheciam, foram contemplados com a publicação da *Ficção Completa*, de Bruno Schulz, pela editora Cosac Naify. O volume reúne os livros já mencionados e mais quatro contos, “O outono” (*Jesień*, 1936), “República dos sonhos” (*Republika marzeń*, 1936), “O cometa” (*Kometa*, 1938) e “A pátria” (*Ojczyzna*, 1938), até então inéditos em nosso país¹. E quase duas décadas depois da publicação do seu último livro no Brasil, essa coletânea lança fagulhas sobre os comentadores e sobre os leitores brasileiros de Schulz, reascendendo o interesse pela obra do escritor polonês².

A já mencionada versatilidade artística de Bruno Schulz marca a sua trajetória e também a sua obra. Fiel guardião da arte, ele se entregava a ela de forma intensa, dividindo-se entre o trabalho com o desenho, com a pintura e com a palavra. E esse caráter múltiplo e multifacetado se estende também à sua escrita ficcional, o que termina por provocar certo desconforto na crítica literária em relação à classificação dos seus textos. Estes ora são considerados romances, ora são considerados contos. No entanto, um elemento sempre persiste nas leituras de sua ficção, o atravessamento de prosa e poesia,

¹ Todas as traduções brasileiras foram assinadas pelo professor Dr. Henryk Siewierski, escritor de origem polonesa e docente titular do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB.

² Na ocasião da publicação de sua *Ficção Completa*, Schulz também chegou aos seus leitores brasileiros em formato de resenhas e de ensaios publicados em diversos jornais e suplementos literários. “Retorno ao sentido mítico”, publicado no jornal *O estado de São Paulo*, por Luis Sergio Krausz, professor de Literatura Hebraica e Judaica na Universidade de São Paulo, enfatiza a mitologia particular de Schulz – tema discutido nesta pesquisa – e é tomado aqui como um texto de referência. E como um desdobramento desta dissertação, também com finalidade de dar entrada ao universo ficcional de Bruno Schulz, uma resenha de sua *Ficção Completa* foi publicada no suplemento literário “Prosa e Verso”, do jornal *O Globo*. Cf. KRAUSZ, Luis Sergio. Retorno ao sentido mítico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 55, 19 maio 2012. Cf. DANTAS, Élide Mara Alves; SOARES, Leonardo Francisco. Bruno Schulz: Uma Obra Interrompida pela Guerra. *O globo*. Rio de Janeiro, p. 2, 2012.

que irrompe de modo indissociável no universo literário do autor. Para Miłosz (2012, p. 10),

por ofício, Schulz era professor de desenho e um artista requintado. Como escritor, porém, era um prosador cuja preocupação com a linguagem ia muito além do normal. Não se pode considerá-lo apenas um romancista ou um autor de contos. Em vez disso, empenhou-se na criação de uma saga fantástica que estava se tornando crucial para ele.

E foram as especificidades da “saga fantástica” criada por Bruno Schulz, acrescidas das peculiaridades de sua biografia e de seus ensaios críticos, que incitaram certo interesse pelo artista, e, por isso, esses são elementos que atravessarão este texto com frequência, pois, além de instigantes, são fundamentais para a tarefa de delineamento do que este estudo toma como um audacioso Projeto Artístico. Trata-se do seu trabalho filosófico sobre os princípios que norteiam questões como a relação entre a representação e a realidade. Segundo o artista, há que se repensar o lugar ocupado por esses dois elementos na ordem do processo de criação. E essa discussão é mais bem compreendida por meio de seu ensaio crítico intitulado “Mitificação da Realidade” (*Mityzacja rzeczywistosci*, 1936), no qual o artista postulou a sua noção sobre a função da palavra e sua relação com o mito, e que, aqui, será utilizado como um texto-chave para a análise de seus empreendimentos artísticos.

Dessa forma, considerou-se, ao analisar seu Projeto Artístico, a relação peculiar que o autor mantinha com as diversas formas de arte, o que amplia a dimensão da aplicação de suas noções quanto à representação. E quanto à sua literatura, constatou-se que ela, a exemplo de suas outras produções, também se compromete com o seu pensamento filosófico, tornando-se um empreendimento que se vale da comunhão entre a realidade, a memória e a representação como uma fórmula que recria, no âmbito da ficção, situações cotidianas em um plano mitológico que complexifica e mitifica a ordem das coisas. E esse empreendimento recebeu deste estudo o título de Projeto Literário, uma espécie de desdobramento de seu Projeto Artístico, pois sua escrita ficcional também recorre ao mito, à poesia, ao seu pensamento crítico-reflexivo sobre o próprio processo de criação e de representação, à relação entre a imagem e a palavra, dentre outros elementos. Portanto, quanto aos empreendimentos artísticos de Bruno Schulz, este estudo trabalhará com duas

noções de projeto. Denominou-se Projeto Artístico o seu trabalho filosófico sobre a relação entre a representação e a realidade. Sobre o segundo projeto, denominado Projeto Literário, trata-se da incorporação de sua filosofia ao seu trabalho com a literatura.

E a relação entre esses dois projetos, ou seja, a articulação entre o seu pensamento crítico-filosófico e a sua produção ficcional, configura-se como o propósito inicial deste estudo. Já como propósito secundário, pretende-se um diálogo com artistas que fizeram de Schulz o seu precursor, no sentido que Borges (2007) dá ao termo em “Kafka y sus precursores”. Trata-se de exímios leitores de Bruno Schulz, escritores, cineastas e uma artista gráfica que, à sua maneira, e à maneira das especificidades da arte que representam, adaptaram obras do escritor polonês. E esses artistas são trazidos para o interior desta discussão a partir do olhar que lançam sobre a obra de Bruno Schulz; um olhar que também é precursor, pois arquiteta uma leitura contemporânea e “modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, p. 2007, p. 130). A propósito, o próprio escritor polonês, em sua reflexão sobre a palavra/poesia/literatura³, reconhece que esse movimento de aproximação é essencial à criação artística, que sempre haverá um diálogo intrínseco entre aquilo que é “atual” e aquilo que veio antes, a tradição, ou, como quer o autor, o mito. Segundo Schulz (2004),

quando utilizamos as palavras comuns, esquecemos de que elas são fragmentos de histórias antigas e eternas, e que construímos – como os antigos – nossa casa com pedaços das estátuas dos deuses. Nossos conceitos e definições mais concretas são remotas derivações dos mitos e das histórias antigas⁴ (tradução nossa).

E por meio dessas palavras pode-se também compreender o sentido particular que o escritor polonês atribui ao processo de mitificação; reflexões como essa, presentes em seus ensaios críticos e filosóficos, e enraizadas em suas produções ficcionais, sugerem que todo ato criador, qualquer que seja o seu âmbito, seja compreendido como parte de um segundo

³ Nas obras de Schulz é comum a utilização dos termos “palavra” e “poesia” (principalmente) para designar a literatura, o que pode ser percebido em seu ensaio crítico “Mitificação da realidade”.

⁴ “Cuando utilizamos las palabras corrientes nos olvidamos de que son fragmentos de historias antiguas y eternas, y que construimos – como los antiguos – nuestra casa con añicos de las estatuas de los dioses. Nuestros conceptos y términos más concretos son remotísimas derivaciones de los mitos y las historias antiguas.”

processo de criação/mitificação, como um retorno à criação original, à mitologia antiga e universal. Essas palavras reforçam também a intenção deste estudo de se analisar as obras que estabelecem diálogo com Bruno Schulz como operadores de leitura do seu universo ficcional, como desdobramentos de suas obras, ou seja, um retorno ao sentido schulziano de criação artística.

Quanto às adaptações da literatura de Schulz para o cinema, este estudo aborda o curta metragem de 21 minutos, intitulado *Street of crocodiles (Rua dos crocodilos)*, dirigido e produzido, em 1986, pelos cineastas americanos Stephen Quay e Timothy Quay, conhecidos como Irmãos Quay (Brothers Quay). A priori, pode-se afirmar que a referida produção cinematográfica não se limita a apresentar uma adaptação de uma única obra de Bruno Schulz. Com a excentricidade que lhes é peculiar, os irmãos Quay compactam o universo artístico do escritor polonês em um curta metragem, jogando luz sobre os elementos míticos e filosóficos presentes em suas obras e dando vida a bonecos e marionetes em um espetáculo que representa uma metáfora schulziana: a matéria “morta” como um “simulacro que oculta formas desconhecidas de vida” (SCHULZ, 2012, p. 46).

Dentre as ficções do gênero narrativo que dialogam com as obras de Bruno Schulz, este estudo priorizará a leitura do romance *Ver: Amor*, do escritor israelense David Grossman (2007), e do livro *Bruno, Il bambino Che imparò a volare (Bruno, o menino que aprendeu a voar)* (2012), da escritora italiana Nadia Terranova.

Sensibilizado pela trágica morte de Bruno Schulz, o escritor israelense faz dele um personagem que tem um destino muito diferente daquele que é narrado pela sua biografia. No entanto, não se trata apenas de um ato de redenção, de mais um texto sobre a vida de Schulz, *Ver: Amor* é, ainda, uma releitura de seu Projeto Artístico. A propósito, o título desta dissertação é uma apropriação do título desse romance de Grossman, que deu nome à sua obra a partir de um verbete extraído da última parte de seu livro, organizada em formato de enciclopédia. Quanto ao verbete “Amor”, este remetia a outra entrada de verbete, na qual, antes de qualquer outra coisa, se encontrava inscrito: *Ver AMOR*. E a história que se quer contar nessa parte do livro se constrói a partir de verbetes que remetem, sucessivamente, a outros.

Dessa forma, considerou-se apropriado que este estudo, assim como qualquer outra forma de referência a Bruno Schulz, seja tomado como um verbete que jamais esgotará o universo do escritor polonês, o que requer sempre um retorno à origem. Além disso, alguns

termos relacionados ao universo náutico – recorrente na literatura de Schulz e também na obra de Grossman – são utilizados neste texto como metáforas para o universo schulziano.

No campo da literatura infantil, Nadia Terranova produziu uma admirável narrativa que, com criatividade e leveza, reinventa, por meio da fantasia, a história do escritor polonês. Tal obra também fornecerá a este estudo, por meio de suas ilustrações, os elementos para análise do desdobramento do universo ficcional de Schulz nas artes gráficas. As imagens são assinadas pela artista israelense Ofra Amit, cuja sensibilidade permitiu transpor para a sua arte as marcas peculiares do escritor: suas características físicas, o seu mundo imagético e o seu universo literário.

E em cumprimento dos propósitos deste estudo que já foram enfatizados e que envolvem necessariamente o escritor polonês, optou-se por não construir, em nenhum momento, análises concentradas apenas em *Ver: Amor*, de David Grossman, *Bruno, Il bambino Che imparò a volare (Bruno, o menino que aprendeu a voar)*, de Nadia Terranova, e *Street of crocodiles (Rua dos crocodilos)*, dos irmãos Quay. Analisadas e apreciadas como produções ficcionais que navegam no mesmo oceano de Bruno Schulz, e que, de certa forma, perseguem o seu curso, essas obras lançam suas âncoras em local e momento propícios para uma aproximação e um diálogo que permitam a elas agir como operadores de leituras do universo do escritor polonês; surgirão, portanto, à medida que os três capítulos deste estudo vão sendo compostos e intermediarão as discussões.

Com relação às discussões teóricas aqui empreendidas, considerando que é tácita a diversidade de temáticas, ou melhor, de teorias e noções que, de uma maneira ou de outra, formam a base teórica deste texto, optou-se por não convidar, neste momento, outros autores, deixando que eles venham à superfície do texto nos momentos oportunos, como os já citados vieram.

E quanto à organização desta dissertação, ela se estrutura em três capítulos. “Adentrando o universo de Bruno Schulz: o primeiro mergulho” abre os diálogos e discussões e se dedica à apresentação do escritor polonês, o que inclui a contextualização de sua biografia e bibliografia e a análise de sua relação com a arte, de sua posição na história da literatura polonesa e de detalhes sobre a composição de suas obras literárias.

Já no segundo capítulo, intitulado “Mito, memória e ficcionalização: as faces da mimese schulziana”, elementos como a realidade, a representação, a memória, a ficção e o mito – temas essenciais à escrita ensaística e ficcional de Bruno Schulz – são tomados como operadores teóricos que, articulados, sustentam o propósito desta dissertação de se

compartimentar os empreendimentos artísticos do escritor polonês em dois projetos (Artístico e Literário) e de se confirmar a relação intrínseca que há entre eles.

Finalmente, depois de a temática da metamorfose ter percorrido este estudo – a começar pelo título – em um movimento zigzagueante, o que se deve ao fato de que se trata de um tema plurissignificativo e caro ao universo schulziano, ela, enfim, aporta no capítulo “Metamorfoses de um Projeto Artístico” para compor um estudo das formas metamórficas assumidas pelos próprios projetos, Artístico e Literário, de Bruno Schulz.

Espera-se, portanto, que este estudo seja tomado pela sua intenção de difundir o universo artístico de Bruno Schulz, esse escritor reconhecido mundialmente que, apesar de ter as suas principais obras traduzidas para o português, como já dito, é pouco conhecido e estudado no Brasil, bem como pela sua intenção de evidenciar a relevância das relações intertextuais para os estudos literários. Afinal, o próprio fato de Bruno Schulz ter se tornado alvo de interesse desta pesquisa se deve à realização de um estudo anterior, cujo propósito foi investigar a relação do escritor sérvio Danilo Kiš com o universo literário do escritor polonês. Apesar de ambos os escritores terem sido apresentados a esta pesquisadora na mesma ocasião, sem pretender desmerecer o escritor sérvio, o fascínio por Bruno Schulz foi um resultado inevitável. Em momentos posteriores à realização de tal estudo, além de sua biografia e de seus romances, na ordem do destino, escritos ensaísticos, desenhos, pinturas e contos – materiais ainda não publicados no Brasil – foram se apresentando à pesquisadora como cantos de uma sereia que não desejava enfeitiçar, mas se revelar a este lado do oceano. Esta dissertação é, portanto, uma apresentação daquilo que foi possível observar em mergulhos consentidos, mas cuja profundidade ficou a serviço dos desejos da sereia.

2 ADENTRANDO O UNIVERSO DE BRUNO SCHULZ: O PRIMEIRO MERGULHO

Qual é o significado dessa desilusão universal que questiona a realidade, não saberia dizer. Só digo que seria pouco suportável se não estivesse compensada em outra dimensão. É como se experimentássemos uma profunda satisfação quando vemos se afrouxar o tecido da realidade; esta quebra do real desperta todo o nosso interesse. Alguns acreditaram ver em meu livro uma tendência destrutiva. Talvez seja verdade, do ponto de vista de certos valores estabelecidos. Mas a arte opera em profundidades anteriores à moral, em uma área em que os valores se encontram ainda em status nascendi. É a arte que, sendo uma expressão espontânea da vida, deve atribuir tarefas à ética e não o contrário. Se servisse apenas para confirmar o que já está estabelecido, seria inútil. Seu papel é ser uma sonda lançada em um abismo que não tem nome. Quanto ao artista, ele é um aparelho encarregado de registrar os processos que têm lugar nas profundidades, onde os valores são nascidos⁵ (tradução nossa).

Bruno Schulz, “A Stanisław Ignacy Witkiewicz”.

Como se vê, quem recebe o leitor desta dissertação neste exercício de mergulho no universo schulziano é o próprio escritor polonês, com as palavras que foram direcionadas, originalmente, ao escritor e também pintor polonês Stanisław Ignacy Witkiewicz, um dos nomes sempre mencionados ao lado de Bruno Schulz quando o assunto diz respeito aos grandes representantes da prosa polonesa do período do entreguerras. Trata-se de uma carta publicada originalmente na revista *Tygodnik Ilustrowany*, em 1935, por meio da qual Schulz responde a perguntas estabelecidas pelo amigo, tratando, dentre outras questões, da história de sua vocação artística, da relação entre seus desenhos e seus escritos literários e da composição filosófica de *Lojas de canela*.

⁵ “Cuál es el sentido de esta desilusión universal que cuestiona la realidad, no sabría decirlo. Sólo digo que sería poco soportable si no estuviese compensada en otra dimensión. Pareciera como si experimentásemos una profunda satisfacción cuando vemos aflojarse el tejido de la realidad; esta quiebra de lo real despierta todo nuestro interés. Algunos han creído ver en mi libro una tendencia destructiva. Quizá sea cierto desde el punto de vista de ciertos valores establecidos. Pero el arte opera en profundidades anteriores a la moral, en una zona en que el valor se encuentra todavía in statu nascendi. Es el arte el que, siendo una expresión espontánea de la vida, debe asignarle tareas a la ética y no al contrario. Si sólo sirviese para confirmar lo que ya ha sido establecido, sería inútil. Su papel es ser una sonda arrojada en ese abismo que no tiene nombre. En cuanto al artista, es un aparato encargado de registrar los procesos que tienen lugar en las profundidades, ahí donde nacen los valores.”

O trecho transcrito, especificamente, é uma tentativa de resposta a um questionamento a respeito da desilusão universal que paira em torno da realidade, uma vez que, já nessa época, não faltava quem percebesse que de suas obras saltam elementos que revelam uma tendência destrutiva em relação àquilo que é real e uma tentativa incessante de elevar aquilo que emana do signo da arte, premissa que ele não nega. E não surpreendendo os seus leitores mais assíduos, ele, obstinadamente, traz para o centro da discussão não a problemática acerca da realidade, mas a ideia do quão atraente ela se torna quando sustentada em outra dimensão, o que remete à essência de sua concepção sobre a arte: um retorno à criação original/mitologia universal, como já dito em outro momento deste estudo.

Questões como essa, indiscutivelmente complexas, serão mais bem compreendidas nos próximos capítulos desta dissertação, a partir da articulação entre os princípios filosóficos de Bruno Schulz e seus empreendimentos artísticos. Mas apresentá-la aqui foi inevitável, visto que ela é indispensável para a compreensão deste capítulo que se propõe a elucidar aspectos sobre a vida, a obra e a relação desse escritor com a arte, com essa expressão espontânea da vida à qual ele se submete, transformando-se em um de seus “aparelhos”. E, sobrepostos, esses três elementos, que como poderá ser percebido mais adiante, são intrínsecos, compõem aqui uma leitura que não se quer completa, mas significativa, de uma parte dos combates empreendidos por Bruno Schulz durante o tempo em que esteve sob a proteção das trincheiras construídas pela arte.

Além disso, vale ressaltar que a sua escrita ficcional, que será comentada brevemente na terceira seção deste capítulo⁶, foi concebida, primeiramente, em manuscritos de correspondências, ou, para retomar diretamente as palavras de Schulz (2008): “as cartas que escrevi foram a razão da minha existência, elas eram a minha única produção literária”⁷. E é por isso que trechos dessas cartas, que não se contentaram em ser apenas um gênero textual da ordem da comunicação mais íntima, que quiseram para si uma legião de destinatários, serão retomados com frequência neste estudo.

⁶ Na referida seção, buscou-se elaborar uma visão geral e sintética da *Ficção Completa* de Bruno Schulz, sendo que, nos capítulos seguintes, análises mais verticalizadas serão propostas.

⁷ “Antes, las cartas que yo escribía eran la razón de mi existencia, las mismas constituían mi única producción literaria.”

2.1 De Drohobycz à arte, da arte à guerra, da guerra à imortalidade

O importante é a imortalidade. Essa imortalidade se concretiza nas obras que deixamos, na memória que alguém deixa nos outros. Essa memória pode ser ínfima, pode ser uma frase qualquer. Por exemplo: “Fulano de tal, mais vale perdê-lo que encontrá-lo”. Não sei quem inventou esta frase, mas cada vez que a repito eu sou essa pessoa. Que importa que esse modesto companheiro tenha morrido, se ele vive em mim e em cada um dos que repetem essa frase?

Jorge Luis Borges, “A imortalidade”.

Comumente baseada em uma mesma fonte – nas publicações de seu biógrafo oficial, Jerzy Ficowski –, grande parte das informações biográficas de Bruno Schulz costuma partir de sua ascendência, do contexto vivido por sua família no momento de seu nascimento/infância e de aspectos específicos de sua cidade, o que, de certa forma, remonta à arquitetura do seu berço. Porém, aqui, propõe-se iniciar essa narrativa a partir da morte do escritor, ou como quer a teoria de Borges (1987), do seu ingresso na imortalidade⁸.

Em 1941, durante a Segunda Guerra Mundial, com a ocupação alemã de Drohobycz, Schulz, juntamente com milhares de outros judeus da região, foi enviado ao gueto, submetendo-se à Gestapo, a um tipo de força que

transforma quem quer que lhe seja submetido em uma coisa. Quando ela se exerce até o fim, transforma o homem em coisa, no sentido literal da palavra, porque o transforma em um cadáver. [...] Do poder de transformar um homem em coisa fazendo-o morrer procede um outro poder – prodigioso sob uma outra forma –, o de transformar em coisa um homem que continua vivo (WEIL, 1996, p. 379-381).

⁸ Muitas das informações mais específicas sobre a biografia de Bruno Schulz mencionadas neste trabalho baseiam-se na obra *História da literatura polonesa*, de Henryk Siewierski, e nos posfácios elaborados por ele para as obras do escritor polonês que foram publicadas no Brasil. De acordo com Siewierski, grande parte das informações apresentadas nessas obras tem suas fontes primárias em estudos desenvolvidos pelo polonês Jerzy Ficowski, biógrafo de Bruno Schulz. Outras informações se baseiam na cronologia biográfica apresentada no site oficial do escritor polonês (<http://brunoschulz.eu/>), uma versão resumida (autorizada pela família de Ficowski) daquela publicada pelo biógrafo em *Regiões da grande heresia*, a biografia oficial do escritor polonês.

E essa força “reificadora”, no caso do escritor polonês, é personificada pela figura do oficial Felix Landau, que oferecia “proteção” a Schulz em troca de seus trabalhos de pintura e de catalogação dos livros confiscados pelos alemães⁹. Nesse cenário de guerra, suas habilidades artísticas tornaram-se, portanto, decisivas para sua sobrevivência, porém, ao mesmo tempo em que apontavam para a redenção, terminaram por condená-lo. Em uma das versões da sua morte, conta-se que, em 19 de novembro de 1942, em uma esquina de Drohobycz, e às vésperas de executar um plano de fuga, Schulz foi executado por Karl Günther, um oficial da Gestapo inimigo de seu “protetor” que o matou para vingar a morte de um judeu dentista que era seu protegido. Após ter matado o escritor polonês, Günther teria dirigido a seguinte afirmação a Landau: “Você matou o meu judeu. Eu matei o seu”.

E antes que um *flashback* possibilite o acesso a outros acontecimentos da vida de Schulz anteriores às ações dos oficiais nazistas, em consonância com os princípios deste trabalho, julga-se iminente narrar um acontecimento *post mortem* de grande relevância protagonizado pelo escritor polonês. O leitor desta dissertação é convidado, portanto, a ocupar um assento no mesmo transporte conduzido por Bruno Schulz em um tempo não muito distante deste nosso. O ano é 2001 e o local de partida é a cidade natal do escritor, mais especificamente a casa ocupada por Landau durante o tempo em que esteve com as tropas nazistas em Drohobycz, onde Schulz deixou as suas últimas expressões artísticas – murais pintados para os filhos do oficial nazista, peculiares ilustrações dos contos de fadas dos irmãos Grimm – trazidas à luz depois de sessenta anos pelo cineasta alemão Benjamin Geissler.

Geissler, influenciado e acompanhado por seu pai, Christian Geissler, escritor e admirador de Bruno Schulz, embarcou em 1999 em uma expedição cinematográfica em busca das últimas expressões artísticas do escritor polonês, tendo êxito em uma tarefa empreendida por outros pesquisadores e que antes nunca havia sido cumprida. Filmado entre 1999 e 2002, em formato de documentário, *Finding pictures* revela detalhes incríveis

⁹ Apesar de os estudos biográficos sobre o escritor polonês apontarem para a relevância dessa “proteção” para a manutenção de sua vida durante o tempo em que esteve no gueto, Felix Landau está longe de ser considerado um oficial que pudesse ter simpatia pelos judeus. Tornou-se famoso por oferecer proteção ao artista, mas deixou um extenso diário no qual relata, entre outras coisas, muitas de suas cruéis execuções durante a Segunda Guerra Mundial, inclusive aquelas acontecidas em Drohobycz, como a da Floresta Bronica, mencionada mais adiante neste trabalho. Informações como essas figuram a história de Drohobycz, mais especificamente sua história em relação à Segunda Guerra Mundial, e podem ser acessadas no site do Distrito Administrativo de Drohobycz, a partir do endereço eletrônico <<http://kehilalinks.jewishgen.org/drohobycz/history/WWII.asp>>. Trechos do diário de Landau também foram publicados em diversas obras, como no livro *The good old days: the Holocaust as seen by its perpetrators and bystanders*, organizado por Ernst Klee, Willi Dressen e Volker Riess.

dessa expedição e, a partir do entrecruzamento de tempos, de espaços, de personagens, de fatos e de relatos, apresenta uma configuração contemporânea para a narrativa da história do escritor polonês.

Hoje, depois de conhecidas de uma forma mais profunda a sua história e a sua arte, como que por uma espécie de *pentimento*¹⁰, o tempo revela o que parece ter sido as primeiras intenções do pintor ao ilustrar as paredes que sustentavam a moradia do oficial nazista. As imagens, inicialmente pintadas para atender aos desejos de Landau, assumem, sob os olhos dos admiradores de Schulz, outra perspectiva. Em uma subversão de papéis, o príncipe, a princesa, a bruxa, as crianças e outros personagens que povoam os contos dos irmãos Grimm saltaram dos contos de fadas para servir aos interesses do pintor. Neles podem ser percebidas características semelhantes às reconhecidas em pessoas que conviveram com Schulz, como as feições de sua mãe, dos seus amigos e do oficial da Gestapo. Além disso, os murais encontrados por Geissler parecem fragmentos de uma parte da história do escritor polonês que ainda se mantém sob mistério.

Em uma das cenas mais interessantes do filme¹¹, quando da descoberta dos murais em Drohobycz, em fevereiro de 2001, à medida que Agnieszka Kijowskaum – uma perita em arte que integra uma das comissões especializadas ali presentes – realiza um minucioso trabalho de retirada da camada de tinta amarelada que encobre os fragmentos de pintura, uma figura vai se revelando, atraindo cada vez mais a lente da câmera e aguçando o interesse daqueles que esperam a confirmação de que se trata de um mural de Schulz. E o suspense termina quando, em um plano fechado, os detalhes da figura são revelados ao espectador que, se familiarizado com os trabalhos gráficos e de pintura do artista polonês, não hesita em exclamar juntamente com aqueles que participam da cena: “Maravilhoso!”

¹⁰ Essa palavra italiana que significa arrependimento é comumente utilizada na arte da pintura para designar a mudança de ideia de um pintor que, por algum motivo, desistiu de traçar um desenho ou de concluir uma pintura, sobrepondo uma nova intenção à sua decisão anterior. A escritora norte-americana Lillian Hellman, em seu livro de memórias/retratos, lança mão de modo exemplar do termo *pentimento* já no título do livro, cujo prefácio é retomado aqui por possibilitar uma melhor compreensão, como quer este estudo, do processo de descoberta dos murais de Schulz: “À medida que o tempo passa, a tinta velha em uma tela muitas vezes se torna transparente. Quando isso acontece, é possível ver, em alguns quadros, as linhas originais: através de um vestido de mulher surge uma árvore, uma criança dá lugar a um cachorro e um grande barco não está mais em mar aberto. Isso se chama *pentimento*, porque o pintor se arrependeu, mudou de idéia. Talvez se pudesse dizer que a antiga concepção, substituída por uma imagem ulterior, é uma forma de ver, e ver de novo, mais tarde. Essa é a minha única intenção a respeito das pessoas neste livro. A tinta ficou velha, e quis ver como me pareciam antigamente, e como me parecem agora” (Cf. HELLMAN, Lillian. *Pentimento*: um livro de retratos. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980).

¹¹ A cena descrita neste trabalho foi disponibilizada pelo cineasta em sua página oficial e pode ser acessada a partir do endereço eletrônico <http://www.benjamingeissler.de/Finding_Pictures-Teaser-Discovery/Teaser-FP-EN.html>.

“Oh, meu Deus!” “É típico! É uma reminiscência de seus autorretratos!”. Trata-se da descoberta de uma face em que os traços da fisionomia do escritor polonês, bastante explorados em seus diversos autorretratos, são reconhecidos (FIG.1).



FIGURA 1 – Recortes do filme *Finding pictures*, de Benjamin Geissler, e o autorretrato de Schulz

Fonte: GEISSLER, 2001-2002; SCHULZ, 1934.

Mais tarde, a referida figura é revelada como apenas um fragmento de uma imagem maior que parece ter esperado por décadas para compor uma parte bastante significativa de uma narrativa que foi interrompida: com o semblante erguido e a aparência austera, trajando um capacete azul e uma vestimenta vermelha – o que remete a um uniforme oficial – Bruno Schulz ressurgiu em uma charrete conduzindo dois cavalos robustos (FIG.2).

E seus leitores mais cuidadosos sabem que nenhuma outra representação de sua figura poderia ser mais apropriada. Na carta a Witkiewicz, Schulz também revela a história de sua vocação em relação à arte gráfica e a imagem de sua infância que movimenta a sua criação artística. Segundo o escritor, é na infância que se chega a certas imagens que terão uma importância decisiva na vida adulta. Elas "desempenham o mesmo papel que os filamentos imersos em uma solução química, em torno dos quais o sentido do mundo se cristaliza para nós"¹² (SCHULZ, 2008, tradução nossa). Ainda nas palavras do escritor,

¹² “Desempeñan el mismo papel que los filamentos sumergidos en una solución química, en torno a las cuales se cristaliza para nosotros el sentido del mundo.”

viajar de charrete parecia um evento da maior importância, carregado de todo um simbolismo secreto. [...] Essa imagem pertence ao fluxo de minha imaginação, é uma espécie de centro de gravidade de inúmeras vias que – ramificando-se – vão nas direções mais diversas e se perdem em alguma parte do infinito (SCHULZ, 2008, tradução nossa)¹³.



FIGURA 2 – “Carriage driver” (autorretrato)

Fonte: SCHULZ, 1941-1942.

Esse artista, conhecido por seus amigos por viver às margens da realidade, por não considerar que nela fosse possível encontrar um correspondente imediato para a sua vocação, nem mesmo cercado pelos limites da guerra deixou de se conduzir pela arte. No único transporte capaz de conduzi-lo à época genial, imagem alcançada na infância que, de

¹³ “Viajar en calesa me parecía un acontecimiento de la más alta importancia, cargado de todo un simbolismo secreto. [...] Esa imagen pertenece al caudal fijo de mi imaginación, es una especie de centro de gravedad de innumerables vías que – ramificándose – van en las direcciones más diversas y se pierden en alguna parte en el infinito.”

fato, se tornou decisiva em sua vida adulta, e em um brilhante plano de fuga, ele se libertou das paredes do gueto e se perdeu no infinito, retornando à sua verdadeira origem.

Há, é claro, por parte da crítica e da imprensa, quem faça outra leitura do autorretrato “Carriage driver”. É o caso da descrição do jornalista do *New York Times*, Ethan Bronner (2009):

Ele ocupa o assento do motorista com um ar de indiferença, um capacete azul sobre a cabeça, dois corcéis brancos orgulhosos sob seu comando e um sorriso malicioso nos lábios. Bruno Schulz olha para o mundo a partir de sua pintura como se ele fosse o dono. Mas, como muitas outras coisas em sua vida, interrompidas por uma bala nazista, isso é pura fantasia (tradução nossa).¹⁴

Ao jornalista parece ter faltado uma leitura mais atenta das obras do artista polonês, ou talvez a simples informação de que ele estabelecia uma relação mais direta com a arte do que com a realidade. A expressão “pura fantasia”, em uma interpretação simplista da arte, não tem correspondência em sua produção. Para os leitores mais assíduos de Bruno Schulz – para aqueles que, como David Grossman, desejaram para ele outro destino – a descoberta dos murais em Drohobycz, a retirada das camadas de tinta pesadas e amareladas pelo tempo que impediam a passagem da sua charrete, parece significar uma só coisa: nenhuma narrativa de contos de fadas, ou da “pura fantasia”, deve impressionar mais do que o fato de a barbárie cometida pelos oficiais nazistas não ter sido o suficiente para pôr fim à vida de um dos maiores gênios da literatura polonesa, ou, como querem seus admiradores, da literatura universal.

E para não afirmar que a fuga de Bruno Schulz das paredes do gueto não teve consequências na realidade imediata, como uma metáfora para os territórios geográficos habitados por ele, que, ainda sob os seus pés, foram rasgados como um tecido pelos países vizinhos, seus murais também foram alvo de uma disputa nacionalista, sendo fragmentados. Em maio de 2001, antes mesmo do fim das gravações do documentário de Geissler, em uma operação clandestina, já que o governo ucraniano não permite que obras produzidas antes de 1945 saiam do país sem autorização, o Museu do Holocausto, Yad

¹⁴ “He occupies the driver's seat with an air of insouciance, a blue helmet atop his head, two proud white steeds under his command and a sly smile across his lips. Bruno Schulz looks out at the world from his painting as if he owns it. But like much else in his life, cut short by a Nazi bullet, this is pure fantasy.”

Vashem, removeu alguns fragmentos das paredes, levando-os para o Estado de Israel. Em 2002, os fragmentos restantes foram removidos pelas autoridades ucranianas e exibidos em exposições na Ucrânia e na Polônia¹⁵.

As ações de Israel e da Ucrânia significaram não somente o desmantelamento da última “narrativa gráfica” do pintor, mas o início de um mal-estar entre Ucrânia, Israel e Polônia, o que rendeu polêmicas discussões por parte dos interessados e da imprensa e, conseqüentemente, mais holofotes internacionais sobre Bruno Schulz. Ressurgidos pelas mãos de Geissler, esses fragmentos artísticos de Schulz tornaram-se parte dos registros que, segundo Lyslei Nascimento (2012, p. 142), “configuram-se como um arquivo da memória judaica do gueto, uma história humana que se vê acossada pelo medo do extermínio, mas que, todavia, cria mecanismos de sobrevivência”. E esse foi o argumento utilizado pela administração do Yad Vashem para defender o seu direito sobre os murais do artista polonês.

Do outro lado da reivindicação, estavam a Polônia e a Ucrânia, nações que atravessaram a vida de Schulz e que, indignadas com o ocorrido, instauraram inquéritos contra o governo israelense. Em favor da Polônia estava o fato de que se trata da memória de um artista que, apesar de nascido em um território sob o domínio do Império Austro-Húngaro, era de origem polonesa e escolheu o polonês para escrever a sua literatura, em quase a sua totalidade. Já os argumentos das autoridades ucranianas baseiam-se em questões territoriais e políticas contemporâneas, visto que Drohobycz, a cidade que nunca foi abandonada pelo artista polonês, cenário de suas obras e também o local de descoberta dos murais, hoje faz parte da Ucrânia.

Esse mal-estar durou até fevereiro de 2008, quando um acordo assinado por Israel e pela Ucrânia decidiu o futuro das obras localizadas em Yad Vashem. Elas foram reconhecidas como patrimônio cultural da Ucrânia, mas foram cedidas a Israel pelo governo ucraniano por um período de vinte anos, prorrogável a cada cinco anos. E um ano após esse acordo, as peças restauradas por especialistas do Museu do Holocausto foram

¹⁵ A retirada dos murais de Schulz de Drohobycz ganhou, poucos dias depois, as páginas dos jornais da Polônia, e, posteriormente, páginas de jornais de destaque no mundo, como o *The New York Times*, jornal que parece acompanhar o caso, já que diversas notícias e artigos o retomam em diferentes momentos. Neste estudo, são citados o artigo “Artwork by holocaust victim is focus of dispute”, escrito pela jornalista Celestine Bohlen, em junho de 2001, e “Behind fairy tale drawings, walls talk of unspeakable cruelty”, do jornalista Ethan Bronner, publicado em fevereiro de 2009. Mas as manifestações de interesse em torno da questão não cessaram. Jornais e revistas continuaram noticiando e citando o acontecido. Recentemente, em maio de 2013, a questão foi retomada no artigo “The continuing mystery of Bruno Schulz”, escrito pelo jornalista Ian Shulman e publicado no *Jewish Journal*.

exibidas pela primeira vez em uma exposição intitulada “Bruno Schulz: Wall Painting under Coercion”¹⁶.

E sobre o posicionamento de Benjamin Geissler a respeito desse cenário de disputas, ele que sempre acreditou que as pinturas de Bruno Schulz naquelas paredes significavam mais do que simples ilustrações de contos de fadas, defendeu a manutenção das peças em seu local de origem, mais especificamente, em suas posições de origem. Isso porque, entre outras razões, o cineasta alemão não consegue ler as imagens separadamente. No documentário *Em busca da infância perdida – Quem era Bruno Schulz? (Auf der suche nach der verlorenen Kindheit – Wer war Bruno Schulz?, 2012)*, de Matthias Frickel, Geissler afirma que naqueles murais há uma narrativa diretamente relacionada com a Shoá¹⁷, com as intenções de fuga do escritor polonês, o que ele explica a partir da leitura da posição estratégica da figura da charrete conduzida por Schulz em relação às demais figuras.

Para Geissler, a velha e os anões, que estão ao lado da Branca de Neve e que se assemelham, respectivamente, à sua mãe e a seus amigos, parecem apontar para a imagem de uma floresta, que, segundo o cineasta, é a representação da Floresta Bronica, escolhida por Landau para executar centenas de judeus. O cineasta acredita que Schulz, em sua charrete, em direção à “mãe” e aos “amigos”, está tentando fugir de Landau, o que sugere uma articulação direta entre as cenas pintadas e a relação delas com a realidade do escritor polonês, premissa que não deve ser descartada, visto que é sabido que, pouco antes de ser assassinado, Schulz pretendia fugir do gueto. Além da estratégia de fuga, o escritor ainda teria distribuído seus escritos entre amigos, na tentativa de salvá-los. E foi seguindo pistas como essa, por exemplo, que o biógrafo oficial de Bruno Schulz, o escritor polonês Jerzy Ficowsky, conseguiu reunir o que se tem hoje de relatos e cartas do escritor polonês.

O posicionamento de Geissler explica, portanto, o seu empenho em arquitetar, em 2012, por ocasião do 120º aniversário de nascimento do escritor polonês e pela memória do seu 70º ano de morte, uma câmara de instalação móvel que reconstrói, a partir de projeções

¹⁶ Cf. site oficial do Museu do Holocausto, mais especificamente as notícias a respeito do contrato assinado por Israel e pela Ucrânia (disponível em: <http://www.yadvashem.org/yv/en/pressroom/pressreleases/pr_details.asp?cid=199>. Acesso em: 15 set. 2013) e sobre a exposição de Bruno Schulz (disponível em: <http://www.yadvashem.org/yv/en/pressroom/pressreleases/pr_details.asp?cid=114>. Acesso em: 15 set. 2013).

¹⁷ Termo hebraico comumente utilizado pela comunidade judaica e também por aqueles que consideram o termo Holocausto inadequado – pelo seu significado (sacrifício) e suas implicações religiosas – para designar a catástrofe ocorrida com os judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

virtuais, as paredes do quarto pintado por Bruno Schulz com as imagens exatamente em suas posições de origem. Essa foi a maneira encontrada pelo cineasta para manter o conjunto das últimas expressões artísticas de Schulz “do mesmo modo” como foi encontrado, antes de seu esfacelamento por Israel e pela Ucrânia.

Quanto aos aspectos mais verificáveis da história desse artista, como foi dito, eles são atravessados pelos reflexos dos acontecimentos que marcaram, de forma indelével, a história do “seu país” e a história da sua cidade natal. E é por isso que a Polônia e Drohobycz são lembradas de forma especial quando o assunto é Bruno Schulz. E não se trata apenas de elementos utilizados para explicar, geograficamente, a origem do escritor. Ambas foram palco de sucessivas guerras e invasões territoriais e, conseqüentemente, de um entrecruzamento de identidades e culturas, o que, de certa forma, é determinante na vida e na obra do escritor.

Muito semelhante à Europa, esse “continente sem bordas”, para usar um termo empregado por Leonardo Francisco Soares (2012), os territórios habitados por Schulz fogem a classificações e denominações seguras de noções de identidade. Segundo Soares (2012, p. 54-55), “qualquer identidade europeia [...] não é nunca puro dado, mas sempre construção e invenção, figuradas pela mobilidade dos olhares, sendo, ao mesmo tempo, ameaça de desconstrução e possibilidade de reinvenção”. O que não é diferente em relação às noções de identidade atribuídas à Drohobycz e à Polônia, que também não fogem do

caráter dinâmico e complexo do conceito de espaço geográfico, que não se circunscreve a uma concepção tradicional de espaço, divorciada do homem – espaço como materialidade –, mas implica a coexistência de diferentes categorias, como paisagem, território e lugar, relacionadas, por sua vez, com as dimensões econômicas, culturais e políticas – espaço vivido/experimentado pelos homens (SOARES, 2012, p. 58).

Com relação à Polônia, nem mesmo a Geografia e a História parecem dar conta de traçar contornos precisos sobre os fenômenos que fizeram com que ela se deslocasse no mapa do mundo de uma forma bastante dinâmica, chegando até mesmo a desaparecer dele por um longo tempo. Desde que se tornou um Estado cristão, conforme o modelo europeu, em 966, a Polônia se via envolvida, constantemente, em conflitos geopolíticos de diversas ordens. Cercada por grandes impérios europeus, tornou-se alvo de disputas e viu seu

espaço sofrer inúmeros processos de perdas territoriais e populacionais, sendo que as mais importantes delas aconteceram na segunda metade do século XVIII, quando as potências vizinhas, Prússia, Rússia e Áustria, em períodos distintos, repartiram o país entre si, o que culminou na perda progressiva da independência polonesa. Foram três grandes partilhas paralelas a inúmeros esforços de levante da nação polonesa. A “terceira partilha”, em 1795, significou o aniquilamento do Estado polonês, “justamente no momento em que as reformas internas criaram bases sólidas para o seu desenvolvimento. Só cento e vinte e três anos depois recuperaria a sua independência” (SIEWIERSKI, 2000, p.56).

Já a Drohobycz – tomada aqui apenas sob a perspectiva da problemática que envolve a nacionalidade de Bruno Schulz –, hoje pertencente à Ucrânia, quando do nascimento do escritor, em 12 de julho de 1892, estava sob o domínio do Império Austro-Húngaro, quando a Polônia não mais existia como Estado. Após a Primeira Guerra Mundial, em 1918, com a derrota e desmantelamento desse e dos outros dois impérios que dominavam as outras partes do país, ela voltou a integrar o mapa da Polônia, o que fez de Bruno Schulz um cidadão polonês. No entanto, o desconforto que envolve a nacionalidade do escritor não termina com a restauração da Polônia. Pouco antes de sua morte, no início da Segunda Guerra Mundial, ele ainda “experimentou” a divisão do seu país entre a Alemanha e a União Soviética e “viu sua cidade ser tomada pelo exército vermelho em 1939, sendo incorporada ao país de Stalin, e a seguir, pelo exército nazista, em 1941” (KRAUSZ, 2006, p. 132).

Como se vê, o escritor testemunhou de modo intrínseco algumas das convulsões que assolaram a Europa na primeira metade do século XX e, em um plano mais particular, a sua cidade e a sua família, o que, de certa forma, será refletido em seu universo ficcional, bordejado pelo autobiográfico.

Filho de Jakub Schulz e de Henrietta Hendel Kuhmärker, e irmão de Izydor e Hania, Bruno Schulz é o último a integrar uma família pertencente a uma geração que, segundo Krausz (2012), “acreditava na integração dos judeus no ecúmeno da monarquia habsburga – e que por isso mesmo rompera os laços com a tradição judaica”. Ainda nas palavras de Krausz (2011, p. 108),

as promessas de cidadania plena que se anunciavam nos éditos imperiais, bem como a possibilidade de exercer profissões até então proibidas, levou grande parte dos judeus do Império Austro-húngaro ao abandono de

formas de vida estruturadas em torno das crenças messiânicas, dos estudos talmúdicos e da obediência às doutrinas religiosas e à busca por um lugar ao sol na sociedade burguesa e liberal oitocentista, que se implantava, gradativamente, em toda a extensão desta que foi a maior potência europeia do século XIX.

Os sinais do ‘progresso’ eram inequívocos e pareciam anunciar o fim de uma era de exílio para os judeus, que doravante se tornariam cidadãos com plenitude de direitos.

E essa aura messiânica que pairava em torno dessa monarquia também atingia a Drohobycz da infância de Schulz. Seu pai, comerciante têxtil, dono de uma próspera loja desse ramo, era partícipe de uma nova burguesia que se moldava para se integrar à cultura germânica cosmopolita. E tal esforço não se restringia às relações comerciais. Como Bruno Schulz, muitos judeus tinham o polonês, ou o iídiche, como língua do cotidiano familiar, mas estudavam em instituições onde, além do polonês, o alemão também era língua de ensino, “a língua oficial do Império, cujo conhecimento era, também, a melhor via de acesso para o mundo ensolarado, próspero e seguro das metrópoles habsburgas – ou melhor, da grande metrópole habsburga: a dourada Viena, onde residia o Kaiser Franz Joseph” (KRAUSZ, 2007, p. 16-17).

Desse modo, situada no entremeio de um triângulo de culturas – a judaica, a polonesa e a alemã –, a casa de Bruno Schulz era uma peça de um grande mosaico cultural, uma miniatura daquela Drohobycz que, por sua vez, era uma miniatura daquele país sem contornos precisos, situado, até então, em um entrelugar¹⁸. E mesmo que pareça contraditório, ainda que incertos, esses territórios tinham lá a sua “estabilidade”. Seguindo a mesma ordem das reflexões de Krausz (2006), tem-se que aquilo que o fim da Primeira Guerra Mundial anuncia e instaura – o desmantelamento do Império Austro-Húngaro, a

¹⁸ Embora o conceito de entrelugar tenha sido cunhado pelo pesquisador Silvano Santiago nas últimas décadas do século XX e desde então tenha se tornado uma noção bastante relevante para os estudos literários, aqui, a mesma expressão – entrelugar – não será tomada como uma referência direta à acepção estrita desse escritor brasileiro. Bastante recorrente neste estudo, o termo é utilizado como um operador de leitura em relação aos diversos empreendimentos de Bruno Schulz. Como poderá ser percebido adiante, o escritor polonês esteve no entrelugar não somente em relação aos espaços geográficos, mas também em relação à sua condição de escritor polonês-judeu, à sua classificação na literatura polonesa (período do entreguerras), à classificação de seus livros – ora considerados coletâneas de contos, ora considerados romances –, ao seu trânsito entre as diferentes formas de linguagens artísticas (pintura, artes gráficas e literatura). Além disso, o entrelugar parece definir o próprio sentimento de inadequação de Bruno Schulz em relação ao mundo em que vivia.

restauração da Polônia, o alargamento dos processos de extração de petróleo na região de Drohobycz e a consequente expansão dos polos industriais da cidade – significou para os judeus o fim das promessas douradas. E dissipou-se, não somente a ilusão a respeito da monarquia como forma de redenção, mas também os bons tempos do comércio da família Schulz, que vai à falência. Isso porque a modernidade, com suas transformações sociais e econômicas, trouxe consigo a destruição do significado sagrado que pairava sobre os comércios daquela época, dos quais fazia parte a famosa loja de tecidos dos Schulz. A vida em torno da monarquia habsburga de outrora

conservava a tradição medieval que dava a cada uma das atividades humanas um significado cósmico, e por assim dizer absoluto, isto é, não simplesmente vinculado a um objetivo exterior à atividade em questão, mas também portador de um sentido em si mesma. Cada trabalho é, assim, um “estado”, uma atividade misteriosa, reservada aos que nela foram iniciados e a ela são destinados por uma ordem superior, aos membros de uma casta ou corporação, que legitima tal atividade e a transforma num ritual de comunhão com um universo invisível (KRAUSZ, 2006, p. 133).

E é uma Drohobycz mitificada, anterior aos tempos de destruição, pertencente a essa tradição medieval, que ambienta a ficção de Bruno Schulz, que cultivou em sua literatura a memória idealizada de uma forma de vida que evaporou com o fim da monarquia (KRAUSZ, 2006). Especialmente na obra *Lojas de canela*, o autor contrapõe dois tipos de comércio: aquele de caráter sagrado, da época da tradição medieval, e aquele cunhado na desenfreada busca por acúmulo de capital. Em um capítulo homônimo dessa obra, com um notório fascínio, o narrador descreve as lojas de seus sonhos e seus distintos comerciantes:

Costumo chamá-las lojas de canela, pela cor dos lambris escuros com que são revestidas. Esses comércios verdadeiramente nobres, abertos até as horas avançadas da noite, sempre foram objetos dos meus sonhos ardentes. Seus interiores, mal iluminados, escuros e solenes, tinham o cheiro profundo das tintas, da laca, do incenso, o aroma de países distantes e de matérias raríssimas. [...] Lembro-me desses comerciantes, velhos e cheios de dignidade, que atendiam baixando os olhos, num silêncio discreto, de muita sabedoria e compreensão para com os mais íntimos desejos de seus clientes (SCHULZ, 2012, p.76).

E na contramão dessa narrativa de um pretérito nostálgico, em um capítulo posterior intitulado “A rua dos crocodilos”, em oposição a essa forma sagrada de comércio, o narrador descreve o caráter vazio do centro comercial/industrial que se instaurara em sua cidade.

Era um distrito industrial e de comércio, com um caráter utilitário fortemente acentuado. O espírito dos tempos, os mecanismos da economia, não poupou também nossa cidade e criou suas gananciosas raízes nessa nesga de sua periferia, originando assim um bairro parasita. Enquanto na cidade velha reinava ainda o comércio noturno, clandestino, com seu cerimonial solene, naquele bairro novo desenvolvera-se logo as formas modernas e lúcidas de comercialização. O pseudoamericanismo, enxertado no velho solo carunchoso da urbe, desabrochou ali numa exuberante mas vazia e descorada vegetação de ordinária e grosseira vaidade. Viam-se ali prédios baratos, mal construídos, com fachadas que eram caricaturas de si mesmas, prédios cobertos de um estuque monstruoso de gesso gretado. Casas de subúrbios velhas e tortas receberam pórticos feitos às pressas, que só vistos de perto podiam ser desmascarados como imitações pobres das instalações metropolitanas (SCHULZ, 2012, p.84).

Como se vê, assim como aquele bairro destoava do restante de sua Drohobycz idealizada, o tom narrativo de “A rua dos crocodilos” também se diverge daquele utilizado nos outros capítulos da obra. Com esse capítulo, o objetivo do narrador, que embora não tenha se despedido de seu fascínio, não é revelar sua paixão pelos tempos dourados, mas desmascarar a realidade perversa que tomava conta daquele bairro.

Mas as referências ao universo literário de Bruno Schulz desta seção de capítulo servem, por enquanto, apenas para fundamentar as análises sobre a identidade pátria de Bruno Schulz, que são retomadas agora. Como se sabe, e como revela a sua literatura, o Império Austro-Húngaro e Drohobycz foram os únicos territórios geográficos habitados por Bruno Schulz. A ele, que se ausentou de sua cidade natal por períodos curtos em função dos estudos superiores, que nunca chegaram a ser concluídos, e em função de uma viagem de poucas semanas a Paris, é comumente conferido o título de ilustre cidadão. Além disso, sua literatura e sua história reservaram à Drohobycz de hoje um lugar de destaque no mapa da Ucrânia. No entanto, a sua verdadeira pátria costumava ser a arte. Como uma palavra de ordem, ela sempre ocupou um importante espaço em sua vida, o que pode ser confirmado não somente pelos seus escritos, mas também por aquilo que nos

revela outro escritor do entreguerras. Em seu diário, escrito em 1961, cujos trechos iluminarão as análises seguintes sobre o lugar ocupado por Schulz no plano da literatura polonesa, Witold Gombrowicz (1904-1969) descortina as características mais íntimas do empreendimento artístico de seu amigo, revelando-o como um “santo artista” que viu na arte a sua religião e que por ela se submeteu às mais estranhas formas de devoção, tornando-se seu maior adorador, o seu monge mais fiel.

E essa relação “religiosa” que o autor polonês estabelecia com a arte pode ser percebida em toda a sua criação literária, gráfica e ensaística; uma vez conhecido o seu Projeto Artístico, suas obras podem ser tomadas como ofertas à divindade da arte. Sua trajetória, trilhada nos campos das artes plásticas e da literatura, revela, como já foi dito, um artista versátil dividido entre o trabalho com o desenho e com a palavra.

Quanto ao seu talento para as artes gráficas e ao seu estilo peculiar, eles começaram a ser desenvolvidos ainda na infância, e, naturalmente, o seu desejo, após concluir o ginásio com designação para os estudos universitários, era estudar pintura. Porém, influenciado por sua família, especialmente pelo seu irmão mais velho, Bruno Schulz toma outro caminho e, em 1910, ingressa na Politécnica de Lvov, onde inicia o Curso de Arquitetura. E esse interesse de Schulz e, principalmente, de sua família, pela arte arquitetônica, por essa arte que naquela época expressava “a autoconfiança da sociedade que a construía”, um “sentido de imensa e indiscutível fé no destino burguês” (HOBSBAWM, 2012, p. 434), parece ser um reflexo daquele movimento de integração dos judeus à tradição da monarquia habsburga – que também atingira a comunidade judaica de Drohobycz – discutido por Krausz (2012, 2011) em seus textos e retomado neste estudo a partir de trechos citados anteriormente.

Mas seus estudos são interrompidos um ano depois, por causa de uma enfermidade nos pulmões e no coração, e, mais tarde, pela eclosão da Primeira Guerra Mundial que obrigou parte de sua família a se mudar para Viena. E estando na grande metrópole, Schulz ingressou na Academia de Belas Artes, onde estudou desenho por alguns meses. De volta à Drohobycz, dedicou-se a estudos autodidatas e às artes gráficas e tornou-se professor de desenho e de pintura. Algum tempo depois, no início dos anos 1920, publicou a sua primeira obra, *O livro da idolatria*, uma série de imagens de cunho masoquista que revelam o poder das mulheres sobre os homens e que, como será discutido mais adiante, fazem mais referência ao tipo de arte que ele desenvolve do que à sua sexualidade, como querem alguns críticos.

Apesar de, até então, apresentar-se como um artista cujas habilidades eram predominantemente advindas do campo das artes plásticas, Schulz sempre esteve associado à escrita literária. Ter vivenciado o encontro de três línguas, o iídiche, o alemão e o polonês – tendo sido a última escolhida como idioma de sua ficção, o que não significa a ausência da tradição judaica em suas narrativas – possibilitou ao escritor polonês acompanhar as produções literárias e filosóficas de sua época e manter contato com um círculo de artistas e escritores bastante influentes. Conta-se, ainda, que a narratividade sempre foi um processo presente em seu cotidiano enquanto professor de desenho; aos alunos sem aptidão para as artes plásticas, Schulz narrava contos de fadas e os ilustrava no quadro (SIEWIERSKI, 2012, p. 374). Além disso, a sua produção gráfica é intensamente marcada por traços narrativos. No entanto, seu ingresso na literatura se consolida somente em 1933, com a publicação de *Lojas de canela*, intermediada pelos contatos editoriais da renomada escritora polonesa Zofia Nalkowska, que havia se entusiasmado com o manuscrito que recebera. É então, nesse momento, que Schulz, de professor de desenho e artista gráfico, passa a ser um escritor de reconhecimento nacional.

Sobre a produção literária de Schulz, costuma-se dizer que se trata de uma obra incompleta, visto que a terrível experiência da guerra não culminou apenas na morte do escritor, mas também no extermínio de parte de sua literatura. Muitos de seus escritos, que foram cuidadosamente empacotados e distribuídos entre amigos para serem guardados fora dos muros do gueto – dentre os quais se destaca o manuscrito *O messias*, um romance que só se sabe da existência por relatos de amigos – perderam-se ou foram destruídos. Além disso, grande parte das cartas escritas por Schulz, que, como se sabe, integravam a sua biografia e ficção, desapareceu com os seus leitores mais íntimos, vítimas do genocídio, como a escritora polonesa Debora Vogel, a quem o escritor polonês direcionou, no início de sua carreira literária, a maioria de suas correspondências que se tornaram mais tarde sua própria literatura.

No entanto, dizer que o caráter incompleto de sua obra literária se deve exclusivamente à Shoá não parece uma afirmação segura, uma vez que, antes da publicação de seu primeiro livro, morre de tuberculose um importante correspondente e amigo de Bruno Schulz, o escritor Władysław Riff, o que, além de um golpe e desestímulo para o escritor polonês, significou a perda de parte de sua ficção, pois, em um ato de desinfecção, os manuscritos trocados foram queimados com os pertences de Riff. O fragmentário, o multifacetado, o metamórfico – para não dizer a crença do escritor na

inalcançável recriação da época genial – também são aspectos inerentes ao Projeto Literário de Schulz que concorrem para a impossibilidade de concepção de uma obra que pudesse ser compreendida como inteira.

Quanto aos textos ficcionais de Schulz que chegaram até seus leitores, obras publicadas antes de seu envio ao gueto, eles são bordejados pelo autobiográfico, apresentando, predominantemente, temas como infância, memória, mito e história. Sua ficção completa resume-se, portanto, em dois romances, *Lojas de canela* e *Sanatório sob o signo da clepsidra*, e quatro contos, “O outono”, “República dos sonhos”, “O cometa” e “A pátria”, publicados em revistas. Em um misto de memória e fábula mítica, suas narrativas, interligadas entre si, levam o leitor a se lançar nos mesmos labirintos percorridos por Józef, o protagonista de todas essas narrativas que revela o cotidiano de sua família na idealizada Drohobycz.

Mas apesar do tão destacado cunho autobiográfico de sua ficção, as situações vividas pelo escritor polonês que aparecem nos estudos que se dedicam à sua biografia, como a sua problemática nacionalidade e os acontecimentos em sua cidade natal paralelos à Primeira Guerra Mundial, são filtradas em suas obras pela consciência de um artista que tinha um compromisso primeiro com a arte. O escritor polonês, que fizera parte daquela geração, sempre lembrada por Walter Benjamin (1994, p. 115), que ainda fora à escola em bondes conduzidos por cavalos e que, de repente, se viu “abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”, faz referências à guerra em sua escrita ficcional apenas de modo enviesado. A forma com a qual Bruno Schulz se serve da literatura para enfrentar esse campo de forças é mitificando a realidade, tornando-a parte de seu Projeto Artístico. E esse poder de mitificar, de fazer com que as coisas retornem ao seu sentido cósmico, também pertence ao protagonista de sua ficção literária. No capítulo intitulado “Época genial”, de *Sanatório sob o signo da clepsidra*, o menino Józef, ao mostrar seus desenhos ao amigo Szloma – que diferentemente do narrador de Schulz, não alcançara uma forma de absorver os males da destruição –, obtém um parecer digno de um perito em arte, e que facilmente pode ser confundido com uma afirmação adequada sobre o desenho, a pintura e a literatura do artista polonês:

– Poderia dizer – falou – que o mundo passou por suas mãos para se renovar, para trocar de pele, para descascar como uma lagartixa maravilhosa. Ah, você acha que eu iria roubar e cometer mil loucuras se o mundo não tivesse se desgastado e decaído tanto, se as coisas nele não tivesse perdido o dourado, o reflexo distante das mãos divinas? O que fazer num mundo desses? Como não duvidar, como não desanimar, se tudo fica estreitamente fechado, murado em seu sentido, e se em todo lugar você só bate em pedras, como na parede da prisão? Ah, Józef, você deveria ter nascido antes (SCHULZ, 2012, p. 144).

E somente a Szloma e ao leitor cuidadoso é dado conhecer o segredo da origem dos desenhos de Józef – e de Schulz: “Já desde o princípio eu duvidava se era realmente seu autor. Às vezes me parecem um plágio involuntário, algo que me foi soprado, sugerido... Como se algo estranho se servisse da minha inspiração para fins que me eram desconhecidos” (SCHULZ, 2012, p. 144).

E também no gueto de Drohobycz – de onde, antes da descoberta de seus murais, só havia retornado pelas mãos de escritores e de cineastas que executaram, por meio da ficção, o seu plano de fuga – Schulz sobreviveu graças às estratégias que lhe foram sopradas pela divindade da arte, seja pela “proteção” do oficial da Gestapo “admirador” de seu trabalho, seja pelo mergulho no próprio trabalho que desenvolvia.

2.2 O Monge da Arte entreguerras

Para mim, contudo, mais parece que ele representa uma vanguarda, aquele espírito muitas vezes profético da arte centro-europeia de antes da Segunda Guerra Mundial [...]. É dessa maneira que se mostra a singularidade de Schulz, a sua percepção de um caminho que só podia ser trilhado por ele, e que, de fato, não foi percorrido por mais ninguém.

Czesław Miłosz, “Algumas palavras sobre Bruno Schulz”.

O caráter múltiplo e multifacetado que atravessa a vida e a criação artística de Bruno Schulz está refletido também em sua escrita ficcional, visto que, como já foi mencionado, quanto à classificação, seus textos transitam entre duas formas, o romance e o

conto; além de serem construídos por uma fusão entre prosa e poesia. E esse entrelugar que o escritor ocupa na literatura também não se limita à classificação de seus textos. Ocupando um lugar de destaque na literatura polonesa, é um dos maiores representantes de um período que também foge a fórmulas de classificação aparentemente seguras, tão comuns em estágios anteriores: o da época do entreguerras (1918-1939). Tal período diverge-se dos outros “em termos de alguns traços estilísticos dominantes, sendo a diversidade de estilos e *credos* estéticos e filosóficos sua principal característica. O seu destaque no plano diacrônico da literatura polonesa é justificado, sobretudo, pela especificidade do contexto histórico” (SIEWIERSKI, 2000, p. 144, grifo do autor).

Por se tratar de um período, na literatura polonesa, com predominância da tendência realista, os representantes mais ligados a essa estética apresentam em suas narrativas personagens centrais inspirados no “homem humilde que sente na sua própria pele as desgraças da guerra, dos conflitos sociais e da instabilidade política, mas que persistentemente constrói as condições de uma vida digna, procurando ser o sujeito e não o objeto da história” (SIEWIERSKI, 2000, p. 145). No entanto, contrariando as tendências predominantes dessa literatura da época do entreguerras, Schulz, juntamente com outros escritores desse período, participa do movimento conhecido como “revolução nas artes e na literatura”, caracterizado pelo antipositivismo e fortemente influenciado “pelo pensamento de Nietzsche, Bergson, Croce, Freud, Husserl, pela física de Einstein, pelas obras de Picasso, Kafka, Joyce, Proust, Pirandello” (SIEWIERSKI, 2000, p. 145).

Dentre os autores citados, Nietzsche, Bergson, Freud, Proust e Kafka são nomes sempre lembrados quando se trata da “definição” dos precursores de Schulz. Além desses, a crítica também atribui às obras do escritor polonês possíveis influências de Schopenhauer, Goethe, Thomas Mann, entre outros, uma vez que em suas obras pode-se observar referências a ideias e pensamentos de tais autores. No entanto, segundo Siewierski (2000, p. 171), a base filosófica de Schulz reside em tempos distantes; remete ao neoplatonismo e à tradição judaica e cristã “com a importância que elas dão ao Livro e à ‘demiurgia’, ou seja, a imitação de Deus pelo homem”, elementos recorrentes em suas narrativas.

Não obstante, sempre dissonante de tudo o que requer classificação, Schulz, mesmo apresentando em suas obras princípios que dialogam com suas leituras filosóficas e literárias, e participando, de certo modo, de uma corrente dentro da literatura polonesa,

passa a integrar um grupo específico que será o maior representante da prosa dos anos 1920 na Polônia. De acordo com Siewierski (2000, p. 157), esse grupo, conhecido como os “três mosqueteiros”, era composto por Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Witold Gombrowicz e Bruno Schulz e destacou-se por se afastar do movimento de vanguarda em função de um compromisso maior: cada qual, à sua maneira, representava uma “escola em si mesmo”, revelando um fascínio absoluto pela forma.

E a interpretação da relação entre esses três mosqueteiros é comumente construída a partir da leitura de trechos do diário de Gombrowicz que, no entanto, admite se tratar de um grupo composto por integrantes que se afastavam um do outro pelo tipo de arte que cada um desenvolvia. Revela, ainda, que não nutria simpatia por Witkiewicz nem por seus experimentos com a forma. E em relação à Schulz, pelos relatos do diário, pode-se considerar que Gombrowicz via nele o seu perfeito contrário. No entanto, ele não nega que compartilhava com esses dois escritores o fascínio pela forma:

Mas apesar de tudo éramos uma trindade, e uma trindade bem característica. Witkiewicz: afirmação propositada das loucuras da “*forma pura*”, por vingança e para que se consumem os destinos trágicos, um louco desesperado. Schulz: perdição na *forma*, um louco afogado. Eu: desejo de atravessar a *forma* para chegar ao meu próprio “eu” e à realidade, um louco rebelde (GOMBROWICZ, 2012, p. 401, grifo nosso).

Mas nesse diário Bruno Schulz não se restringe a um integrante dessa trindade. Como confessa, Gombrowicz aproveita o fato de escrever sobre um “amigo morto” para falar, claramente e sem culpa, sobre os sentimentos de amizade que Schulz lhe dedicava e que nunca foram retribuídos. E afirmando que “os temas escorregadios são para fugirem deles as bem-comportadas tias, não a literatura” (GOMBROWICZ, 2012, p. 394), ele promete não falsificar o seu relato sobre toda a situação que vivenciou com aquele que lhe dedicou tamanha atenção, tocando em questões de extrema relevância, o que justifica o fato de se optar neste trabalho pela seleção e transcrição de extensos trechos.

Qual foi a minha reação à magnanimidade de Schulz? Eu gostava dele... sim. Conversávamos muito e com simpatia, muitas vezes eu lhe dava razão, aos olhos das pessoas éramos uma dupla. Aparências! Minha

natureza nunca deixou que eu me aproximasse dele a não ser com descrença, não confiava nele nem em sua arte. Alguma vez eu li honestamente um de seus contos do princípio ao fim? Não – eles me entediavam. Portanto, tudo que pude dizer a ele, precisava ser dito com muito cuidado para que ele não percebesse o vazio que também em mim o esperava. Até que ponto ele percebia isso? [...] uma vez estava escrevendo um pequeno artigo sobre ele para o jornal *Kurier Poranny*, e então, me lembro, fiquei com muito medo de que pudessem dizer que eu o estava elogiando porque ele me elogiava... desse medo nasceu um artigo não propriamente sobre Schulz mas sobre como ele deve ser lido. Então, às vezes eu podia ser terrivelmente mesquinho com ele e talvez isso tivesse sido uma canalhice, se a canalhice de minha avareza, assim como a nobreza de sua magnanimidade, não fossem como que sem peso. Não verdadeiras. Fingidas. Irreais. Na virtude e no pecado, nós, embriões, éramos inocentes! Amigos? Colegas? Quantas vezes fui citado junto dele como “prosa experimental”, em diversos inventários literários! Mas se tivesse existido na arte polonesa alguém completamente oposto a mim, seria ele (GOMBROWICZ, 2012, p. 394-395, grifo do autor).

E descascando Schulz de suas características psicológicas e físicas, ele chega ao núcleo de uma questão bastante sublinhada por estudiosos de sua obra, embora não tão bem elucidada: à sua tendência masoquista. Uma tendência que a crítica diz não se limitar às suas obras de arte e que alguns comentadores de suas obras leem como uma espécie de traço distintivo da sexualidade do autor. Leitura essa, por assim dizer, “ao pé da letra” d’*O livro da idolatria*, uma coleção de desenhos de cunho masoquista que revelam o poder de mulheres esguias, fortes e elegantes, verdadeiros objetos de adoração, sobre homens feios, pequenos e de aparência degradante, dentre os quais é possível identificar o próprio autorretrato do autor; cenas que podem ser lidas aqui diretamente nos desenhos de Schulz, a partir de duas imagens da obra:



FIGURA 3 – “A cidade encantada II”, *O livro da Idolatria*
Fonte: SCHULZ, 2003.



FIGURA 4 – “Os peregrinos”, *O livro da Idolatria*
Fonte: SCHULZ, 2003.

Mas voltando a Gombrowicz, a forma com a qual ele desnuda Schulz leva a uma leitura menos “ao pé da letra” de seu masoquismo – a uma leitura talvez mais interessante para as análises construídas neste estudo –, que não passa pelo viés de sua sexualidade, mas de sua relação com algo maior, algo externo às preocupações que têm sua raiz na dimensão da realidade. Traçando um paralelo entre as suas características e as que via em Schulz, Gombrowicz revela a tendência degradante que tomava conta de um artista que ousou não existir:

Na minha opinião foi assim: Bruno era o homem que se renegava. Eu era o homem que procurava a mim mesmo. Ele quis o extermínio. Eu quis a realização. Ele nasceu para ser escravo. Eu nasci para ser senhor. Ele quis ser humilhado. Eu quis ser “sobre”, “acima de”. Ele era de raça judaica. Eu de uma nobre família polonesa. E ele era masoquista – incessante, indomável –; sentia-se isso nele o tempo todo. Não, este não tinha jeito para mandar! Um gnomo, pequenino, de cabeça grande, parecia amedrontado demais para ousar existir, jogado para fora da vida, deslocava-se pelas margens, às escondidas. Bruno não se dava o direito à existência e procurava sua própria aniquilação – não que sonhasse com o suicídio, apenas “aspirava” ao não ser (e era justamente isso o que o fazia tão heideggerianamente sensível ao ser). Na minha opinião, nessa sensação não houve nenhum sentimento de culpa à la Kafka, foi antes um instinto que fez o animal sair, desaparecer. Era dispensável. Era suplementar. *É possível que seu masoquismo tivesse também outras faces – não sei –, mas com certeza não deixava de ser uma homenagem prestada às forças do ser que o atropelavam* (GOMBROWICZ, 2012, p. 395, grifo nosso).

E esse atropelamento do escritor pela arte é o que este estudo extrai de mais precioso do diário de Gombrowicz, pois o modo com o qual ele via Bruno Schulz empreender a sua “perdição na forma”, com o qual ele via o artista se relacionar com a arte, transformando-se em seu escravo, justifica muitas questões sustentadas com contumácia neste trabalho quanto ao seu Projeto Artístico. Como já foi dito, para ele a arte não se limitava a um ofício, antes disso era a sua própria religião. Segundo Gombrowicz, se anulando diante da realidade, não ousando viver, se jogando para fora da vida, Schulz foi se abrigar sob o teto da divindade da arte:

E realmente, sempre o vi entregue a ela, nela engajado com tanto fervor e tanta concentração como nunca tive a oportunidade de observar em

ninguém – ele, o fanático da arte, seu escravo. Entrou nesse convento, subordinou-se às regras, cumpria as mais rigorosas ordens para alcançar a perfeição. [...] Da arte se aproximava como de um lago, para nele se afogar. Ajoelhando-se diante do Espírito, gozava de um êxtase sensual. Quis ser apenas um servidor, nada mais. Desejava não existir (GOMBROWICZ, 2012, p. 396).

E desse lago ele se abeirou muito cedo. Ainda era uma criança quando se lançou em experiências que, mais tarde, se tornariam o início do seu processo criativo, e, conseqüentemente, do seu Projeto Artístico. Isso foi o que o próprio escritor revelou ao terceiro mosqueteiro, Witkiewicz, e aos leitores da revista *Tygodnik Ilustrowany*, em 1935: “Comecei a desenhar há muito tempo: a história de minha vocação se perde em uma espécie de bruma mitológica. Eu ainda não sabia falar quando cobria de rabiscos papéis e margens dos jornais; e esses primeiros esforços despertaram a atenção de meu ambiente”¹⁹ (SCHULZ, 2008, tradução nossa).

E assim como em sua carreira artística, em sua infância o fascínio pela palavra literária foi despertado depois do fascínio pelo desenho. Remetendo-se aos tempos de criança, ele deixa entrever, entre as descrições das imagens que despertaram a sua criatividade artística, o seu primeiro contato com um dos precursores que lhe são atribuídos pela crítica literária:

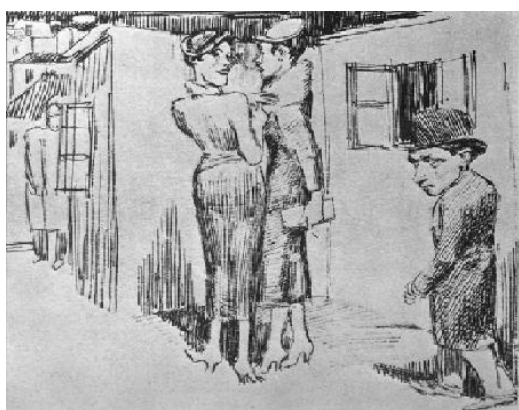
Há questões que nos estão, de alguma maneira, predestinadas, parecem terem sido preparadas expressamente para nós e nos esperam no umbral mesmo da vida. Assim foi quando, com oito anos de idade, percebi a balada de Goethe, com toda a sua metafísica. Ainda que compreendesse o alemão somente pelas metades, podia, todavia, colher, ou ao menos pressentir o sentido, e, perturbado até o mais fundo de mim, chorava lágrimas quentes quando minha mãe lia para mim²⁰ (SCHULZ, 2008, tradução nossa).

¹⁹ “Comencé a dibujar hace mucho tiempo: la historia de mi vocación se pierde en una especie de bruma mitológica. Yo todavía no sabía hablar cuando ya cubría de garabatos papeles y márgenes de periódicos; ya esos primeros intentos despertaron la atención de mi entorno.”

²⁰ “Hay temas que de alguna manera nos están predestinados, que parecen haber sido preparados expresamente para nosotros y nos esperan en el umbral mismo de la vida. Así es como a la edad de ocho años percibía la balada de Goethe(2), con toda su metafísica. Aun comprendiendo sólo a medias el alemán, podía sin embargo coger, o al menos presentir el sentido, y, turbado hasta lo más hondo, lloraba cálidas lágrimas cuando mi madre me la leía.”

E por meio dessa predestinação se explica, também, a recorrência de algumas temáticas em suas obras. Buscando desembocar em suas origens, elas transitam tanto em seus desenhos quanto em seus textos literários que, como afirma o próprio artista, “não são mais do que camadas separadas da mesma realidade. [...] Por razões de ordem técnica o desenho impõe ao artista limites mais estreitos do que a escrita. E é por isso que eu creio ter me expressado mais plenamente na prosa”²¹ (SCHULZ, 2008, tradução nossa).

Suas obras são um incessante retorno àquilo que era no princípio, à sua infância e também à infância de todas as coisas: ao mito. O próprio fato de ter ilustrado os seus escritos literários com autorretratos, como o faz em *O livro da Idolatria*, de ele mesmo transitar entre sua arte gráfica e sua literatura, parece ser mais uma afirmação de que os seus empreendimentos artísticos não passam de afluentes de um mesmo rio. De acordo com Jarzębski (2003), ao se autorretratar nas ilustrações de seus textos literários, Schulz transforma-se, de certo modo, em um protagonista da obra, mas não em um sentido puramente autobiográfico; ele “entra no mundo de suas histórias acompanhado de sua cidade natal e de outros ‘autênticos’ protagonistas: de forma mitificada, descrevendo esse mundo ‘autêntico’ sob um ponto de vista particular, apresentando o seu retrato psicológico”²² (JARZĘBSKI, 2003, tradução nossa). É o caso das figuras abaixo (FIG. 5 e 6), que ilustram cenas do capítulo homônimo da obra *Sanatório sob o signo da Clepsidra* e que foram selecionadas para compor a nova edição brasileira da obra completa de Bruno Schulz, da editora Cosac Naify.



FIGURAS 5 e 6 – Ilustrações do próprio autor para “Sanatório sob o signo da Clepsidra”
Fonte: Bruno Schulz, 2012.

²¹ “No son más que capas separadas de la misma realidad. El material, la técnica, desempeñan aquí un papel selectivo. Por razones de orden técnico el dibujo le impone al artista límites más estrechos que la escritura. Eso es por lo que creo haberme expresado más plenamente en la prosa.”

²² “Schulz entra al mundo de sus relatos acompañado de su ciudad natal y de otros “autênticos” protagonistas: de forma mitologizada, describiendo ese mundo “autentico” desde un punto de vista particular, presentando allí su retrato psicológico.”

Como se vê, na figura do protagonista e narrador de suas obras pode-se perceber os traços característicos da aparência física de Schulz. E como sugerem as análises realizadas até aqui, qualquer semelhança encontrada em suas ilustrações que remeta às imagens d'*O livro da idolatria*, como a pequenez e degradação dos homens e a magnanimidade e autossuficiência das mulheres, não será mera coincidência. Ao descrever o passo peculiar das mulheres (ilustradas na FIG. 5) da cidade onde ele se encontrava, em uma cena de “Sanatório sob o signo da Clepsidra”, o narrador de Schulz explicita a superioridade e a perfeição desses seres:

É um passo que segue inexorável, numa linha reta, sem se importar com obstáculos, que obedece apenas a certo ritmo interior e a uma lei que elas desenrolam como que de um novelo de lã no fio do trote retilíneo, bem preciso e de elegância medida. Cada uma delas carrega em si uma forma individual distinta, esticada como uma corda. Quando assim seguem adiante, fitando essa forma, concentradas e sérias, parecem ter apenas uma preocupação: não perder nada dela, não confundir esse princípio difícil, não se desviar dele nem um milímetro. E então fica claro que o que elas carregam com tanto cuidado e emoção em cima da cabeça não é senão uma *idée fixe* da própria perfeição, que por força da convicção se transforma quase em realidade. Em uma antecipação arriscada, sem nenhuma garantia, um dogma intocável, elevado acima de qualquer dúvida. [...] Sancionado por essa fé, o corpo fica notavelmente mais bonito, e as pernas, na verdade bem modeladas, pernas elásticas num calçado impecável, falam através do seu andar, explicam com diligência no fluente e brilhante monólogo da marcha a riqueza da ideia que o rosto fechado não quer, por orgulho, expressar (SCHULZ, 2012, p. 261-262).

Assim como muitos outros elementos de suas obras, essa descrição se comporta como uma referência ao amplo universo, e à filosofia, de um artista que não se deixou limitar. A exemplo do Schulz literato, o desenhista e pintor também não se acomodou perfeitamente no lugar que lhe reservaram em determinadas correntes. Witkiewicz, por exemplo, lhe assegurou um lugar ao lado dos “demonólogos”:

Na minha opinião, podemos ver os germes desse movimento nos antigos mestres (que todavia não eram especialistas nessa temática), por exemplo, em Cranach, Durero ou Grünewald, quando pintam com assombrosa segurança, com essa voluptuosidade inerente à libertinagem, temas mais diabólicos que divinos: como se descansassem depois de pintarem as tediosas quinquilharias religiosas da época. Igualmente, acredito que

Hogarth também pertença a esse grupo de demonistas. Embora o verdadeiro criador dessa tendência (no que concerne ao fundo, isto é, a base real, o pretexto para a forma pura) tenha sido Goya. É a partir dele que surgiram os demonólogos do século XIX, como Rops, Munch ou ainda Beardsley²³ (WITKIEWICZ, 2005, p. 61, tradução nossa).

E a lista dos precursores do Schulz artista não para por aí. De acordo com Siewierski (2012, p. 382), ainda lhe é reservado pela crítica um lugar ao lado de “nomes do modernismo e do expressionismo vienense, como Gustav Klimt, Alfred Kubin, Egon Schiele e Oscar Kokoschka, mostrando como as inclinações eróticas de Schulz encontravam forma de expressão em convenções artísticas da época”. O que, de certo modo, se confirma a partir da leitura das análises do crítico polonês Jerzy Jarzębski (2003), que, além do expressionismo alemão, viu outras tendências nas obras artísticas de Schulz:

O estilo Secessionista de Gustav Klimt e de Otto Wagner não influenciou muito em seus trabalhos, mas há rasgos evidentes que parecem indicar que Schulz absorveu as experiências cubistas ou talvez a variante polaca dos Formistas. Também se percebe a influência do expressionismo cinematográfico no imaginário de Schulz. Sendo um amante do cinema, com certeza o conhecia bem. O cenário no qual situa as suas figuras, o ponto de vista e a luz, revelam uma influência da cenografia dos clássicos filmes do expressionismo alemão²⁴ (JARZĘBSKI, 2003, tradução nossa).

²³ “En mi opinión, podemos ver los gérmenes de ese movimiento en los antiguos maestros (que todavía no estaban especializados en esa temática), por ejemplo en Cranach, Durero o Grünewald, cuando pintan con una asombrosa seguridad, con esa voluptuosidad inherente al libertinaje, temas más diabólicos que divinos: así es como descansaban después de haber pintado las tediosas baratijas religiosas de la época. Igualmente, creo que Hogarth también pertenece a ese grupo de demonistas. Aunque el verdadero creador de esa tendencia (en lo concerniente al fondo, por supuesto, la base real, el pretexto para la forma pura) ha sido Goya. Es de él de donde han salido los demonólogos del siglo XIX, como Rops, Munch o incluso Beardsley.”

²⁴ “El estilo secesionista de Gustav Klimt u Otto Wagner no influyó mucho en sus trabajos, pero hay rasgos evidentes que parecen indicar que Schulz absorbió las experiencias cubistas o tal vez la variante polaca de los formistas, sobre todo allí, donde intentó deformar figuras y geometrizarlas. Quizá se acercó más a los formistas. También se percibe la influencia del expresionismo cinematográfico en la imaginación de Schulz. Siendo amante del cine, sin duda tuvo que conocerlo bien. El escenario en el que sitúa a sus figuras, el punto de vista y la luz, revelan una influencia de la escenografía de películas clásicas del expresionismo alemán.”

No entanto, um lugar mais apropriado lhe foi concedido por sua amiga escritora Debora Vogel, que publicou um artigo sobre a sua arte gráfica na revista *Judisk Tidskrift*, na Suécia. Apesar de incluí-lo no mesmo grupo de artistas ao qual também pertence Goya, Vogel, antes de uma tendência, vê em seu estilo o grotesco, um elemento que ela afirma jamais envelhecer, permanecendo sempre atual na pintura, como algo que proporciona equilíbrio, que mostra o trágico que habita na “cômica imaterialidade das coisas”. E, assim, ela situa Schulz no entrelugar que lhe cabe, “fora das correntes temporais da arte” e dentro de uma filosofia sobre a degradação do mundo/realidade, aquela que também encontra lugar em seus escritos. Na opinião da escritora, o grotesco “revela uma espécie de deformação do mundo que nos rodeia, ao qual estamos acostumados. Salienta os traços característicos das coisas, que nos mostram demasiado chamativas em comparação com seu fundo tênue”²⁵ (VOGEL, 1953 apud JARZEBSKI, 2003)²⁶.

E como se vê, esses diversos entrelugares ocupados pelo escritor são singulares atrativos para este estudo – que se compromete com a análise da intrínseca relação entre o seu Projeto Artístico e o seu Projeto Literário –, pois tornam bastante peculiar a sua relação com as diversas formas de arte. Talvez por isso as transposições de suas obras sejam sempre um retorno não somente àquela parte transposta, mas, de certo modo, ao todo que ela representa. Convocado para atuar em um novo plano, Schulz não chega sozinho, consigo ele leva todo um emaranhado de referências ao seu universo artístico. A propósito, considerando que a sua literatura é, de certa forma, um desdobramento de sua criação gráfica, aqui também cabe a afirmação de que Bruno Schulz foi o primeiro “adaptador” de sua própria obra, e, com a sua irreverência, ele também foi o primeiro a reservar para ela um lugar incomum.

²⁵ “Bruno Schulz, grabador y dibujante judío, es de esos artistas que –en algún sentido– se mantienen fuera de las corrientes temporales del arte, se ocupa más bien de un elemento siempre actual en la pintura: lo grotesco. Lo grotesco nunca envejece, siempre es actual, igual que los simples elementos que componen lo trágico y lo cómico de las cosas. Lo grotesco mantiene en equilibrio esas dos caras de la vida; muestra lo trágico que hay en la cómica insustanciabilidad de las cosas. Desde el lado de la forma lo grotesco – escrito, dibujado o bailado – revela una especie de deformación del mundo que nos rodea, al que ya nos hemos acostumbrado. Subraya los rasgos característicos de las cosas, que se nos muestran demasiado llamativas en comparación con su tenue fondo. Al mismo grupo de artistas pertenecen Goya, El Bosco, Rops, y de los actuales y aún vivos: Schulz, Dix y Grosz.”

²⁶ JARZEBSKI, Jerzy. Dibujando emociones. In: *Schulz*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2003.

2.3 Em-cantos literários de Bruno Schulz

A prosa luminosa de Schulz partilha do poder inefável das antigas fórmulas encantatórias: as palavras, em sua obra de um lirismo absoluto, tornam-se signos de realidades esquecidas, numa poética de alta voltagem, concebida por alguém que partilhava de crenças cuja origem está nas antigas cosmogonias do Oriente Médio – como as cosmogonias bíblica e do antigo Egito – segundo as quais o mundo surgiu a partir da pronúncia de palavras.

Luis Sergio Krausz, “Retorno ao sentido mítico”.

As palavras de Krausz retomam aqui o que já foi dito sobre a literatura de Schulz no que diz respeito ao seu Projeto Artístico, que transforma o seu cotidiano particular/familiar em um retorno à antiga mitologia; além disso, elas antecipam uma das discussões do próximo capítulo, que tomará essa literatura como um desdobramento do pensamento filosófico do escritor polonês sobre a mitificação da realidade; e iluminam, ainda, esta seção, que tem por objetivo comentar a *Ficção completa* de Bruno Schulz, preparando o leitor desta dissertação para mergulhos mais profundos em sua obra.

O cunho autobiográfico, contornado pelo misto de memória e fábula mítica, o mesmo espaço da narrativa – a cidade natal do escritor –, a recorrência de alguns personagens e o mesmo narrador são os elementos que interligam os escritos literários de Bruno Schulz. Enredadas por uma atmosfera mítica, as histórias de Józef, que nasceu e viveu em uma cidade provinciana, vão sendo tecidas em torno da especial figura de seu pai, o comerciante judeu Jakub, um “prestidigitador metafísico” que contagiava e seduzia a tudo com o seu perigoso encanto e que só se deixava dominar pelos poderes da governanta Adela, outra personagem que recebe destaque ao longo dos escritos de Schulz. Sua mãe e seus irmãos também fazem parte da trama narrada, mas não povoam as memórias de Józef como o fazem Jakub e Adela.

Em *Lojas de canela*, ao folhear as páginas do grande livro que é a sua cidade, a começar pelo primeiro capítulo da obra, intitulado “Agosto”, Józef conduz o seu leitor a uma viagem à sua infância, revelando a mitologia particular da sua família e da sua terra natal. Retoma os passeios dos tempos de menino e fornece, por meio de uma linguagem impregnada de lirismo, a sua visão peculiar sobre todos os fatos. De uma maneira sutil e

natural, ele parece arrancar o véu do mundo, revelando os seus processos metamórficos, e, assim, a verdadeira face das coisas que, sob o seu ponto de vista, nunca são o que aparentam ser. O mundo observado é descrito com o encanto de quem o percebe pela primeira vez, mas de uma forma não muito convencional. Como que projetando mundos dentro do mundo e outros tempos dentro do tempo, o menino descasca a realidade tangível, fazendo com que dela aflorem inúmeras possibilidades ainda não realizadas. As coisas narradas vão sendo percebidas pelo leitor como aquelas bolas de vidros que decoravam os jardins das casas, “bolas cor-de-rosa, verdes, violeta, cujo encanto abrigava mundos inteiros, luminosos e límpidos” (SCHULZ, 2012, p.22).

E é sob o signo dessa bruma mítica, no capítulo homônimo da obra, que o menino narrador, encarregado de voltar à sua casa para buscar um pertence esquecido pelo pai, fascinado pela noite de inverno com ar de falsa primavera, se esquece do compromisso e se lança em busca das lojas de seus sonhos, as famosas lojas de lambris com cor de canela. Deixando se conduzir por um sábio cavalo, ou pela sua imaginação, e sob o feitiço das metamorfoses do céu, da lua e da vegetação, Józef desbrava os espaços labirínticos de sua cidade em uma magnífica viagem de charrete.

Numa noite dessas, é uma leviandade imperdoável mandar um garoto com uma missão tão importante e urgente, porque em sua meia-luz se multiplicam, confundem-se e trocam-se umas ruas com as outras. Abrem-se, no fundo da cidade, por assim dizer, ruas duplas, ruas sócias, ruas mentirosas e enganadoras. A imaginação encantada e confundida produz plantas ilusórias da cidade, supostamente há muito conhecidas e sabidas, nas quais as ruas têm seu lugar e seu nome, mas à noite, em sua inesgotável fertilidade, não tem nada melhor a fazer senão fornecer sempre novas e imaginárias configurações (SCHULZ, 2012, p.75).

E essa metamorfose percebida e contemplada pelo menino narrador não se limita às coisas e aos espaços físicos e temporais descritos. Os seres humanos também são formados por uma matéria que, segundo o postulado de Schulz, esconde infinitas possibilidades de realização e se deixa moldar por qualquer um. E nenhum personagem digno de atenção escapa a uma minuciosa análise desse narrador fascinado pelas tentações da matéria. É o caso de sua tia Perazja, que no capítulo “A tempestade” tem a sua incompreendida explosão de raiva descrita como uma incrível performance metamórfica:

Eu não percebia o que ela queria dizer, e ela, cada vez mais tomada pela raiva, transformou-se num feixe de gestos e de mal dizeres. Parecia que, no paroxismo de sua cólera, ela se dissiparia em gestos, se desmanchava, se dividiria, dispersando-se em mil aranhas, ramificando-se pelo chão num feixe negro e tremeluzente de baratas em loucas carreiras. Em vez disso, ela começou subitamente a diminuir, a encolher, sempre tremendo e dissipando-se em pragas. De repente, dirigiu-se, curvada e pequenina, para o canto da cozinha [...] até enfim chegar a um canto, minguando cada vez mais, enegrecendo, enrolando-se como um papel murcho e queimado, ardendo até virar uma pétala de cinza e esfarelado-se em pó e em nada (SCHULZ, 2012, p.101-102).

Mas a personificação da metamorfose é o seu pai, Jakub, descrito ao longo da obra não como um humano, mas como um ser metamórfico que, por suas práticas heterodoxas e suas características comportamentais e físicas mutáveis, desprende-se do convívio com a família ao afastar-se de tudo o que é humano e real, desaparecendo e ressurgindo constantemente na vida e nas narrativas do filho. Logo no segundo capítulo da obra, intitulado “A visitação”, quando a porta que se abre ao leitor dá acesso à casa de Józef e, assim, a espaços e personagens da sua intimidade, o adoecimento psicológico de Jakub é descrito em suas várias nuances metamórficas:

Meu pai definhava, murchava a olhos vistos. Acocorado junto a enormes travesseiros, com as madeixas dos cabelos grisalhos ferozmente eriçadas, falava consigo mesmo a meia-voz, todo imerso em complicadas negociatas internas. Podia parecer que sua personalidade desmanchava-se em várias consciências contraditórias, porque brigava em voz alta consigo mesmo, negociava intensa e apaixonadamente, persuadia e suplicava, ou parecia presidir uma assembleia de muitos clientes, tentando reconciliá-los, empregando toda a sua verve e fervor (SCHULZ, 2012, p. 29).

E esse é apenas um fragmento de uma das diversas formas de descrição do comportamento de múltiplas faces do pai. Aos poucos suas transformações deixam de ser apenas da ordem dos sentimentos contrários, passando a contemplar desde comportamentos e emissões de sons animais à sua própria transformação em animais, metamorfoses essas que serão mais bem compreendidas em uma seção particular do terceiro capítulo desta dissertação.

E é em meio às agitações de suas performances metamórficas que Jakub desafia Deus ao revelar aos demais personagens da narrativa, e ao leitor, os mistérios da criação e da potência da matéria – facilmente confundidos com enxertos das noções filosóficas do escritor –, o seu projeto herético de recriação do mundo à imagem e semelhança do manequim. À maneira de um guardião da esfinge, Jakub parece deter todos os segredos do postulado da matéria, ou do “tratado dos manequins”, o que parece explicar a sua ideia fixa:

Privada de iniciativa própria, voluptuosamente flexível, maleável como uma mulher, dócil a todos os impulsos, ela é um terreno fora da lei, aberto a todas as charlatanices e diletantismos, domínio de todos os abusos e manipulações demiúrgicas suspeitas. A matéria é o mais passivo e o mais indefeso ser do universo. Obedece a qualquer um, e qualquer um pode amassá-la e moldá-la à vontade. Todas as estruturas da matéria são instáveis e frouxas, sujeitas à regressão e à dissolução. [...] Não existe matéria morta [...], a morte não passa de um simulacro que oculta formas desconhecidas de vida (SCHULZ, 2012, p.45-46).

Mas a temática da metamorfose e essa filosofia da criação não são privilégios de *Lojas de canela* e de Jakub. Ambas, assim como outros artifícios do escritor, assumem outras nuances para acompanhar o percurso do narrador, já que nas próximas narrativas o pai, “esse homem tentado, perseguido, que cultivava solitariamente uma meditação sobre a salvação do mundo em meio a seres indiferentes e estúpidos”²⁷ (SCHULZ, 2004, tradução nossa), a quem Schulz dedica a maior parte de suas palavras no *exposé* de sua primeira obra, não povoa como antes as memórias de Józef, deixando de ocupar o plano mais importante da narrativa.

Em *Sanatório sob o signo da clepsidra* quem ocupa o primeiro plano da história é o próprio narrador, que, agora, destituído das fantasias da criança, se vê envolto nos mistérios da vida adulta, da criação artística, do erotismo e dos acontecimentos da vida social. A sua visão sobre as coisas se distancia, portanto, daquela inocente primeira percepção, do deslumbramento diante do desconhecido, o que não quer dizer que o olhar que ele lança agora para o mundo está desprovido de fascínio, mas que a sua percepção acompanha o seu processo de maturidade. No decorrer da narrativa, a inocência da infância

²⁷ “Ese hombre probado, perseguido, que habría de cultivar solitariamente una meditación sobre la salvación del mundo en medio de seres indiferentes y estúpidos.”

cede espaço às descobertas da juventude que, por sua vez, cede espaço a um estado supremo da maturidade, à condição do aposentado, que, segundo o narrador, não deixa de ter os seus encantos, já que a esse estado de existência ele atribui o título de retorno à sobriedade: “libertação de todos os pesos, uma leveza dançante, um vazio, uma irresponsabilidade, um nivelamento das diferenças, um afrouxamento de todas as amarras, um relaxamento das fronteiras” (SCHULZ, p. 296).

No primeiro capítulo da obra, intitulado “O livro”, apesar de acreditar na insuficiência dos adjetivos e dos epítetos para descrever o significado do objeto de seus sonhos, ele apresenta um velho livro do pai, aquele que na sua infância coloria e iluminava os seus dias, fazendo com que ele ficasse indiferente a todos os outros livros, aquele que terá, para o “leitor verdadeiro” de suas narrativas, um sentido indispensável para a compreensão dos acontecimentos posteriores:

Costumo chamá-lo simplesmente o Livro, sem nenhum adjetivo ou epíteto, e nessa sobriedade e limitação há um suspiro impotente, uma capitulação silenciosa diante da vastidão do transcendente, porque nenhuma palavra, nenhuma alusão, poderia reluzir, emitir o perfume, escorrer no frêmito de susto, no pressentimento de que não tem nome mas cujo primeiro sabor na ponta da língua ultrapassa nossa capacidade de deslumbramento. Depois de que adiantaria o *páthos* dos adjetivos e a ênfase dos epítetos perante essa coisa imensurável, perante esse incalculável esplendor? *Porém o leitor, o leitor verdadeiro com o qual este romance conta, o entenderá mesmo assim, quando eu olhá-lo bem no fundo dos olhos, iluminando-o com esse brilho.* Nesse olhar breve e penetrante, nesse rápido aperto de mão, ele o captará, retomará, reconhecerá – e fechará os olhos no êxtase dessa percepção profunda. Pois será que debaixo da mesa que nos separa não nos damos todos secretamente as mãos? (SCHULZ, 2012, p. 119, grifo nosso).

E depois de um sonho revelador, ele narra a sua busca e o seu encontro com o Livro perdido e, cuidadosamente, prepara o leitor para a narrativa do próximo capítulo, “Época genial”, iniciando uma viagem à “época magnífica e catastrófica” de sua biografia. Uma época que abriga “os acontecimentos que não têm seu próprio lugar no tempo, os acontecimentos que chegaram tarde demais, quando todo o tempo já fora distribuído, dividido, desmontado, e que ficaram em suspenso, não alinhados, flutuando no ar, sem lar, errantes” (SCHULZ, 2012, p. 135).

E é nessa época que, à maneira de um profeta, ele recebe, como em um dilúvio, imagens em chamas, verdadeiras perguntas deslumbrantes de Deus que emanavam de uma coluna de fogo. Perante os olhos assustados de sua plateia, de seus parentes e vizinhos, maravilhado, ele lê essas imagens como uma revelação, como uma confirmação de suas suspeitas mais íntimas de que a vida não passava de um tédio, era uma sombra do que ainda não havia sido revelado. E como o habitante da caverna de Platão, que se desprende dos grilhões e que agora se habitua à verdadeira luz, com sentimentos confusos, entre a fraqueza e a felicidade, Józef se maravilha com esse rompimento do tecido da realidade, que agora lhe parece ainda menos real e ainda mais limitada:

– Estão vendo – gritei à minha mãe, ao meu irmão –, eu sempre disse a vocês que tudo está estancado, tapado pelo tédio, subjogado! E agora, olhem, que efusão, que floração de tudo, que delícia!...

E chorava de felicidade e de fraqueza.

– Acordem – gritava –, me ajudem! Como posso dar conta sozinho dessa inundação, como posso abranger esse dilúvio? Como posso, sozinho, responder ao milhão de perguntas deslumbrantes das quais Deus me inunda? (SCHULZ, 2012, p. 137).

Mas ninguém podia substituir Józef, pois, assim como os companheiros do habitante da caverna, seus parentes e vizinhos ainda estavam sob as sombras. Portanto, a maneira encontrada por ele para dar conta daquela abundância, para estocá-la, foi transferindo-a para o terreno da arte, porque o da realidade não a suportaria. Então,

com os olhos cheios de explosões, foguetes e cores, desenhava. Desenhava com pressa, em pânico, transversalmente, de viés, pelas páginas impressas ou escritas à mão. Os meus lápis de cor atravessavam inspirados as colunas dos textos ilegíveis, corriam em rabiscos geniais, em zigue-zagues de torcer o pescoço, estreitando-se, de repente, em anagramas de visões, em charadas de revelações luminosas, e de novo dissolvendo-se em relâmpagos cegos e cegos que procuravam o rastro da inspiração (SCHULZ, 2012, p. 138).

E os desígnios do Criador não se limitam a inspirações para as criações artísticas de Józef. No capítulo posterior, intitulado “A primavera”, depois de um sonho, de sua

primeira comparação direta com o José bíblico, por meio do álbum de selos do colega Rudolf, o filho de Jakub cruza as fronteiras dos espaços conhecidos, recebe o mundo em suas mãos e se deslumbra com a revelação de que, assim como Deus, ele é ilimitado:

Eram fórmulas e abreviações estranhíssimas, receitas de civilizações, pequenos amuletos que permitiam pegar entre dois dedos a essência dos climas e das províncias. Eram vales postais para os impérios e as repúblicas, os arquipélagos e os continentes. O que mais poderiam possuir os imperadores e os usurpadores, os conquistadores e ditadores? Consegui, de repente, a doçura do poder sobre a terra, o espinho dessa insaciabilidade que só com a dominação pode ser aliviada. Cheguei a desejar, como Alexandre da Macedônia, o mundo inteiro. E nem um palmo de terra a menos do que o mundo (SCHULZ, 2012, p. 154).

E entre outras narrativas daquele tempo que passava sem ser contado, dos acontecimentos “ilícitos” que não tinham seu lugar na cronologia da história, no capítulo homônimo da obra, o narrador se encontra com o seu pai no sanatório, cujos espaços são regidos por um tempo mítico, descontínuo e conflitante. Nesses espaços, o narrador descobre que há um obstáculo que o separa de seu pai: uma incongruência, uma incompatibilidade cronológica que o incomoda. Em sua narrativa, o pai não parece viver em um tempo compatível com o seu. As linhas paralelas do tempo lhe permitem viver duas realidades: em uma, o pai está vivo, na outra, está morto.

À cidade que ambienta essa narrativa, Józef chega depois de uma viagem de trem. Trata-se de um lugar onde as pessoas vivem em estado de sonolência e dormem a maior parte do dia, e cujo céu oscila entre tons que não permitem facilmente a distinção entre o dia e a noite. E o sanatório, regido pelos mecanismos e truques de um médico que admite atrasar o tempo para retardar a morte dos pacientes, parece se localizar no centro da narrativa, como o eixo que faz girar os ponteiros do relógio, o centro de uma ampulheta que se deixa manipular. E por meio dessa grande clepsidra, Jakub, que já morrera para a sua família e para o seu país, tinha sua existência prolongada na vida de Józef. E assim, no passo dos acontecimentos que correm sob o signo de um tempo duplo, o leitor se vê envolvido nas mesmas suspeitas do narrador, que por vezes acorda no meio de uma conversa ou de um trajeto, e que frequentemente duvida desse tempo que parece transcorrer dentro e fora de um sonho.

Eis alguns exemplos para ilustrar esse estado de coisas. Numa certa hora do dia ou da noite – apenas uma nuance quase imperceptível da cor do céu permite distinguir uma da outra –, acordo encostado na balaustrada da ponte que leva ao Sanatório. Anoitece. Devo ter andado pela cidade caindo de sono, inconsciente, até chegar mortalmente cansado a esta ponte. Não posso dizer se o dr. Gotard me acompanhou durante todo o tempo da caminhada, mas agora ele está na minha frente e, tirando conclusões definitivas, termina uma longa argumentação. Empolgado pela sua própria eloquência, ele pega no meu braço e me leva consigo. Vou junto dele e, antes de passarmos pelas tábuas ruidosas da ponte, adormeço de novo (SCHULZ, 2012, p. 259- 260).

Outro episódio inquietou ainda mais o narrador sonâmbulo. Depois de despertar, ele não compreende o desaparecimento do dr. Gotard e nem como fora parar em sua cama. Decide, então, ir ao restaurante da cidade para almoçar e lá encontra o seu pai animado, pedindo ao garçom um prato atrás do outro e os acumulando sobre a mesa enquanto conversava, ao mesmo tempo, com todos ali presentes. Com desgosto, Józef deixa o restaurante sem ser notado por seu pai e sai cambaleando pelas ruas, apalmando a escuridão. E quando, por fim, alcança o seu quarto, encontra-se com o seu pai novamente: “Como conciliar tudo isso? Meu pai está no restaurante dominado pela ambição doentia da gula ou está em seu quarto muito doente? Ou existem dois pais? Nada disso. Culpada é a decomposição acelerada do tempo, desprovido de sua vigilância constante” (SCHULZ, 2012, p. 261).

Mas essa ainda não foi a última aparição de Jakub. Ela ocorre também nessa obra, em seu último capítulo, intitulado “A última fuga do meu pai”, fechando o ciclo de seu eterno retorno: “Morria várias vezes, mas nunca por completo, sempre com algumas objeções que implicavam a revisão desse fato. O que tinha suas vantagens. Dividindo sua morte em prestações, meu pai nos familiarizava com o fato de seu sumiço” (SCHULZ, 2012, p. 313).

E quanto aos contos de Bruno Schulz que foram esparsamente publicados em revistas, “O outono” retoma a temática das estações do ano, presente nos livros anteriores, e sua recorrente influência no cotidiano do narrador schulziano, como um fator desencadeante dos elementos míticos que o cercam. Nessa narrativa, Józef, com quinze anos, ao mesmo tempo em que revela admiração, revolta-se com a partida do verão e consequente chegada do outono. Para ele, aquela estação, com a magia de seu toque, desmaterializava todas as coisas, dando a elas formas superiores. Quanto ao outono, ele

trazia consigo a materialização da realidade, o despertar de um mundo material que havia sido congelado durante a estação dourada. Após o retorno das férias, “os móveis antigos, acordados do sono, tirados de uma longa solidão, pareciam observar os que voltavam, com um conhecimento amargo, com uma paciente sabedoria” (SCHULZ, 2012, p. 325).

Em “República dos sonhos”, o protagonista apresenta ao leitor a sua fábula criada durante a infância: uma espécie de república, livre das convenções e problemas dos adultos, na qual os jovens teriam “uma vida sob o signo da poesia e da aventura, de incessantes deslumbramentos e surpresas” (SCHULZ, 2012, p. 332).

Quanto à narrativa do conto “O cometa”, ela segue no mesmo ritmo daquela gradual mudança de estação descrita por Józef. Como uma primavera prematura que lentamente se aproxima antes mesmo da última despedida do inverno, os acontecimentos vão se sobrepondo. Retomando o lugar central nas memórias de Józef, as experiências excêntricas de Jakub, agora voltadas para o campo da eletricidade, revelam ao filho o princípio da relação entre o homem e a natureza: ao contrário do que se imagina, não é o homem que manipula a natureza por meio de seus experimentos, é a natureza que realiza seus objetivos por meio dos experimentos humanos. E desviando a atenção que ora se voltava para Jakub, outro acontecimento se sobrepõe à narrativa. Segundo Józef, naquele tempo,

não acabado e incompleto, num ponto aleatório do tempo e do espaço, sem ter fechado as contas, sem ter alcançado uma meta qualquer, no meio da frase, sem ponto final ou de exclamação, sem julgamento, sem ira de Deus – como que em melhor consonância e lealdade, de mútuo acordo e conforme os princípios aceitos pelas duas partes –, o mundo ia simplesmente e irrevogavelmente estourar (SCHULZ, 2012, p. 350).

No entanto, o cometa que faria a Terra desaparecer acabou sendo ultrapassado pela moda, pois, como fora revelado em outro momento da narrativa, “aquela época estava sob o signo da mecânica e da eletricidade, e todo o enxame das invenções se derramara sobre o mundo das asas do gênio humano” (SCHULZ, 2012, p. 341).

E fechando os escritos literários de Bruno Schulz, “A pátria” se apresenta como uma narrativa que se distancia do cotidiano familiar do narrador, de sua cidade natal, para se ambientar em uma cidade do exterior, em um país imaginado e desejado em sua

infância. O tom narrativo revela um protagonista mais maduro, desprovido dos fascínios da infância. Ele agora participa dos acontecimentos sociais da vida adulta; o artista, antes rejeitado e desprezado, agora, enfim, se satisfaz com o merecido reconhecimento e com a sua ascensão social. No entanto, em determinado momento da narrativa, o tom irônico, recorrente nas narrativas schulzianas, revela o desprezo do protagonista pela vida moderna. Aquele país, antes desejado, não parecia mais confortável para o narrador: “Eu, que tive a sorte de ancorar nesta baía pacífica – agora só queria adormecer a vigilância do destino, não dar na vista, grudar sem ser notado na minha felicidade e me tornar invisível” (SCHULZ, 2012, p. 361). E esse desejo aumentava quando ele frequentava os eventos sociais programados por sua esposa, que se preocupava com o “*prestige social*” do casal. Ele desejava que as mentes ali presentes entrassem em transe, que as pessoas perdessem a memória e se imobilizassem para que ele pudesse se ausentar sem ser percebido e adentrar uma pátria que não se limitava a um espaço geográfico: a solidão de seus pensamentos.

E é com esses breves comentários sobre a curta, mas intensa obra literária de Bruno Schulz, sobre essa saga construída a partir da mitificação do cotidiano familiar, que este estudo abandona a superfície para, ciente da impossibilidade de alcançar as regiões de águas cristalinas por onde navegou o artista, se arriscar em águas mais profundas. O que se pretende nos próximos capítulos, à luz de elementos-chave como o mito, a memória, a metamorfose e o tempo, é uma análise das obras de Bruno Schulz a partir do entrecruzamento de seus princípios filosóficos e seus empreendimentos artísticos; uma análise que se constrói sob o alerta do próprio escritor a respeito dos perigos de se tomar esse caminho: “racionalizar a visão das coisas contidas em uma obra de arte é como querer desmascarar os atores de um drama: o que leva apenas a interromper o jogo e a empobrecer a problemática da obra²⁸” (SCHULZ, 2008, tradução nossa).

²⁸ “Racionalizar la visión de las cosas contenidas en una obra de arte es algo así como querer desenmascarar a los actores de un drama: eso no conduce más que a interrumpir el juego y empobrecer la problemática de la obra.”

3 MITO, MEMÓRIA E FICCIONALIZAÇÃO: AS FACES DA MIMESE SCHULZIANA

Quisemos sujeitar nossa vida a essa correnteza do elemento da fábula, a esse inspirado fluxo de histórias e acontecimentos, e deixar-se levar, inertes e só a ela entregues, por essas ondas súbitas. O espírito da natureza era, no fundo, um grande fabulador. Do âmago da natureza brotava incessantemente a verve das fábulas, novelas, romances e epopeias. Toda a grande atmosfera estava apinhada de tramas. Bastava colocar as redes embaixo do céu cheio de fantasmas, cravar uma estaca que tocasse ao vento, para que logo começasse a adejar à sua volta os trapos dos romances pescados.

Bruno Schulz, *República dos sonhos*.

Apesar de o trecho transcrito compor um de seus escritos ficcionais, ele retoma o pensamento filosófico de Bruno Schulz sobre a relação entre a realidade e a representação – revelado no ensaio crítico a “Mitificação da Realidade” – e, de certa forma, faz referência ao seu próprio processo de criação literária, ao seu mergulho no âmago da natureza, onde se deu o seu encontro com o espírito fabulador.

Em “Mitificação da Realidade”, o escritor polonês surpreende a crítica e seus leitores da época quando revela seu pensamento sobre a supremacia da palavra em relação à realidade. Com a tese de que a realidade é a sombra da palavra, e não o contrário como quer o senso comum, Schulz propõe uma subversão dos lugares ocupados pela realidade e pela representação na hierarquia de nossa cultura: a realidade, considerada a referência da representação, passa a servir e a ser a representação de um “referente” que a antecede: a palavra. Trata-se de um pensamento filosófico que considera a impossibilidade da mimese – ou que propõe uma outra noção de mimese – no que diz respeito ao ato de criação; e que, de certa forma, desconcerta a ideia de “realismo” em arte, justificando o afastamento do escritor da tendência realista que predominava nas letras polonesas daquela época.

Considerando a relevância das noções do autor quanto à questão da representação para a compreensão de seus empreendimentos artísticos, este capítulo é dedicado ao cumprimento de duas tarefas: Em um primeiro momento, tomando como principal referência o ensaio mencionado, será delineado o seu Projeto Artístico, ou seja, o seu esforço em prol da delimitação da função primordial da palavra quanto ao ato de criação:

mitificar a realidade. Em um segundo momento, pretende-se uma discussão com o propósito de afirmar a literatura de Bruno Schulz como o seu Projeto Literário, como o desenho do seu Projeto Artístico, um desdobramento de sua filosofia sobre a mitificação da realidade; um segundo empreendimento de um artista que, não satisfeito com os estreitos limites que lhe foram impostos pelo mundo do desenho, descobriu no mundo da palavra o mundo da perenidade. Para tanto, busca-se entender como o autor se serve de elementos míticos para compor sua escrita “autobiográfica”.

3.1 A Mitificação da realidade: o Projeto Artístico de Bruno Schulz

Normalmente, consideramos a palavra como uma sombra da realidade, como um reflexo. Seria mais justo considerar o contrário. A realidade é uma sombra da palavra. A filosofia é, na verdade, a filologia, estudo profundo e criador da palavra²⁹ (tradução nossa).

Bruno Schulz, “Mitificação da realidade”.

É assim, com as palavras dessa epígrafe, que Bruno Schulz termina “Mitificação da realidade”. Movido pela necessidade de defender a supremacia da palavra sobre a realidade, o que acaba por justificar o seu empreendimento artístico, Schulz elabora sua tese partindo da premissa de que a essência da realidade reside no sentido, e, como é a palavra que nomeia, que dá sentido às coisas, ela antecede a existência. Esse postulado do artista sugere uma alternativa para a resolução dos problemas que envolvem a noção de “representação”, tão cara a algumas ciências humanas – como a Filosofia, a História e a Literatura –, mas que, como será percebido adiante, configura-se como o extrato da filosofia de sua criação artística.

De acordo com Antoine Compagnon (2010), apesar de se apresentar como o termo mais corrente e geral, por meio do qual são concebidas as relações entre a literatura e a realidade,

²⁹ “Normalmente consideramos la palabra como una sombra de la realidad, como un reflejo. Sería más justo decir lo contrario. La realidad es una sombra de la palabra. La filosofía es, en el fondo, filología, estudio profundo y creador de la palabra.” Cf. SCHULZ, Bruno. La mitificación de la realidad. In: *Ensayos críticos*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2004.

a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significant sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *semiosis* sobre a *mimèsis* (COMPAGNON, 2010, p. 95).

Essa reivindicação da autonomia da literatura, segundo o autor, denuncia a *referência* como um impedimento da compreensão da literatura como tal, o que remete ao dogma da autorreferencialidade do texto literário, e à necessidade de lembrar que a literatura também fala dela mesma. De acordo com Compagnon (2010), apesar de vários termos, como *mimèsis* – imitação/representação – “verossimilhança”, “ficção”, “ilusão”, “mentira”, “realismo”, “referente” e “referência”, apresentarem-se com a intenção de solucionar os problemas da relação entre literatura e realidade e entre a literatura e o mundo, as dificuldades, ao contrário do que se pensava, apenas aumentaram. Isso porque, mesmo que haja a seleção de um desses termos, pautada por uma escolha teórica, haverá sempre o pressuposto de uma relação de “representação”.

Para o historiador Carlo Ginzburg (2001), as questões que se colocam frente à noção de “representação” são consequências da ambiguidade contida no próprio termo:

Por um lado, a ‘representação’ faz as vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença. Mas a contraposição poderia ser facilmente invertida: no primeiro caso, a representação é presente, ainda que como sucedâneo; no segundo, ela acaba remetendo, por contraste, à realidade ausente que pretende representar (GINZBURG, 2001, p. 85).

Essa equação, a qual Ginzburg (2001) denomina “aborrecido jogo de espelhos”, pressupõe um contínuo exercício de substituições, pois, sempre que considerarmos um objeto representado como a própria realidade, teremos uma relação mútua entre presença e ausência. Por ser complexa, é que essa relação contribui para que a tese de Schulz seja compreendida no âmbito da questão da representação, uma vez que, como foi dito na introdução deste capítulo, o escritor propõe uma subversão dos lugares ocupados pela realidade e pela representação na hierarquia de nossa cultura, ressaltando a perenidade que

paira em torno da palavra – desse elemento que já “era” desde o princípio – e elevando-a a um nível acima da realidade; projetando sobre esta a sua sombra.

Como já foi discutido, o pensamento de Schulz sobre uma ordem que preexiste à realidade humana, ou seja, sua filosofia, não está presente apenas em seus ensaios críticos, mas figura também em seu universo literário, permeado de metáforas que remetem à recriação do mundo em um plano mítico. Suas produções, tanto a ficcional como a ensaística, compartilham um mesmo propósito: manifestar sua necessidade de explicar o mundo segundo uma ordem mitológica que reestabeleça o sentido original das coisas; revelar a poesia – e entendamo-la, aqui, como a Literatura – como “curtos-circuitos de sentido que ocorrem entre as palavras, um surto repentino de mitos antigos” (SCHULZ, 2004, tradução nossa).³⁰ Esse projeto de mitificação de suas experiências a partir da literatura pode ser explicado pelo posicionamento do autor quanto à função da palavra em relação ao ato de criação literária:

Manejada por um poeta, a palavra adquire consciência, podemos dizer, de seu sentido original, se desenvolve espontaneamente segundo suas próprias leis, recupera a sua integridade. Por isso, toda poesia é uma criação mitológica que tende a recriar os mitos do mundo³¹ (SCHULZ, 2004, tradução nossa).

Como se pode perceber, a noção de criação literária, para Schulz, está diretamente associada ao princípio da criação original. O próprio pensamento de Schulz sobre a supremacia da palavra encontra respaldo nos primeiros escritos bíblicos, pois remete à máxima “no princípio era o Verbo”, apresentada no Evangelho de João, mas que se refere à palavra/ação que explica o processo de criação do mundo no Livro de Gênesis. Essa relação que Schulz estabelece entre a arte e a criação parece se fundamentar não apenas em princípios filosóficos, mas também em sua orientação religiosa. Apesar de alguns estudos biográficos sobre o escritor apontarem para o fato de ele, assim como sua família, não

³⁰ “La poesía son cortocircuitos de sentido que se producen entre las palabras, un repentino brote de mitos ancestrales.”

³¹ “La poesía reconoce el sentido perdido, restituye las palabras a su lugar, las enlaza según ciertos significados. Manejada por un poeta, la palabra adquiere conciencia, podríamos decir, de su sentido primero, se desarrolla espontáneamente según sus propias leyes, recupera su integralidad. De ahí que toda poesía sea una creación mitológica, que tiende a recrear los mitos del mundo.”

praticar sua religião – o Judaísmo –, com determinado rigor, a referência à tradição judaica é bastante acentuada em seus textos. E, independente da familiarização do leitor com tal tradição, os elementos bíblicos são facilmente identificados por meio de referências ao Antigo Testamento.

Józef, o narrador dos textos ficcionais de Schulz, refere-se a seu pai, Jakub, constantemente, com alusões a histórias bíblicas e a figuras do Antigo Testamento, como Jacó e o profeta Moisés. E a metáfora da criação, presente em sua obra por meio de um projeto herético de Jakub, como também as constantes referências ao próprio processo de concepção literária, constituem os principais elementos que retomam o mito primitivo na obra schulziana.

Para Nancy Huston (2010, p. 18), a sentença bíblica “no princípio era o verbo” se refere à potência da ação dotada de sentido que marca o início da espécie humana, e, ainda, ao processo da narratividade, o que “confere à nossa vida uma dimensão de sentido que os outros animais ignoram”. Com base nisso é que a autora denomina os seres humanos como “a espécie fabuladora”, cuja necessidade de ficção a acompanha desde os primórdios. E é a partir da palavra, que para Schulz é o “órgão metafísico do homem”, cuja função primordial é atribuir sentido ao mundo, que a narratividade acontece. Para Schulz, nada é real se não tiver um sentido, mas atribuir sentido é recriar, mitificar e, portanto, nessa ordem, a realidade torna-se, de fato, a sombra da palavra. E essa parece ser também a opinião de Huston (2010, p. 26):

As pessoas que se acreditam no real são as mais ignorantes, e essa ignorância é potencialmente mortífera. Para nós humanos, a ficção é tão real quanto o chão em que pisamos. Ela é esse próprio solo. O nosso suporte no mundo. Nenhum agrupamento humano foi descoberto circulando tranquilamente no real à maneira dos outros animais: sem religião, sem tabu, sem ritual, sem genealogia, sem contos de fadas, sem magia, sem recorrer ao imaginário, ou seja, sem ficções. Elaboradas ao longo dos séculos, essas ficções se tornam, pela fé que depositamos nelas, a nossa realidade mais preciosa e mais irrecusável.

Nas obras ficcionais de Schulz, sobreposto à narrativa dos acontecimentos que envolvem os personagens, o processo de criação artística do autor é revelado pelo narrador em primeira pessoa. Trata-se de uma espécie de metaficção, um recurso utilizado por

Schulz em sua obra para reafirmar, na ficção, a função da literatura: retomar o mito primitivo. No capítulo intitulado “O livro”, que abre a obra *Sanatório sob o signo da clepsidra*, o autor versa, com “aperto no coração”, mas com uma “inquietação deliciosa”, sobre a impossibilidade de o poeta recriar de forma plena aquela “época magnífica e catastrófica”, que na nossa biografia é denominada “época genial”. Nesse momento da narrativa, por meio do questionamento levantado pelo narrador sobre a existência dessa época, é dado ao leitor o conhecimento da tese do próprio autor, da impossibilidade de se alcançar a plenitude daquilo que já foi, daquilo que se quer representar, afirmada tanto por sua literatura, quanto por seus ensaios críticos:

Então, a época genial existiu ou não? É difícil responder. Sim e não. Porque há coisas que não podem acontecer totalmente, até o fim. São grandes, são magníficas demais para caber num acontecimento. Apenas tentam acontecer, só verificam se o solo da realidade a suporta. E logo recuam, com medo de perder a integridade na deficiência da realização (SCHULZ, 2012, p. 132).

Percebe-se, pelas palavras do narrador, e conforme exposto anteriormente, que, para Schulz, a realidade não comporta a essência nem a plenitude do sentido original, uma vez que este se realiza nela apenas de forma fragmentária. “Porém, num certo sentido, essa plenitude reside, toda e completa, em cada uma das suas fragmentárias e deficientes encarnações. Aqui ocorre o fenômeno da representação e da existência substitutiva” (SCHULZ, 2012, p. 133). Embora o artista tenha consciência da inalcançável representação plena, ele reconhece que, mesmo por meio dos menores fragmentos da realidade, é possível o acesso ao mito original. E isso se evidencia também no *exposé* da obra *Lojas de canela*, elaborado pelo próprio autor:

O autor acredita que não é possível chegar ao fundo de uma biografia, à forma definitiva de um destino, servindo-se de uma descrição externa, ou de uma análise psicológica, por mais certa que esta seja. Os dados definitivos de uma vida humana se situam em uma dimensão do espírito completamente distinta; não na categoria dos fatos, mas no seu significado espiritual. Porque uma biografia que tende a expressar, de uma maneira mais intensa, o seu significado espiritual, toca o mito. Essa atmosfera sombria e cheia de pressentimentos, essa aura que se condensa

em torno de qualquer história familiar e que lança sobre ela relâmpagos, portadora miticamente do segredo do sangue e da linhagem, abre ao poeta o acesso a outra face, que é aqui a camada mais profunda³² (SCHULZ, 2004, tradução nossa).

De acordo com Siewierski (2012, p. 388), “a impossibilidade da mimese, por mais que se amplie a sua noção, é um dos principais traços da visão de mundo e da concepção de criação artística que encontramos na obra de Schulz”. A supremacia da palavra em detrimento da realidade chama a atenção para a impossibilidade da representação de forma plena. O reavivamento da matéria e a degradação da realidade, esse dismantelamento da ordem proposto pelo autor, é um convite a uma nova percepção do mundo segundo um sentido original.

A mimese schulziana – se ainda pode ser chamada assim – não procura reproduzir a realidade que é apenas “sombra da palavra”, mas quer despertar a plenitude do sentido dela, dada nos tempos primordiais, mesmo que lhe seja impossível cumprir a tarefa. [...] Entretanto, a realidade “sombra da palavra” também interessa ao artista, mas não tanto como objeto da mimese quanto como alvo das estratégias de desmascaramento, desilusão e desconstrução (SIEWIERSKI, 2012, p. 385).

De fato, a tese do escritor polonês se quer antimimética por natureza – ou propulsora de outra mimese, a da linguagem –, no entanto, ela não encerra a questão da representação, pelo contrário, o que o autor propõe é uma nova ordem para a questão, uma inversão da “lógica”. Para Schulz (2004), o afrouxamento do tecido da realidade é profundamente satisfatório, a quebra da realidade interessa por oferecer uma infinidade de novos mundos, situados em um entrelugar que o senso comum sequer imaginaria.

³² “Esta obra es una tentativa por reflejar la historia de una familia –de una casa– de provincias, no a partir de elementos y acontecimientos reales, de caracteres o destinos verdaderos, sino a través de una búsqueda más profunda de su sentido último y mítico. El autor ha creído que no era posible llegar al fondo de una biografía, a la forma última de un destino, sirviéndose de la descripción exterior, o del análisis psicológico, por muy atinado que éste fuese. Los datos últimos de una vida humana se sitúan, piensa, en una dimensión completamente distinta del espíritu; no en la categoría de los hechos, sino en la de su significación espiritual. Porque una biografía que tiende a expresar, de la manera más aguda, su significación espiritual, toca el mito. Esa atmósfera sombría y colmada de presentimientos, esa aura que se condensa en torno a cualquier historia familiar y que arroja sobre ella resplandores de relámpago, portadoras, míticamente, del secreto de un linaje, le abre al poeta un acceso al otro rostro que es aquí la capa más profunda.”

3.2 A memória de Bruno Schulz

Nessa nossa narração, aproximamo-nos agora rapidamente daquela época magnífica e catastrófica, que na nossa biografia se chamava época genial. [...] Ela existiu e nada nos pode privar dessa certeza, desse sabor luminoso que ainda sentimos na língua, desse fogo frio no paladar, desse suspiro amplo como o céu e fresco como um gole de puro azul marinho.

Bruno Schulz, “O livro”.

Se o Projeto Artístico de Bruno Schulz consiste na mitificação da realidade, e se os seus escritos ficcionais, o seu Projeto Literário, por assim dizer, é a realização, no âmbito da literatura, do seu empreendimento maior, como interpretar o cunho autobiográfico constantemente atribuído à sua obra?

É no caminho que leva a uma tentativa de resposta a essa questão que esta seção de capítulo se constrói. Busca-se aqui demonstrar que sua escrita literária, apesar de se apoiar nas margens da realidade, por meio de uma narrativa ambientada no passado e que parte de uma memória individual e familiar, tem, primordialmente, um compromisso com a arte. Um compromisso que o escritor só cumpre a partir da comunhão entre o “real” e o “imaginário”, o que acaba por impedir uma identificação e uma distinção entre a memória e a ficção em sua obra. No entanto, traçar um caminho até os limites que separam esses dois elementos não é uma tarefa que se deseja cumprir aqui, pois, além de se tratar de uma ação que se opõe aos próprios caminhos sugeridos pelo autor, considera-se mais importante analisar de que forma a memória se transformou, em suas mãos, em um terreno profícuo para a propagação do mito.

Dessa forma, para que esse objetivo seja alcançado, necessário se faz percorrer um caminho que leve à conclusão de que nenhuma autobiografia é desprovida de ficção, assim como nenhuma memória é capaz de contar experiências vividas sem recorrer à invenção. Nesse sentido, importa adiantar que, apesar de se valer da noção de memória, este estudo não se apoiará de modo estrito nos pressupostos da crítica biográfica ou nos estudos historiográficos – embora noções e conceitos dessas duas áreas de saber tenham sido de grande relevância para o desenvolvimento desta pesquisa –, tampouco é objetivo deste estudo estabelecer as margens das noções de memória individual, familiar ou coletiva; o

que se pretende aqui é apresentar e discutir a obra de Schulz como um ato de outra memória, a memória do mito original.

3.2.1 A escrita de si: uma ação fabuladora

Dizer que um mundo é humano é dizer que ele está todo impregnado de ficções.

Nancy Houston, *A espécie fabuladora*.

No âmbito da teoria literária, os estudos que se dedicam a investigar as especificidades da autobiografia deparam-se, frequentemente, com a impossibilidade de determinar o que nesse gênero literário é da ordem do fatural ou do ficcional, dado o posicionamento do sujeito que elabora essa escrita de si. Por um lado, o narrador da autobiografia oferece ao seu leitor a sensação de acompanhar uma história real pelo uso que ele faz do inquestionável “eu” e pela autonomia com a qual descreve as suas experiências. Por outro lado, sabe-se que nenhuma narrativa, por mais que se baseie na realidade, é desprovida, para retomar um termo mais apropriado e utilizado por Nancy Huston (2010), de fabulação.

Huston (2010, p. 23) afirma que “para dispor de um *ego*, é preciso aprender a fabular”, pois o “*eu* é uma ficção”. Segundo a autora, a construção do ego depende da ativação, por meio de um contexto familiar e cultural particular, de um mecanismo próprio da espécie humana: a narração. Nesse sentido, compreende-se que a ficção não se define apenas em oposição ao real, mas também em relação à invenção, que é uma atividade inerente a todo homem. Portanto, parte-se do princípio de que toda escrita de si é, de certa forma, uma ficção. “A memória é uma ficção. Isso não significa que ela seja falsa, mas que, mesmo não sendo solicitada, ela passa o tempo todo ordenando, associando, articulando, selecionando, excluindo, esquecendo, ou seja, construindo, fabulando” (HUSTON, 2010, p. 24).

Mesmo que essas questões postas sejam desconsideradas, que o ato de narrar não seja levado a um nível tão extremo, à constituição do próprio ser, a autobiografia, por si só, pela forma com a qual se configura, pelo posicionamento do sujeito narrador, implica duas

problemáticas que enredam a memória, esta que, por sua vez, conforme Santo Agostinho (1991), é da ordem do passado. A primeira reside na singularidade da memória, em seu pertencimento, aquilo que Paul Ricoeur (2007) denomina *minhadade*, o que afirma a individualidade da memória e a impede de ser transferida para outro sujeito. A segunda refere-se ao espaço ocupado no tempo pelo sujeito que narra sua memória. O “eu” narrador, posicionado no presente, fala em nome de um “eu” posicionado no passado, em um tempo que se “perdeu”.

Para elucidar o que constitui o problema da memória – considerando seu caráter individual – em relação ao gênero autobiográfico, convoca-se, novamente, Nancy Huston para essa discussão. De acordo com a autora (2010, p. 63), “a fala humana [...] interpreta a realidade ao mesmo tempo em que a diz; ela a transforma assim em histórias dotadas de Sentido, geralmente favoráveis a quem fala”. A escrita de si é, portanto, uma escrita construída, involuntariamente, conforme os “interesses” do sujeito que narra, cujas lembranças são selecionadas e ordenadas de acordo com um propósito. No desenvolvimento desse propósito, o autor, que também é narrador e personagem principal, oferece ao seu leitor a narrativa de uma realidade “impura” que passou pelo crivo de sua interpretação, ou seja, de uma determinada “invenção”.

Quanto ao sujeito que narra sua memória ocupando dois espaços no tempo – o passado e o presente –, retoma-se, aqui, o pensamento de Santo Agostinho (1991) no intuito de elucidar porque tal questão representa uma problemática em relação à escrita de si. Para o filósofo,

nem o futuro, nem o passado existem, e é impróprio dizer que há três tempos: passado, presente e futuro. Talvez fosse mais correto dizer: há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. E essas três espécies de tempos existem em nossa mente, e não as vejo em outra parte. *O presente do passado é a memória; o presente do presente é a percepção direta; o presente do futuro é a esperança* (AGOSTINHO, 1991, p. 227, grifo nosso).

A memória é, portanto, o “presente do passado” que se “realiza” no “presente do presente”, um espaço temporal que significa percepção direta, lugar de onde o narrador da escrita de si constrói a leitura/interpretação de seu passado, garantindo a sua continuidade temporal. De acordo com Ricoeur (2007, p. 108), “é principalmente na narrativa que se

articulam as lembranças no plural e a memória no singular, a diferenciação e a continuidade”, e é por meio dela que é possível retroceder à infância com a consciência de que os fatos aconteceram em uma época passada. E, apesar dessa consciência, não há nada que impeça o autor de, em sua autobiografia, “confundir” as impressões do “eu” situado no presente – aquele que escreve – com as impressões do “eu” situado no passado, aquele que viveu as experiências que a memória possibilita narrar. Essa possível não identificação das percepções dos tempos acaba por culminar em uma “invenção”, o que permite a afirmação, novamente, de que a autobiografia se faz por meio do ato fabulador.

Dessa forma, após exposição dos argumentos que concebem a autobiografia como gênero, antes de qualquer outra coisa, ficcional, interrompe-se aqui essa discussão para que, a partir dessa premissa, a obra literária de Bruno Schulz seja apresentada, não sem conceder atenção à memória, mas com vistas à arte ficcional, que se fará, nesse caso, indiscutivelmente, por meio da memória.

3.2.2 Em memória do mito: o projeto ficcional de Bruno Schulz

Apesar do cunho autobiográfico, ler as obras ficcionais de Bruno Schulz com vistas à sua realidade é o maior imbróglio no qual o seu leitor pode tropeçar – e aqui isso é afirmado não apenas por ser toda autobiografia uma ficção. Ler a obra de Schulz simplesmente pelo viés biográfico é negar a própria essência de sua produção ficcional. Sua literatura, multifacetada, permeada de metamorfoses, presta-nos muitos favores. Antes de tudo, as obras de Schulz têm um compromisso com a palavra e com a expressão da poesia, e, por assim dizer, da arte, como uma forma de recuperar o mito primitivo.

Na carta a Witkiewicz, em que trata da “composição filosófica” de *Lojas de canela*, ao determinar o gênero dessa obra, Schulz (2008) confirma que se trata de um romance autobiográfico, mas não a respeito de si, mesmo que eventos e experiências de sua vida sejam reconhecidos nele. Essa autobiografia, segundo o autor, refere-se ao mito original, à essência da palavra e à sua potência criadora. E considerando que se trata de um gênero que requer uma memória individual, pode-se perguntar como é possível que um escritor escreva uma autobiografia de algo exterior a ele. Sempre cauteloso, Schulz (2008) nos revela: “de certa forma, essas histórias são autênticas, pois elas representam a minha

maneira de viver, o meu destino particular”³³ (tradução nossa). Essa afirmação remete à sua relação “religiosa” com a arte, à maneira com a qual o escritor se anula diante da realidade; sua essência é um empréstimo que ele toma da arte.

Para uma melhor compreensão da função da palavra em relação à literatura, segundo a tese do autor, é necessário o entendimento da dimensão da linguagem poética (literária) que não se quer utilitária. De acordo com Schulz (2004), a vida da palavra foi arrastada por um caminho que a levou a um fim utilitário e a submeteu a regras estranhas. Segundo ele, a palavra, conforme a utilizamos hoje, não passa de um rudimento da antiga e da universal mitologia, e o papel da literatura seria, como já foi dito, recuperar, em um curto-circuito de sentido entre esses rudimentos (palavras), o mito primitivo. Dessa forma, constata-se que a sua obra, a qual ele atribui o rótulo de autobiografia do mito, representa a literatura cumprindo o seu papel.

Além disso, se fosse retomada, agora, a discussão do capítulo anterior sobre a filosofia do autor acerca da degradação da realidade, não restaria outra opção a não ser afirmar como impossível uma análise da memória nas narrativas de Bruno Schulz segundo preceitos filosóficos e históricos calcados do senso comum, visto que uma autobiografia “tradicional” requer uma narrativa alicerçada nos fragmentos da realidade. E, conforme o que já foi dito até agora sobre os elementos que compõem suas obras ficcionais, pode-se, ainda, concordar com Italo Calvino (2009) que, em 1970, em uma enquete sobre a literatura fantástica, ao citar autores pouco conhecidos, mas que representam diversas possibilidades do fantástico, surpreendeu seus leitores ao incluir Bruno Schulz em sua pequena lista. Calvino afirma que o escritor polonês representa diversas possibilidades do fantástico por apresentar uma narrativa que “parte da memória familiar para uma transfiguração visionária de uma riqueza inesgotável” (CALVINO, 2009, p. 258). É essa transfiguração visionária que retira Bruno Schulz do lugar comum. Ela não faz o artista transgredir apenas a noção de memória, mas também outras temáticas presentes em sua obra, como as que serão analisadas no capítulo seguinte. Com isso, o leitor que resume as suas narrativas literárias a uma representação da realidade, que simplesmente as interpreta por meio do viés autobiográfico, perde a oportunidade de se enveredar por caminhos tão audaciosos quanto o projeto do escritor polonês. A propósito, é por esse motivo que o

³³ “En cierto modo, esas “historias” son auténticas, toda vez que las mismas representan mi manera de vivir, mi destino particular.”

próprio narrador de Schulz, constantemente, ao relatar suas memórias, atribui a seu leitor atento o papel de ler nas entrelinhas:

Uma coisa deve ser evitada aqui: a mesquinhez estreita, o pedantismo, a literalidade obtusa. Todas as coisas estão interligadas, todos os fios se juntam num só novelo. Vocês notaram que nas entrelinhas de certos livros passam revoadas de andorinhas, versetos inteiros de andorinhas trepidantes e aguçadas? É preciso ler o voo desses pássaros (SCHULZ, 2012, p. 174).

E incluindo a obra de Schulz em uma reflexão de Soares (2012) – subtraída do “Post-scriptum” de seu livro dedicado à discussão das diferentes configurações da guerra em narrativas fílmicas e literárias da Europa-Centro-Oriental – sobre o risco de se querer ler o ficcional como real, pode-se reafirmar que: “o que essas narrativas promovem, a partir de um jogo agonístico, é a articulação do ficcional, do imaginário e do real, desarticulando a clássica dicotomia entre ilusão e realidade” (SOARES, 2012, p. 218). O autor ainda acrescenta que o resultado disso é “o movimento concreto e fundamental de se ler o real transformado, perturbado e contaminado pela ficção”, o que remete ao pensamento filosófico de Schulz sobre a potência da palavra (criação, ficção) em relação à realidade. Talvez por se tratar de um empreendimento que contamine, que perturbe a ordem, é que Schulz evoca, cada vez mais, em suas narrativas, um “leitor verdadeiro”, atento, cuidadoso e fiel, disposto a descolar os pés da realidade para alcançar os significados ali propostos. Sua obra é como o texto daquela primavera lida por Józef, “todo marcado por suposições, reticências, elipses, pontilhados sem letras no azul vazio”, por isso ao seu “leitor verdadeiro” cabe atuar como um daqueles pássaros que, nas lacunas do texto primaveril, “colocam caprichosamente suas conjecturas e suas decifrações” (SCHULZ, 2012, p. 148). E é o que sugere Joana Luíza Muylaert de Araújo (2012, p. 298): “se o texto se apresenta como um intrincado caleidoscópio, cabe ao leitor o esforço de juntar os fragmentos, para que a história faça sentido”.

3.2.3 O Bruno de David Grossman ou A outra memória de Bruno Schulz

As pessoas ouvem que eu me interessava por Bruno e me enviam material a seu respeito. Admire-se em saber que escreveram muito a respeito dele. Principalmente em polonês, mas também em outras línguas. [...] Todos o louvam. Escrevem que ele é um dos grandes escritores do nosso século; que se equipara às vezes a Kafka, Proust e Rilke. Desaprovam delicadamente a minha ideia de escrever a respeito dele. Indicam-me com tato que, para tanto, é necessário no mínimo um escritor de sua estatura. Mas não me importo. Não escrevo a respeito do Bruno deles.

David Grossman, *Ver: Amor*.

Muitos escritores admitiram seu fascínio pela obra de Schulz, entre eles, destacam-se: Danilo Kiš, escritor sérvio, dono da emblemática frase “Bruno Schulz é o meu deus!” e autor de *Jardim, cinzas*, obra na qual se percebe a influência de Schulz; Jonathan Safran Foer, escritor americano que publicou *Tree of codes*, uma versão inusitada de um dos livros de Schulz que, por um sistema de supressão e sobreposição de palavras, possibilita leituras diferentes da original; Cynthia Ozick, que publicou *The Messiah of Stockholm*, um romance inspirado no autor; e o escritor israelense David Grossman, que transformou o escritor polonês em um personagem de seu romance *Ver: Amor*.

Dentre tantas outras razões, a cena trágica de sua morte e o desaparecimento do manuscrito *O Messias* contribuíram para que alguns escritores admiradores de Bruno Schulz mitificassem sua figura. É o caso de Grossman que, em *Ver: Amor*, por meio de uma bela metamorfose, resgata Schulz das mãos dos nazistas, concedendo-lhe outro destino no âmbito da ficção.

O romance do escritor israelense é analisado, aqui, como uma espécie de escrita da memória alheia. Apropriando-se da memória de Schulz, o protagonista da obra desenvolve o projeto de reconstrução da história do escritor polonês, o que inclui também a reescrita/recuperação do manuscrito perdido.

Nesse sentido, cabe, aqui, uma digressão em torno do germe que possibilitou a criação de *Ver: Amor*. Certa vez, após a publicação de seu primeiro livro, Grossman recebeu um telefonema de um leitor polonês que percebeu a influência de Schulz em sua obra, mas o escritor israelense, até aquele momento, sequer havia escutado o nome Bruno Schulz. Então, naquela mesma ocasião, providenciou um exemplar de uma de suas obras e

se encontrou pela primeira vez com aquele que inspiraria *Ver: Amor*: “Li o livro inteiro sem saber nada a respeito do escritor. Eu o li como alguém lê uma carta de um irmão perdido. Eu o li com aquela atenção de que aquelas palavras estavam escritas apenas para mim, e que somente eu poderia realmente entendê-las” (GROSSMAN, 2002 apud WALDMAN, 2009). E depois da leitura da obra, por meio do epílogo escrito por Yoram Bronowski, conheceu a história da morte de Schulz. E a perversidade contida na frase “eu matei o seu judeu” atingiu também a Grossman, ecoando em sua literatura:

Escrevi *Ver: Amor*, entre outras razões, para vingar o assassinato de Bruno Schulz. Foi uma atitude que tomei contra a sua morte e também, é lógico, contra a descrição insultante do assassinato, esta descrição tão nazista: como se seres humanos fossem intercambiáveis. Como se fossem engrenagens, elementos de um aparato com partes substituíveis (GROSSMAN, 2002 apud WALDMAN, 2009)³⁴.

E esse ato de redenção reflete a própria noção de Grossman sobre uma das funções da literatura (revelada em escritos, depoimentos, entrevistas e também em sua ficção): salvar o escritor. Em suas palavras, *Ver: Amor* “conta a história de muitas pessoas incapazes de contar uma história” (GROSSMAN, 2009). É uma narrativa polifônica e fragmentada que, assim como toda obra sobre a Shoá escrita nos últimos sessenta anos, não consegue traduzir a experiência do horror, “porque é possível traduzir qualquer outra ferida para a linguagem da realidade conhecida, e apenas o Holocausto não é passível de tradução” (GROSSMAN, 2007, p. 151).

Publicado originalmente em 1989³⁵, o referido romance do escritor israelense divide-se em quatro narrativas interligadas que apresentam momentos distintos da história de Shlomo Neuman (Momik), narrador e protagonista da obra. No entanto, para este estudo, serão tomadas apenas a primeira e a segunda parte, intituladas, respectivamente, “Momik” e “Bruno”. Como prenunciam os títulos, a primeira parte da obra, ambientada na “realidade”, conta a história da infância do protagonista, um menino que na década de

³⁴ Cf. o artigo “A memória vicária em *Ver: Amor*, de David Grossman”, de Berta Waldman, na revista *Web Mosaica*, 2009, que disponibiliza trechos da entrevista do escritor israelense, traduzida por Nancy Rozenchan.

³⁵ No Brasil, o romance foi publicado pela primeira vez em 1993, pela editora Nova Fronteira. Anos mais tarde, foi relançado pela Companhia das Letras.

1950, a partir de rumores e fragmentos, luta para, literalmente, reconstruir e humanizar a “Besta Nazista”, termo utilizado para designar o nazismo naquela época. Na segunda parte, já adulto, em uma narrativa fantástica, Momik reconstitui a história de Bruno Schulz, que, em sua versão, foge do gueto, salta no mar e entra em comunhão com um cardume de salmões. Dessa forma, a atenção que se concederá neste estudo ao primeiro capítulo da obra de Grossman justifica-se pela necessidade de se compreender os primeiros empreendimentos do protagonista, visto que foi ele quem acabou executando, na literatura, o plano de resgate do escritor polonês.

A primeira parte de *Ver: Amor* se ambienta na infância de Momik que, em uma tarde de chuva, alguns meses depois da morte de sua avó Heni, recebe um novo avô, “o homem mais velho do mundo”. Sobrevivente de um campo de concentração, e após dez anos vivendo sem identificação em um hospício, Anshel Vasserman estava sendo devolvido à família como uma mercadoria, uma pedra, uma coisa:

E o Sr. Vasserman, pelo visto, de saúde, não vai melhorar, e ele sabe comer quase sozinho, e também, me perdoem, as suas necessidades ele faz sozinho [...] e os nossos médicos disseram que é possível mantê-lo em casa também nesse estado, afinal é família, não é verdade? E aqui está a pasta com todas as coisas dele, as roupas e os papéis da doença dele, e documentos e também todas as receitas dos remédios que a gente deu para ele, e ele é muito fácil de lidar e quieto, tirando esses gestos e sons, mas isto não é nada, [...] dê boa tarde para o pessoal!, gritou ele dentro do ouvido do velho. Ah, nada, como uma pedra. Veja, sr. Neuman, assine aqui e aqui que o receberam de mim, o senhor tem aí por acaso uma carteira de identidade? Não? Não faz mal. Eu confio assim mesmo (GROSSMAN, 2007, p.12).

Antes mesmo que o vovô Anshel aparecesse para ressuscitar a força dos ventos da “Terra de Lá”, termo utilizado para designar o lugar onde a Shoá havia acontecido, Momik já ouvia de vovó Heni as histórias que aconteceram “lá”. A mãe permitia porque pensava que o menino era pequeno demais para compreender tais acontecimentos, mas quando percebeu determinado interesse nos olhos da criança, proibiu vovó Heni de contar histórias ao filho e deu um destino incerto ao álbum com as “fotos maravilhosas”. A partir de então, Momik compreendeu que o que acontecera “lá” tinha sido algo muito especial, e isso podia ser comprovado pelo empenho das pessoas em se calar, pois esse lugar era um território sobre o qual era proibido falar em demasia, sendo apenas permitido pensar nele com o

coração. E, assim como fazia com Grossman, esse silêncio aterrorizava Momik e outras crianças que, entre as décadas de 1950 e 1960, cresceram sob uma atmosfera impregnada de rumores, de fragmentos de histórias e de atrocidades, mas nunca da verdade sobre o que de fato havia ocorrido na Shoá.

Apesar de o Holocausto não ter tocado Momik de um modo direto, de ele não ter participado de combates ou estado em um campo de concentração, como uma espécie de herdeiro da Shoá, ele se via, constantemente, em meio a uma guerra em que a reconstituição dos fatos e das histórias de seus ascendentes significava a reconquista dos territórios que lhes foram invadidos. Ainda quando criança, o pequeno combatente lutava totalmente só em favor de seus pais e de todos os outros que precisavam ser salvos. Só para que eles pudessem, “por fim esquecer um pouco, ou descansar um pouco, ou parar de ter medo por um momento” (GROSSMAN, 2007, p. 38).

Em sua missão, como um pequeno detetive, Momik registrava tudo o que podia ser captado à sua volta em seu “Caderno de Estudos Pátrios”. “Cada coisa nova de que se lembra, ele anota imediatamente. Mesmo coisas pequenas que não parecem ser importantes. Pois isto é uma guerra, e numa guerra é preciso usar tudo o que se tem” (GROSSMAN, 2007, p.36). Esforçava-se também para lembrar o que havia, de fato, nas histórias que a vovó Heni contava e para compreender aquela história repetidamente balbuciada pelo novo avô; mas compreendia que isso era apenas parte dos fragmentos do grande quebra-cabeça da história dos imigrantes da Terra de Lá.

O pai, o imperador grande e triste, durante seus pesadelos, que aumentaram com a chegada de vovô Anshel, gritava palavras que o menino atento anotava em seu caderno, sob o cobertor, para analisar à luz do dia. Tais palavras, gritadas em alemão, eram traduzidas com a ajuda de Bela, a vizinha que desempenha um papel fundamental na narrativa, uma espécie de intérprete, de mediadora dos sentidos buscados por Momik. Era ela que, preocupada com aquela única criança de sua rua, respondia a seus questionamentos de uma maneira que pudesse satisfazer qualquer garotinho inocente. Mas Momik não era esse tipo de garoto, e as informações que ela fornecia, em suas mãos, transformavam-se em artefatos para a construção de suas fantasias a respeito do que havia acontecido às pessoas vindas da Terra de Lá. E, assim, o menino conseguiu uma fórmula para explicar porque os pais se ausentaram quando ele era bebê:

O pai dele, que ainda era um imperador e combatente dos comandos, chamou então o caçador-chefe do reino, e com a voz embargada de tantas lágrimas ordenou-lhe que levasse o bebê para a floresta, e que o deixasse como presa para as aves do céu, como se diz. Havia ali uma espécie de maldição pesando sobre todas as crianças que nasciam. Momik ainda não entendia esta questão até o fim. A grande sorte era que o caçador justamente se apiedou dele e o criou secretamente, e depois de alguns anos Momik voltou ao palácio anônimo, e logo se tornou ali conselheiro secreto do rei e da rainha, e também o intérprete real, e assim pôde cuidar de perto, sem que ninguém soubesse, do pobre rei e da rainha que o tinham expulsado do reino (GROSSMAN, 2007, p.31-32).

E essa era apenas uma das teorias fantasiosas formuladas por Momik. E nem mesmo ele sabia se tudo isso era somente fantasia, pois as pistas, e os sussurros que se silenciavam quando ele surpreendia os pais falando sobre coisas da Terra de Lá, alimentavam cada vez mais as suas suspeitas. E fazendo referência ao Antigo Testamento, se comparou a José, que havia sido vendido pelos seus irmãos. Talvez ele fosse mesmo aquele filho perdido que um dia fora entregue ao caçador, e quem sabe, um dia, à maneira de José, poderá revelar isso aos pais e se alegrar com a sua família. Fantasiou também quando Bela lhe falou sobre a Besta Nazista e, sem querer, lhe deu a chave mais importante de sua investigação. Para ele, ela funcionava como um enigma que ele devia decifrar antes de ser devorado. Em sua imaginação, tratava-se de uma espécie de monstro que havia passado por “Lá”, lançando sua maldição e congelando tudo com a sua respiração: crianças, adultos e animais. Então, decidido a recriar a Besta Nazista, Momik recolheu todo tipo de animal que encontrou em seu caminho – sapo, lagarto, ouriço, gato, tartaruga, corvo –, trancafiou-os em gaiolas, colocou-os no depósito da casa dos pais e passou a investigá-los. O depósito da casa dos pais se transformou em uma espécie de laboratório onde ele fazia com os animais todo tipo de experiência que pudesse despertar a fera que havia transformado seus pais em estátuas. Uma vez despertada, Momik esperava modificá-la, humanizando-a.

E é dessa maneira, transformando em artifícios os fragmentos da realidade e dos discursos alheios, que o protagonista de Grossman, agora um escritor adulto, na segunda parte de *Ver: Amor*, reconstrói a biografia de Bruno Schulz. À maneira de Hermann Soergel – personagem de Borges (2011) que recebe a memória de um dos maiores escritores ingleses, no conto *A memória de Shakespeare* –, Momik dá continuidade aos registros do escritor polonês após a sua fuga do gueto, que na ficção foi bem sucedida. Tal

relação entre esses dois personagens se baseia em uma reflexão de Ricardo Piglia sobre o conto de Borges. Para ele,

a figura da memória alheia é a chave que permite a Borges definir a tradição poética e a herança cultural. Recordar com uma memória alheia é uma variante do tema duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária. A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e de lembranças alheias (PIGLIA, 2004, p. 46).

Nesse sentido, compreende-se a relação intrínseca entre a apropriação da memória de Schulz e a ficção na composição da obra de Grossman, uma vez que os fatos narrados por Momik que não se ancoram na biografia do escritor polonês só seriam possíveis no âmbito da literatura.

Na versão de Momik, o escritor polonês foge do gueto, salta no profundo mar do porto de Danzig e se transforma em um salmão. O mar, que nessa obra é uma mulher, uma alma feminina, se apaixona por Schulz tão logo o vê, dedicando-lhe seu amor e proteção e se empenhando fielmente na tarefa de penetrar os cantos mais íntimos do seu ser. Nessa parte da obra de Grossman é dado ao leitor acompanhar, com a sensação de que em tempo concomitante à escrita, uma narrativa que só poderia ser escrita por aquele que, por uma estranha ação, entrasse em comunhão com a memória do escritor polonês. Assim, a partir de múltiplas vozes e de escritas sobrepostas, a vida de Bruno Schulz vai sendo tecida a olhos vistos. É como se as mãos febris de Momik, a caneta do próprio Schulz e os sussurros da dama do oceano que agora também detém seus segredos, na ordem do destino, saíssem, no momento da leitura, da pena de David Grossman.

Tal qual Hermann Soergel, que possuía Shakespeare de uma forma como ele nunca havia sido de ninguém, “nem no amor, nem na amizade, nem sequer no ódio” (BORGES, p. 96), Momik tinha Schulz. E assim ele sempre se referia ao escritor polonês: “o meu Bruno”. E Momik, de alguma maneira, era Schulz. E por isso não podia se livrar do efeito colateral de ter, agora, duas memórias, e de se confundir em relação à criação de cada uma delas: “E Bruno solta-se lentamente da minha pena. Descasca-se de mim. Restaram-me dele apenas uns poucos cadernos, que ninguém poderá assegurar quem os escreveu, ele ou eu” (GROSSMAN, 2007, p. 114). Momik sabia que Schulz também mantinha uma caderneta na qual registrava tudo aquilo que pudesse levá-lo a encontrar a frase única, a

verdade, “a pérola que lançava o escritor à sua viagem de centenas de páginas” (GROSSMAN, 2007, p. 104), e por isso o escritor polonês também se enganara em relação à autoria das frases registradas, o que reafirma a sua complexa dedução de que sua memória, antes de fazer referência a qualquer outra coisa, pertencia ao mito.

Imbuído do desejo de salvar a Schulz, e a si mesmo, Momik vasculha os recantos daquela memória que nem ele mesmo sabe a quem de fato pertence, integrando-se a um grupo de artistas do qual fazem parte os precursores do escritor polonês, cujas inspirações provêm de uma única fonte: da fé na lenda, desse meio de se perceber a grandeza; “porque a grandeza está repartida esparsamente, em pequenas doses, sobre o mapa do mundo, como os flashes de um metal precioso sobre os hectares de um jardim ornamental”³⁶ (SCHULZ, 2004, tradução nossa). Trata-se de artistas que, como Schulz, não se deixaram seduzir pelos “avanços” das correntes das ciências que prometem decifrar o cotidiano, como o pragmatismo, o positivismo e outros métodos realistas. Artistas que, cada qual à sua maneira, representaram a crença em épocas grandiosas. Artistas que lutaram contra a massa que depositava a sua fé em épocas medíocres. Bruno Schulz via o seu presente como a era da mediocridade, enquanto, com nostalgia, via no passado a era da grandeza:

Com a entrada da grandeza nas filas da história, as leis dos avanços comuns ficam suspensas. A psicologia e o racionalismo, esses instrumentos de redução e compreensão da realidade permanecem como cânones fixos, desajustados e inúteis. O intelecto retrocede, capitula. As leis da grandeza não têm uma medida em comum com os métodos do pensamento cotidiano. O espírito que quer concebê-las deve beber em fontes mais profundas e a lenda é a sua construção provisória, um subterfúgio há muito tempo confiável. É o cabeçalho, o primeiro título – provisório – de um romance do qual a humanidade é portadora. Ultrapassamos as fronteiras do território sagrado onde se levantarão os templos e os santuários, os acrópoles da nação, e, nessas terras, fixamos uma faixa com a descrição: lenda³⁷ (SCHULZ, 2004, tradução nossa).

³⁶ “Pues la grandeza está repartida escasamente, en pequeñas dosis, sobre el mapa del mundo, como los destellos de un metal precioso sobre las hectáreas de rocalla.”

³⁷ “Con la entrada de la grandeza en las filas de la historia, las leyes de los avances ordinarios quedan en suspenso. La psicología y el racionalismo, esos instrumentos de reducción y comprensión, permanecen como cánones clavados, desajustados e inútiles. El intelecto retrocede, capitula. Las leyes de la grandeza no tienen una medida común con los métodos del pensamiento cotidiano. El espíritu que quiere concebirla debe ir a beber a fuentes más profundas y la leyenda es su construcción provisoria, un subterfugio desde hace mucho tiempo fiable. Es el encabezamiento, el primer título –provisional– de esa novela de la que es portadora la humanidad. Trajamos las fronteras del territorio sagrado donde van a levantarse los templos y santuarios, la acrópolis de la nación, y, en esas tierras, clavamos una enseña con la inscripción: leyenda.”

Dessa forma, ao se comprometer com a memória do escritor polonês, Momik sabe que está se comprometendo também com Kafka, Mann, Goya, Proust, e com outros que enriqueceram a caderneta de Schulz, passando a fazer parte de “uma tênue rede de pontos de fraqueza espalhada pelo mundo” (GROSSMAN, 2007, p.104). E é com essa consciência que ele mergulha, cada vez mais, no universo schulziano, se apropriando de fatos biográficos, ensaios, e também da própria ficção do escritor polonês para, nessa parte de *Ver:Amor*, narrar as aventuras de um Bruno Schulz metamórfico que, ora é adulto, ora é criança, ora é humano, ora é peixe.

E a exemplo das obras do escritor polonês, em um fluxo descontínuo e em um misto de memória e fantasia, Grossman empreende a sua versão para a biografia de Schulz. Tal qual a metamorfose do pai schulziano, que enriquece as obras do escritor polonês, a metamorfose do Bruno de Momik vai sendo configurada de forma progressiva. Em sua saga, na medida em que compartilha as experiências do cardume de salmões, o comportamento e o corpo de Bruno vão sendo descritos como os de um peixe. A metamorfose, propriamente dita, também vai sendo percebida de forma progressiva. De cada ferimento que Bruno adquire nas batalhas de salmão surge um membro de peixe.

A respeito do Bruno humano, Momik tudo sabia. Isso se evidencia na ocasião de sua visita à Universidade de Varsóvia, onde foi recebido pelo reitor Ravitsty, e pelo professor Tiloeh que suspeitou de seu “interesse incomum” em Bruno Schulz e o submeteu a todo tipo de pergunta a respeito do escritor polonês. Momik revelou que sabia mais a respeito de Schulz do que os professores puderam supor, pois ele não desejava salvar Bruno apenas do Holocausto, mas também de todos aqueles que o pesquisavam sem um interesse incomum. Por fim, conseguiu com que o reitor lhe indicasse um lugar próximo a Danzig, onde ele pudesse morar. E após se instalar em Nárvia, uma aldeia de pescadores, Momik sempre descia ao mar para dialogar com a alma feminina que havia nele, e para ler para ela as histórias que escrevia:

Mas o principal é a história de Bruno. E por causa dele volto para você quase toda semana, para ler para você, direto nas conchas de suas grandes orelhas, mais um trecho que acrescentei e também, naturalmente, para tentar extrair de você mais uma migalha de conhecimento que você ocultou até agora em suas profundezas mais negras, para incitar você a me contar, deixar vazar pra mim, cheirar você, a lembrança de Bruno que há em você; aos meus olhos vocês já estão misturados e diluídos um no outro de forma indissolúvel, e por isso você se encontra na minha história

sobre ele e eu lhe conto estas coisas, mesmo sabendo quanto isso a deixa furiosa (GROSSMAN, 2007, p. 112-113).

Momik necessitava que ela lhe revelasse, de suas profundezas, os segredos do seu Bruno, que agora era um salmão, pois aguardava alguma notícia importante sobre ele desde que o contrabandeara para Danzig e o fizera fugir dos guardas e dos pesquisadores literários.

O protagonista de Grossman, como um “pombo correio do Holocausto”, era sempre obrigado a voltar para “lá”: “De repente, falo de novo sobre o Holocausto. Não sei sequer como voltei a isso. Sou capaz de voltar para lá de qualquer assunto” (GROSSMAN, 2007, p. 187). Nunca entendeu como era possível às pessoas continuar vivendo depois de saber do que o ser humano é capaz. E por isso, escrevia a história de Schulz, que, para ele, era “um dos combatentes verdadeiros, ou um modo possível de lutar contra o que aconteceu” (GROSSMAN, 2007, p. 124).

Essa insistência de Momik em retornar para o Holocausto se assemelha à lembrança dos sobreviventes dos campos de concentração, que não conseguiam esquecer suas experiências, mesmo que o desejassem fazer. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 99),

é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição. Assim, seu primeiro esforço consistia em tentar dizer o indizível, numa tentativa de elaboração simbólica do trauma que lhes permitisse continuar a viver e, simultaneamente, numa atitude de testemunha de algo que não podia nem deveria ser apagado da memória e da consciência da humanidade.

A escrita é essa elaboração simbólica que permite a Momik continuar vivendo. E compartilhá-la com o mar fazia parte dessa atitude. E por isso, de tempos em tempos, voltava para o mar, para contar e recontar a sua história com Bruno, como de fato aconteceu, do início ao fim. Contou-lhe sobre o início, como o conhecera, em 25 de maio de 1980, quando recebeu uma de suas obras de presente:

Li o livro pelo livro. Li como se lê uma carta que nos foi contrabandeada, um comunicado fechado de um irmão que julgávamos morto havia muito anos. [...] eu o li como se deve, ao meu ver, ler uma carta enfeitada: com a compreensão de que o que aparece no papel é menos importante do que a continuação das folhas que foram arrancadas e se perderam; daquelas que era proibido escrever especificamente, com receio de que caíssem em mãos erradas... [...] E certa noite, algumas semanas depois, despertei de repente e soube que Bruno não foi assassinado. Não foi morto no ano de 42 no gueto de Drohobitz, mas fugiu de lá (GROSSMAN, 2007, p. 114-115).

Mas os diálogos com a dama do oceano nem sempre eram tranquilos; às vezes eram intensos e perturbadores, pois Bruno também havia despertado nela um interesse incomum. Tão logo o viu, mandou as suas ondinhas rápidas, suas escravas submissas para que aprendessem sobre ele tudo o que fosse possível. E nem mesmo as ondas astutas encontraram facilidade na obtenção das respostas, pois ele era uma criatura estranha e sem dados: “nós sabemos tudo que se precisa saber sobre ele, e não admira, senhora, que não tenhamos conseguido logo no início, porcausaque em absoluto não sonha nem pensa na língua das criaturas humanas” (GROSSMAN, 2007, p. 140). E isso foi suficiente para satisfazê-la.

Satisfeita? Ah! Eu estava simplesmente feliz. [...] Ele fez uma língua para si, o meu homem. Como isto é maravilhoso. Ele simplesmente quer falar consigo mesmo sem que ninguém no mundo entenda. Sem que ele próprio pudesse depois contar a respeito dela para alguém, porque não teria palavras. Tão espirituoso! De onde lhe vêm tais ideias. [...] Sim, desde o começo fiquei encantada com ele (por causa dessas punições), mesmo que não compreendesse muito bem por que ele atrai para si todas estas complicações e suplícios em vez de se alegrar um pouco comigo (GROSSMAN, 2007, p.140).

E nesse ritmo alternado, ora na voz do protagonista, ora na voz do mar, ora na voz do próprio Bruno, e por meio do entrelaçamento de dados biográficos e da ficção, o leitor é inserido em um jogo de composições: trata-se do Bruno de Momik ou do Bruno de Grossman? Talvez nem mesmo o próprio autor de *Ver: Amor* saiba responder de forma precisa, assim como, ao falar sobre a decisão de transformar Schulz em um salmão, não sabe definir o que, de fato, o fascina no ciclo de vida dos salmões:

Desde a minha infância este ciclo de vida me extasiava. Não sei o motivo. Talvez eu sentisse simpatia por eles terem que saltar corredeiras. Talvez houvesse algo neles que me parecesse judaico, na fagulha que de repente se acendia em seus cérebros e os trazia de volta ao lugar onde tinham nascido, contra todas as dificuldades.

E talvez eu fosse atraído pelo salmão porque senti que não há nada na vida deles exceto esta viagem. Suas vidas são de fato como uma viagem vestida em carne, como se eles descobrissem na ondulação da água o impulso da vida em sua nudez. E talvez haja aqui a conexão oculta que eu fiz inconscientemente com as histórias de Schulz (GROSSMAN, 2002 apud WALDMAN, 2009).

Ao escritor israelense cabe o privilégio da incerteza, mas o leitor atento, de Grossman e de Schulz, sabe que o Bruno de Momik é, na verdade, o Bruno de Grossman. E isso pode ser comprovado por essa conexão oculta que o escritor israelense faz inconscientemente com as histórias de Schulz, como acontece com Momik, que sempre se engana sobre a autoria de seus escritos, e como aconteceu com o próprio escritor polonês, que dialogou com seus precursores e escreveu em nome do mito. Além disso, muitas das afirmações do dono de Schulz na ficção soam como reproduções de depoimentos de Grossman, é o caso do relato sobre o primeiro contato de ambos com o escritor polonês; eles o leram como quem lê a carta de um irmão perdido que deseja ser resgatado. Dessa forma, a saga de Bruno Schulz, narrada em *Ver: Amor*, se solta da pena de David Grossman, um escritor israelense que certa vez recebeu de herança os escritos de um dos maiores escritores poloneses do entreguerras, nos quais reconheceu uma espécie de missão que somente ele tinha o poder de empreender.

E essa sensação experimentada por Grossman, de que somente a ele cabe a interpretação daquilo que diz respeito a Schulz e que, por contrabando do destino, caiu em suas mãos, é a mesma sensação experimentada pelos leitores do escritor polonês que compartilham entre si um interesse incomum por ele; que dividem entre si a responsabilidade de atribuir sentido ao que está escrito nas entrelinhas, e é por isso que, ao menor contato com suas obras, dão mais importância àquilo que não está lá, ao que não foi dito; eles são os pássaros que, depois de encontrar inspirações no próprio texto da primavera, ajudam a reconstruir a sua trama, depositando, cuidadosamente, suas conjecturas e decifrações nos intervalos que existem entre os fios que a constituem.

3.2.4 A metáfora do retorno à infância, de Bruno Schulz

Me parece que o tipo de arte que agarra meu coração é justamente uma regressão, uma espécie de retorno à infância. Se fosse possível reverter o curso da evolução, e voltar à infância por caminhos tortuosos, desfrutar mais uma vez de sua plenitude e de sua intensidade – veríamos finalmente cumprida essa "época genial", esses "tempos messiânicos" que as mitologias sempre nos prometeram e, inclusive, afirmaram o seu advento. Meu ideal é ser "maduro" o suficiente para voltar a encontrar a infância. Em minha opinião, a verdadeira maturidade só consiste nisso (tradução nossa).³⁸

Bruno Schulz, "A Andrzej Pleśniewicz".

A Andrzej Pleśniewicz, um dos críticos e ensaístas com quem Schulz dialogava, foi dirigida a carta que contém as palavras dessa epígrafe. Com data de 4 de março de 1936, a carta continua um diálogo estabelecido anteriormente e, dentre outras razões, foi escrita para que algumas impressões do crítico sobre a obra de Schulz fossem elucidadas. É o caso especificamente do trecho transcrito na epígrafe, elaborado para "contestar" a afirmação de Pleśniewicz, que acredita que na arte do escritor polonês há um tipo de prolongação artificial da infância, afirmação que o desconcertou. Além de se posicionar em defesa de seu ponto de vista, com essas palavras, tão bem combinadas, Schulz brinda o seu correspondente com uma reflexão que não se prende apenas à sua tão comentada relação com a infância. Essas palavras viajaram no tempo para serem lidas, aqui, como um texto que se refere a muitas particularidades do universo schulziano. Ao explicar seu fascínio pela infância, suas palavras tocam em sua concepção sobre a arte, ao retorno àquilo que já era no princípio. Revelam a sua arte como uma tentativa "tortuosa" de se alcançar o inatingível: a época genial, que em seus ensaios críticos e em sua literatura é tomada como algo que não pode ser recriado de forma plena, pois diz respeito a acontecimentos magníficos demais para serem comportados no solo da própria realidade. E, por fim, e não

³⁸ "Me parece que la clase de arte que me agarra el corazón es justamente una regresión, una especie de vuelta a la infancia. Si se pudiera invertir el curso de la evolución, y regresar a la infancia por senderos desviados, gozar una vez más de su plenitud y su inmensidad –veríamos finalmente cumplida esa "época genial", esos "tiempos mesiánicos" que las mitologías siempre nos han prometido e, incluso, afirmado su advenimiento. Mi ideal es ser lo suficiente "maduro" para volver a encontrar la infancia. En mi opinión, la verdadera madurez sólo consiste en eso." Cf. SCHULZ, Bruno. A Andrzej Pleśniewicz. In: *Correspondencia*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror, 2008.

menos importante, exprime a sua peculiar modéstia, sempre presente quando se trata de ressaltar o caráter incompleto de sua produção artística.

A temática da infância parece, de fato, algo que, em Schulz, deve ser lido de diversas maneiras. E por isso ela foi antecipada no capítulo anterior, porque se trata, primeiramente, de algo essencial à sua criação artística. Mas antes de se chegar às análises que elucidem essa temática em Schulz, mais especificamente no que diz respeito ao seu Projeto Artístico, se construirá, aqui, a partir de citações de Benjamin, de relatos de sua *Infância berlinense: 1900*, uma discussão que justifique, de certa forma, porque essa época da vida deslumbra esses escritores.

Já foi dito aqui que, segundo Schulz, é na infância que se chega a imagens que na vida adulta têm uma importância decisiva, em torno da qual o sentido do mundo se cristaliza; uma opinião que também pertence a Benjamin (2013):

Procurei, pelo contrário apoderar-me das *imagens* nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa. Não me custa acreditar que tais imagens estão destinadas a ter um destino muito próprio. Elas não estão ainda presas a formas pré-definidas como aquelas que se oferecem há séculos, com referência ao sentimento da natureza, às coordenações de uma infância passada no campo. Pelo contrário, as imagens da minha infância na grande cidade talvez estejam predestinadas, no seu núcleo mais íntimo, a antecipar experiências históricas posteriores. Espero que pelo menos nestas imagens se possa notar como aquele de quem aqui se fala prescindiu mais tarde do aconchego e da proteção que foram apanágio de sua infância (BENJAMIN, 2013, p. 70, grifo do autor).

E também já foi dito que a imagem da infância de Schulz que movimenta a sua criação artística, imagem que pertence ao seu fluxo de imaginação, é uma viagem de charrete, uma espécie de centro de gravidade de incontáveis vias que, ao se ramificarem, se perdem no infinito. E apesar de ter chegado a uma imagem diferente, Benjamin (2013) nos apresenta a imagem de sua infância que, ao que parece, cumpre a mesma função da imagem de Schulz quanto à imaginação. A imagem benjaminiana, retomada aqui para que se ressalte a importância dessa época para a vida do artista – e entendamo-lo aqui a partir da perspectiva de Schulz sobre a arte, como aquele que por meio de um artifício regressa à infância –, continha a fórmula mágica capaz de fazer perdurar, na vida adulta, o encantamento da época dourada:

Como uma mãe que aperta ao peito o recém-nascido sem o acordar, assim a vida trata durante muito tempo a recordação ainda tênue da infância. Nada alimentou mais a minha do que o olhar sobre os pátios entre cujas varandas escuras havia uma, ensombrada por toldos no verão, que foi para mim o berço onde a cidade deitou o seu novo habitante. As cariátides que suportavam a varanda do andar de cima poderiam talvez ter deixado por um momento o seu lugar para cantarem junto deste berço uma canção que, se na verdade não dizia quase nada do que mais tarde me esperaria, por outro lado continha a fórmula mágica que levaria a que o ar desses pátios permanecesse sempre um encantamento para mim. Creio que havia ainda um prolongamento desse ar nos vinhedos de Capri onde um dia abracei a amada; e é esse também o ar em que respiram as imagens e alegorias que dominam o meu pensamento, como as cariátides nas alturas das varandas sobre os pátios nos bairros da zona ocidental de Berlim (BENJAMIN, 2013, p. 70).

E mais semelhanças entre esses dois escritores podem ser encontradas no que diz respeito a essa temática. Do cotidiano de suas infâncias, ou do cotidiano da infância de seus narradores, afloram diversos outros tipos de imagens que, de certo modo, também foram determinantes em sua criação literária, ou não teriam sido eternizadas, indo parar em sua literatura, em sua biografia mitificada. Em seus relatos sobre a infância reinam descrições de uma cosmologia própria, uma mitificação dos elementos que lhes prendem a atenção, como as estações do ano, o clima, o tempo, a vegetação, as férias nas casas de veraneio dos arredores, os rituais de caça às borboletas, as tias de comportamentos incomuns e os espaços labirínticos da cidade conhecida que se transformam em uma floresta, por onde, paradoxalmente, se perdem os narradores:

Não há nada de especial em não nos orientarmos numa cidade. Mas perdermo-nos numa cidade, como nos perdemos numa floresta, é coisa que precisa de se aprender. Os nomes das ruas têm então de falar àquele que por elas deambula como o estalar de ramos secos, e as pequenas vielas no interior da cidade mostrar-lhe a hora do dia com tanta clareza quanto um vale na montanha. Aprendi tarde essa arte; ela preencheu o sonho cujos primeiros vestígios foram os labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos. [...] Desde cedo percebi que há qualquer coisa de especial nesse espaço labiríntico; percebi-o pelo terreno largo e banal que em nada deixava adivinhar que aqui, a poucos passos do caminho dos fiacres e carruagens, dormita a parte mais preciosa do parque (BENJAMIN, 2013, p. 78).

Também se encontram nessas suas obras intermináveis referências a diversas formas de arte, como a música, o cinema, a pintura, e, claro, a literatura e seus diversos desdobramentos. Não faltam nelas referências a escritores, romances, lendas, contos de fada, nem descrições de fascínio pelos livros que se tornam verdadeiros objetos de desejo, com os quais só se estabelece contato em sonhos. E é à maneira de Józef, que se deslumbra com o livro perdido, que o narrador de Benjamin descreve o seu fascínio e fidelidade aos calhamaços dos volumes lidos outrora:

Ou seria uma fidelidade a outros, mais velhos e mais difíceis de encontrar? Àqueles livros maravilhosos que só me era dado voltar a ver uma vez em sonhos? Que títulos tinham? Eu não sabia, só sabia que eram livros há muito desaparecidos, que eu nunca mais tinha encontrado. Mas agora estavam no armário que eu, ao acordar, sabia nunca ter visto antes. No sonho, o armário parecia-me antigo e bem conhecido. Os livros não estavam arrumados de pé, mas deitados, e no canto das tempestades. Trovejava neles. Se abrisse um, seria levado ao seio da trovoadas, onde um texto instável e encoberto se nublava, prenhe de cores. Eram cores borbulhantes e fugidias, que iam sempre dar a um roxo que parecia vir das entranhas de um animal abatido no matadouro. Inomeáveis e pesados de sentidos como essa cor roxa eram os títulos, cada um dos quais me parecia mais estranho e ao mesmo tempo mais familiar do que o anterior. Mas antes de me poder apoderar de qualquer um deles já estava acordado, sem ter nem sequer tocado em sonhos nos meus velhos livros de rapaz (BENJAMIN, 2013, p. 81-82).

As memórias da infância, como se vê, na pena desses escritores se transformam em um terreno profícuo para a criação literária. Nas mãos de Schulz, porém, elas vão além. Transformam-se em um terreno profícuo para a propagação do próprio mito. O mesmo que fez com a arte, elevando-a acima da realidade, Bruno Schulz faz com a infância, elevando-a a um nível superior àquele em que geralmente se encontra a época da vida adulta. E é por isso que tudo em sua arte deve ser lido como um eterno retorno à idade primeira, à criação da mitologia universal. A propósito, não seria o próprio nascimento do mito o início da infância da própria humanidade e de todas as coisas que a cercam?

E essa persistente metáfora do retorno à infância vem à superfície deste texto por meio de uma narrativa da ficção de Schulz, talvez a sua melhor expressão literária para essa sua filosofia. No capítulo “O aposentado”, da obra *Sanatório sob o signo da Clepsidra*, o narrador de Schulz, que particularmente nessa obra leva o nome de Szymcio,

estabelece um paralelo entre a vida adulta e a infância. Em outro momento deste estudo já se falou sobre o sentido que ele atribui à sua condição de aposentado, ela reside em uma suprema sensação de leveza, em um “retorno à sobriedade”. Retrocedendo meio século em sua trajetória, o aposentado, esse “passageiro de peso leve”, decidiu, no auge de sua sobriedade, pôr em ação um plano que há muito lhe intrigava. Vestiu a sua melhor roupa e saiu pela cidade, a lançar a sua sorte. Foi ter com o diretor da escola municipal para matricular-se na primeira série, renunciando aos direitos especiais que a sua idade lhe oferecia, não querendo, em nada, se diferenciar dos outros alunos, pelo contrário, seu interesse era misturar-se àquela massa cinzenta da turma. E tendo o seu desejo atendido, ingressou na sua nova vida, vivendo, como há meio século, as aventuras da época de estudo escolar, que para ele não perderam em nada o seu fascínio.

E esse seu retorno à infância alcança, ao final da narrativa, um destino ainda mais schulziano. Aquele outono, a mando da mãe-natureza que não permite que uma estação passe pelo narrador de Schulz sem imprimir-lhe um significado, criou, primeiro, um dia que lhe lembrava as gravuras de Rembrandt, e, depois, um vento aparentemente suave, mas que “em sua estranha megalomania, fingia ser grosseiro e violento” e que “reinava na cidade como se nesse dia quisesse tatuar para sempre um exemplo memorável de sua arbitrariedade desmedida” (SCHULZ, 2012, p. 306). Desde o início desse dia particular, o “passageiro de peso leve” já havia pressentido o desastre. No caminho para a escola, teve dificuldade para atravessar a ventania, precisando recorrer aos colegas que lhe seguravam pelas mangas nos cruzamentos das correntes de ar que se formavam nas esquinas:

Desse modo atravessava a cidade e tudo ia bem. Depois fomos para a outra escola para a aula de ginástica. No caminho compramos rosquinhas. Uma longa fila de pares conversando já entrava pelo portão da escola. Mais um instante, e estaria salvo, num lugar seguro, salvo até o fim da tarde. E, se fosse preciso, poderia até pernoitar na sala de ginástica. Meus fiéis companheiros passariam a noite comigo. Mas, por azar, Wicek havia ganhado nesse dia um pião e, cheio de entusiasmo, fazia-o girar diante da escola. O pião zunia, a entrada ficou engarrafada, empurraram-me para longe do portão e, nesse momento, fui levado pelo vento. – Amigos, socorro! – gritei, já suspenso no ar. Vi ainda seus braços estendidos e suas bocas abertas num grito, mas logo depois dei uma cambalhota e subi numa fantástica reta. Já sobrevoava pelo alto dos telhados. Voando assim, sem fôlego, vi com os olhos da imaginação meus colegas na sala levantando as mãos, estalando os dedos, chamando o professor: – Senhor professor, senhor professor, o Szymcio foi levado! – O senhor professor olhou através dos óculos. Dirigiu-se tranquilamente à janela e,

protegendo os olhos com a mão, espreitou o horizonte. Mas já não podia me ver. Num reflexo vago do céu pálido, seu rosto ficou completamente pergamináceo. – É preciso riscar o nome dele do registro – disse com expressão amargurada e voltou à mesa. E eu ia sendo levado cada vez mais alto nos amarelos e inexplorados espaços outonais (SCHULZ, 2012, p. 307).

E essa é uma cena que também nasce das mãos do Schulz desenhista:



FIGURAS 7 – Ilustração do próprio autor para “O aposentado”
Fonte: Bruno Schulz.

Acompanhado pelo Schulz literato e pelo Schulz desenhista, o “passageiro de peso leve” cumpriu o desejo de seu criador, expresso na epígrafe deste capítulo; tendo atingido a sua verdadeira maturidade, ele reverteu o curso da evolução, e, por caminhos tortuosos, retornou à infância para desfrutar de sua plenitude e de sua intensidade.

3.2.4.1 O Bruno de Nadia Terranova e de Ofra Amit ou A outra infância de Bruno Schulz

Se a Grossman coube, por meio da literatura, salvar o escritor polonês de seu último destino, dando-lhe o privilégio da metamorfose para que, experimentando o poder do pai, ele se transformasse em um salmão, e, assim, retornasse à sua origem; e se a Geissler coube, com o apoio da arte cinematográfica, anos depois, a tarefa de libertar o escritor das paredes do gueto, recompondo e revelando o cenário de suas últimas expressões artísticas; à escritora italiana Nadia Terranova se impôs outra missão: a de fazer com que Schulz retornasse à sua infância. Missão esta que ela cumpriu a partir de um lugar propício – da literatura infantil – e por meio de dois instrumentos que trabalharam para Schulz como órgãos metafísicos vitais, aqueles que permitiram a sua sobrevivência no mundo dos mortais: a palavra e o desenho.

Acompanhada da artista israelense Ofra Amit, que ilustrou a obra, Terranova se apropriou da memória de Bruno Schulz e ficcionalizou a sua biografia, dando ênfase à sua infância, época em que afloraram suas inspirações artísticas, e reforçando a sua metáfora do retorno à época genial, uma vez que, nessa obra, o escritor polonês volta à época dourada de sua vida para viver as peripécias do pequeno Bruno.

Do curto-circuito provocado pelo encontro do trabalho literário da escritora italiana com o trabalho gráfico da artista israelense surgiu *Bruno, Il bambino Che imparò a volare* (*Bruno, o menino que aprendeu a voar*³⁹), uma obra plural que brinda os leitores de Schulz e que conquista para ele pequenos leitores que viverão, com Bruno, as aventuras de sua época dourada.

A obra parece ser resultado de um intenso envolvimento de ambas com o universo de Bruno Schulz, e talvez por isso ela se assemelhe tanto ao livro perseguido pelo narrador schulziano, que não se deixa limitar para caber em um adjetivo ou epíteto e que guarda dentro de si mundos inteiros. A leitura da trama narrada vai sendo enriquecida por desenhos que não se limitam apenas a ilustrar, que não somente complementam os sentidos da narrativa, mas que lhe imprime outros. Um resultado, talvez, do desejo de Amit de transpor também o universo gráfico do artista polonês, já que, como uma espécie de citação, miniaturas dos desenhos de Schulz ajudam a compor o seu trabalho. Além disso,

³⁹ Obra traduzida para o português por Bárbara Resende Coelho exclusivamente para compor esta pesquisa.

elementos do universo do artista polonês que não estão, necessariamente, nas palavras de Terranova foram cunhados nos desenhos da artista, o que faz com que as ilustrações funcionem não somente como intermédio da leitura, mas como parte singular, sequência da própria narrativa.

Quanto às características físicas e intelectuais incomuns de Bruno Schulz, elas são transpostas, por assim dizer, para caber em descrições e ilustrações que possam ser atribuídas à figura da criança que ele foi um dia, ou, pelo menos, à figura da criança que a literatura fez dele, uma criança que, à imagem e semelhança de seu referente adulto, só poderia ser incomum. O Bruno de Terranova e de Amit se apresenta como um menino inteligente, sensível, frágil, com o corpo pequeno e com a cabeça grande o suficiente para nela se acomodar todas as preocupações e inquietações do mundo, e, sobretudo, todo o peso de ser filho de Jakub Schulz. Assim como o pai de Józef, o pai de Bruno reinava em sua mente e só ali ele parecia ser completamente compreendido.



FIGURA 8 – Ilustração de Ofra Amit
Fonte: TERRANOVA, 2012, p. 13.

É assim que o Bruno da literatura infantil é apresentado aos leitores, uma criança “atarefada”, envolvida constantemente com as metamorfoses e desaparecimentos do pai e

com a missão de reconhecê-lo em suas novas formas e de salvá-lo de um desaparecimento definitivo. Seu pai, que também já foi bombeiro, “era a aranha, era o pássaro colorido. Tinha sido também um livro secreto, uma barata manchada, um resto de tecido bordado, uma flor ao sol. Mas sempre continuava sendo Jakob, o pai de Bruno”⁴⁰ (TERRANOVA, 2012, p. 11, tradução nossa). E, por isso, o próprio menino se atribuía a tarefa de fazer com que o pai coubesse naquela casa, naquela família, na comunidade dos homens. Como Józef, que não se conformava com as explicações “lógicas” dos adultos para os desaparecimentos de Jakub, Bruno também procurava explicações para o desaparecimento do seu pai, encontrando-o nas mais exóticas criaturas, trazendo-o de volta e colocando um fim provisório no ciclo de seu eterno retorno: “Certa vez Adela gritou assustada e empurrou para fora da janela um pássaro de patas enormes e plumagem sarapintada. Bruno conseguiu fazer com que aquela ave de rapina – porém inofensiva – entrasse novamente de forma sorrateira”⁴¹ (TERRANOVA, 2012, p. 4, tradução nossa).



FIGURA 9 – Ilustração de Ofra Amit
Fonte: TERRANOVA, 2012, p. 13.

⁴⁰ “Il pompiere era Il ragno, era l’uccello colorato. Era stato anche un libro segreto, uno scarafaggio chiazzato, uno scampolo di stoffa ricamata, un fiore assolato. Però rimaneva sempre Jakob, Il padre di Bruno.”

⁴¹ “Una volta Adela urlò spaventata e spinse fuori dalla finestra un uccello dalle zampe enormi e dal piumaggio variopinto. Bruno riuscì a far rientrare di soppiatto quell’innocuo rapace.”

E em comum com o pai de Józef o pai de Bruno não tem apenas o desejo de se misturar às coisas do mundo, mas também a sua profissão e a sua filosofia sobre a matéria, que para ele se apresenta repleta de vida e de possibilidades. À realidade, o Jakob de Terranova e de Amit também se conectava a partir de sua máscara de exemplar comerciante de tecidos, sua performance humana para suportar o tédio do cotidiano. Das várias formas que ele assumia, essa parecia ser a que ele interpretava com menos perfeição, pois a potência que se escondia na matéria o distraía, o seduzia de diversas formas, incitando-o a moldá-la. E foi com muita propriedade e sensibilidade que Amit transpôs esse seu disfarce para a arte gráfica. Na ilustração da figura do comerciante, o pai de Bruno está apenas superficialmente envolvido em suas negociações têxteis. Em suas mãos ele tem um tecido comum e ao seu redor estão clientes igualmente comuns, mas essa é apenas uma aparência, pois a sua atenção está toda voltada para os pássaros que levantam voo de um tecido incomum, no alto da prateleira.

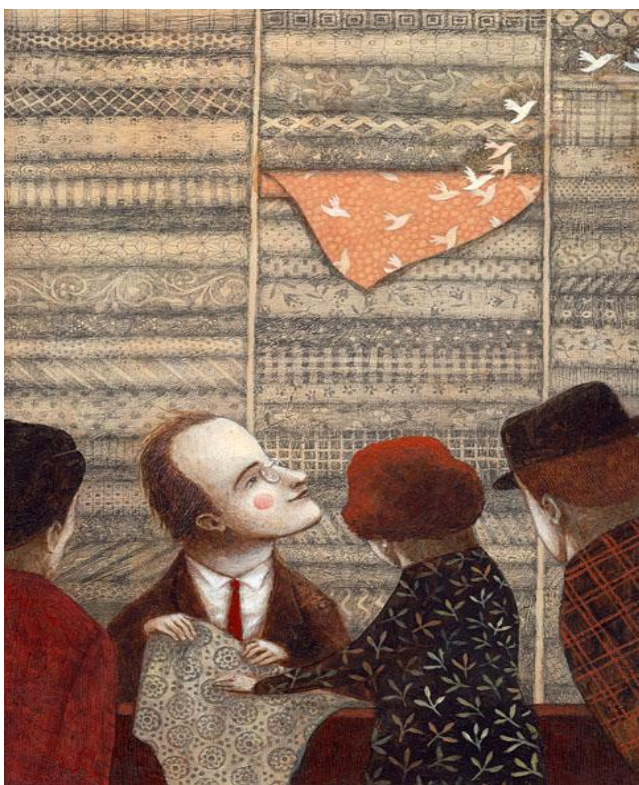


FIGURA 10 – Ilustração de Ofra Amit
Fonte: TERRANOVA, 2012, p. 13.

E esse interesse do pai pelas coisas que se localizam no alto é apenas mais um detalhe da obra de Terranova e de Amit que remete a *Lojas de canela*, de Schulz. Dias

antes de ver o seu pai transformado em uma criatura alada, Józef já havia percebido, em seu estranho comportamento, a necessidade de Jakub de se desprender do chão.

Nesses dias, fazia com muita dedicação todos os consertos necessários nas regiões altas do quarto. A cada hora do dia podia-se ver como, encolhido em cima da escada, manipulava algo no teto, perto do cortinado das janelas altas, junto aos globos e correntes das luminárias pendentes. Usava a escada como enormes pernas de pau, assim como fazem os pintores, e sentia-se bem nessa perspectiva de pássaro, perto do céu pintado, dos arabescos e pássaros do teto (SCHULZ, 2012, p. 33-34).

Quanto às inspirações do Bruno artista, na obra da escritora italiana elas surgem ainda na infância, como um refúgio, uma forma para curar a melancolia causada pelo último desaparecimento do pai, que foi parar em seus desenhos e sua literatura (FIG. 11). E, diferentemente do verdadeiro Bruno, seu reconhecimento mundial não foi póstumo. O Bruno de Terranova “publicou contos e artigos que despertaram o interesse do mundo todo. Seus desenhos e suas gravuras venderam como água”⁴² (TERRANOVA, 2012, p. 19, tradução nossa).

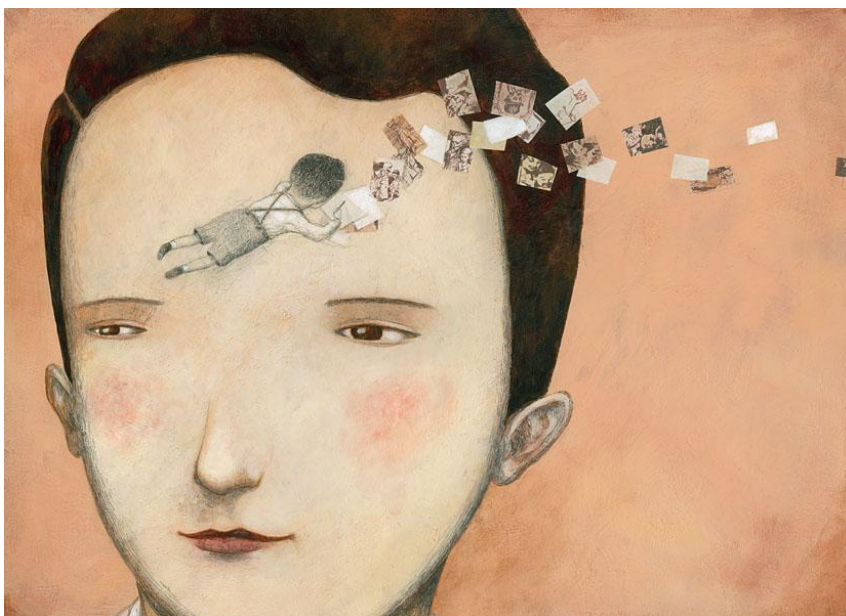


FIGURA 11 – Ilustração de Ofra Amit
Fonte: TERRANOVA, 2012, p. 13.

⁴² “Pubblicò racconti e articoli che suscitarono l’interesse di tutto Il mondo. I suoi disegni e le sue incisioni andarono a ruba”

Mas como muitas outras coisas em sua vida, o seu sucesso foi interrompido pela Segunda Guerra Mundial. O fato de ser judeu lhe fez parecer mais diferente aos olhos do mundo do que o fato de ter a cabeça grande, um pai estranho e um talento incomum. Por causa da guerra ele viu a cidade de Drohobycz perder suas cores e suas ruas serem varridas pelos oficiais nazistas. Mas o seu sofrimento durou até o mês de novembro daquele ano, quando se viu, de repente, sob a mira do revólver de um oficial: “Foi apenas o tempo de mirar e PLOFT. O casaco de Bruno murchou no chão. Mas dentro dele não havia mais ninguém. O oficial não conseguia acreditar no que via: Aonde tinha ido parar aquele pequeno judeu da cabeça grande?” (TERRANOVA, 2012, p.26-27, tradução nossa).⁴³ O Bruno de Terranova e de Amit desaparece naquele inverno para ressurgir, à maneira do “passageiro de peso leve”, depois do fim da guerra e em uma tarde de primavera, na vida de outra criança. Sobrevoando Drohobycz ao lado de seu pai, ele se deixa ser notado pela filha mais nova de um casal que na antiga loja de tecidos encontrou um lugar para recomeçar a vida (FIG. 12). Momentos antes, aquela menina havia sido atraída para o sótão, onde encontrou um baú com os desenhos de Bruno; por isso ela reconheceu o menino e o pássaro que sobrevoavam sua cidade. E parece se tratar, também, de uma menina incomum, pois da cena que avistava de sua janela ela só não conseguia compreender como um menino de cabeça tão grande conseguia voar tão alto.



FIGURA 12 – Ilustração de Ofra Amit
Fonte: TERRANOVA, 2012, p. 13.

⁴³ “Appena il tempo di prendere la mira e PLOF. Il cappotto di Bruno si afflosciò per terra. Ma dentro non c’era più nessuno. L’ufficiale non poteva credere ai suoi occhi: dov’era finito quel Piccolo ebreo dalla testa grossa?”

E o fato de as metamorfoses e os retornos de Schulz à época genial nas ficções de seus sucessores prescindirem do seu último momento no gueto, do momento que antecede a sua morte, não é somente curioso, mas bastante inquietante. Parece não se tratar apenas de oferecer ao escritor a oportunidade de realizar uma fuga bem sucedida na ficção. É como se àquele que, de alguma forma, teve um contato incomum com o escritor polonês não coubesse outra interpretação para o seu desprendimento do mundo material. Foi o que ocorreu, no ano de sua morte, a um de seus correspondentes, o crítico literário polonês Artur Sandauer. Segundo Sandauer (2003), quando o correio de Drohobycz lhe devolveu, no outono de 1942, um postal enviado a Schulz com a anotação “destinatário desconhecido”, não lhe veio à mente outro pensamento senão as últimas palavras do “passageiro de peso leve”: “E eu ia sendo levado cada vez mais alto nos amarelos e inexplorados espaços outonais” (SCHULZ, 2012, p. 307).

Em todo caso, o interesse de Terranova – assim como o de Grossman, o de Geissler, o dos cineastas americanos Stephen Quay e Timothy Quay, cujo trabalho de transposição da obra de Schulz intermediará a análise de uma seção do próximo capítulo –, não pode ser interpretado como um ato apenas de intertextualidade. As obras que homenageiam Schulz parecem se comprometer com algo maior, são verbetes que remetem ao universo schulziano, partes integrantes do grande mosaico que não deixa morrer a memória de um modesto artista que não ousou ter mais do que um sócio para dar continuidade ao seu postulado, para ajudá-lo a carregar o peso de seus empreendimentos: “Gostaria, mesmo que apenas por um instante, de me livrar desse peso, confiá-lo a outro, e depois levantar a cabeça e contemplá-lo com prazer. Preciso de um cúmplice que aceite dividir comigo a imprudente aventura do descobrimento⁴⁴ (SCHULZ, 2008).”

⁴⁴ Carta de Bruno Schulz a Tadeusz Breza. “Me gustaría, aunque sólo fuese un instante, deshacerme de ese peso, confiárselo a otro, después alzar la cabeza y contemplarlo a placer. Necesito un cómplice que acepte compartir conmigo la temeraria aventura del descubrimiento.”

4 METAMORFOSES DE UM PROJETO ARTÍSTICO

Vejo, assim, no seu exercício constante, em sua necessidade premente de vivenciar seres humanos de toda espécie, mas especialmente aqueles que são menos considerados, na prática desse exercício, irrequieta, não atrofiada ou tolhida por sistema algum, o verdadeiro ofício do poeta.

Elias Canetti, “O ofício do poeta”.

Bastante recorrente nesta dissertação, a começar pelo título, o termo metamorfose, tão caro à literatura de Bruno Schulz, é tomado aqui como uma grande metáfora para os processos que influenciaram sua vida e obra. Se, por um lado, de certa forma, esse termo projeta em sua produção ficcional a sombra de Franz Kafka, por outro, é ele que salvaguarda a chave que dá acesso aos aposentos mais privados do seu Projeto Artístico. Apesar dessa premissa já ter sido adiantada, é neste capítulo que se constituirão análises que retirarão a noção de metamorfose do lugar comum, revelando-a como um elemento que, em Bruno Schulz, ultrapassa o lugar de simples temática e ganha ares de operador teórico de sua ficção.

Considera-se mais apropriado, no caso de Schulz, ler a metamorfose como um artifício da própria natureza do mito, do qual o autor se apropria, transformando-o em uma teoria que, de certo modo, dá forma ao seu postulado. No entanto, antes de se chegar a discussões que confirmem tal colocação, considerou-se relevante dedicar atenção à conexão que se estabelece entre Schulz e Kafka, escritores que, paradoxalmente, se assemelham mais em outros aspectos do que em relação à temática da metamorfose propriamente dita.

4.1 A propósito da relação entre Schulz e Kafka

Seu parentesco com Kafka tanto pode abrir como fechar-lhe o caminho. Se disserem que é mais um primo, está perdido. Mas se enxergarem o brilho peculiar, a luz própria que emite feito um inseto fosforescente, aí será capaz de entrar suavemente no imaginário, já trabalhado por Kafka e sua estirpe... e então, a êxtase dos gourmets irá jogá-lo para cima. E, se a poetização dessa prosa não cansar demais, vai deslumbrar...

Witold Gombrowicz, “Bruno Schulz no diário de Witold Gombrowicz”.

Na mesma enquete em que Calvino (2009) faz a afirmação de que a narrativa de Bruno Schulz transfigura visionariamente a memória familiar, ele, em uma breve definição do “fantástico”, toma *A Metamorfose* de Franz Kafka como exemplo. Não há a explicitação, nesse seu texto, de nenhuma comparação entre tais escritores, mas ela, de certa forma, se estabeleceu ali para os leitores de Schulz, não somente por ser a temática da metamorfose um dos elementos das obras desses escritores que permitem incluí-los no rol do fantástico, mas porque, como já foi dito, não faltaram críticos que, por causa dela, colocassem o escritor polonês à sombra do escritor tcheco, ou que o acusassem de imitador⁴⁵.

Na contramão do sentido tomado por esses críticos, pretende-se aqui tratar da delicada relação entre esses dois escritores, mas sem conceder ao assunto uma atenção demasiada, considerando os propósitos deste estudo, que são outros. O que se pretende é, em função de não se ignorar a existência do fato, tocar o assunto para, posteriormente, trabalhar a metamorfose na obra de Bruno Schulz de modo um pouco mais aprofundado.

De acordo com Siewierski (2000), outras semelhanças – além da temática – entre esses dois centro-europeus podem ser observadas nas estruturas mais profundas de suas obras, quando eles apresentam, por meio de eventos fantásticos e imagens simbólicas, a situação existencial de seus protagonistas, e quando exprimem a crise do velho mundo por meio da crise do discurso tradicional. No entanto,

⁴⁵ Cf. SIEWIERSKI, Henryk. *História da Literatura polonesa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. p. 170.

Kafka proclama o desespero metafísico e a extrema alienação do indivíduo, enquanto Schulz procura reconstruir a ordem universal e restituir ao homem a sua cidadania no mundo. A linguagem seca e protocolar de Kafka difere totalmente da exuberância estilística de Schulz (SIEWIERSKI, 2000, p.170).

E apesar da suficiência das palavras de Siewierski (2000), este estudo tece outras considerações a respeito da relação entre esses dois escritores, pois, como ele mesmo sugere, para uma comparação justa, é necessário que se observem as estruturas mais profundas de suas obras. Mais especificamente a respeito da relação entre *A Metamorfose*, de Kafka, e a metamorfose nas narrativas de Schulz no que concerne às transformações de seus personagens, pode-se dizer que há menos semelhanças do que diferenças.

Nas obras do escritor polonês, a personagem que sofre os impactos da metamorfose é Jakub, o pai de Józef. Já na obra de Franz Kafka, esse processo é vivido pelo filho, Gregor Samsa. Enquanto a metamorfose de Gregor é uniforme, a de Jakub é multifacetada. O primeiro, por uma estranha ação, transforma-se em um “inseto monstruoso”, enquanto o segundo vive vários processos de transformações, metamorfoseando-se de maneira dinâmica, ora como pássaro, ora como barata, ora como outras formas da matéria.

Quanto à semelhança em relação a essas duas personagens, ambas, ao se metamorfosearem, constituem uma terrível ameaça à estrutura familiar, uma vez que, na medida em que são tomadas pela “mutação”, distanciam-se progressivamente do espaço doméstico e social.

Já com relação aos empreendimentos e estilos de cada autor, no caso de Bruno Schulz, como já foi dito, a metamorfose é um processo indissociável de todo o seu Projeto Artístico, o que não pode ser afirmado quando se trata da produção de Kafka. E mesmo que não fosse esse o caso, ao longo do século XX, a teoria literária contribuiu para que tomássemos consciência de que a literatura é feita de diálogos, apropriações, releituras e entrecruzamento de vozes. Kafka é um autor universal de um universo literário admirado, cuja importância faz dele precursor de diversos outros escritores. Grossman (2007) afirmou algo semelhante quando lhe perguntaram qual escritor, além de Schulz, havia exercido influência sobre ele. Depois de citar Kafka, ele enfatizou: “mas é difícil encontrar um escritor que não foi influenciado por Kafka, mesmo que ele não escreva em um estilo

similar. Kafka é uma etapa literária por onde você tem que passar”⁴⁶ (GROSSMAN, 2007, tradução nossa).

A noção desenvolvida por Borges (2007) sobre a relação precursor-sucessor na literatura também é bastante significativa para que se discuta a relação entre tais escritores de forma apropriada. Para ele, o elo que vincula um autor a outro deve ser trabalhado de forma purificada, sem a conotação de polêmica que o revela; é o escritor que define o seu precursor, e não o contrário. Segundo Borges (2007), o sucessor é um leitor que cria e, de certa maneira, inventa o seu precursor. Portanto, ao empreender seu Projeto Artístico, Bruno Schulz não se apropriou do universo de Kafka; ao criar o seu próprio Projeto Literário, ele, conseqüentemente, se incluiu na linhagem de Kafka, tornando-o um de seus precursores.

Há, ainda, outro caminho para se analisar essa questão, um caminho sugerido pelo próprio escritor polonês, e, por isso, um pouco suspeito. Mas, por se tratar de algo que ressalta a noção que aqui se difunde a respeito do seu Projeto Artístico, torna-se, portanto, um caminho a ser seguido. Ao escrever o epílogo da primeira tradução d’*O processo*⁴⁷, de Kafka, para o polonês, o próprio Schulz (2004) manifestou seu fascínio pelo escritor tcheco, destacando-o entre os “espíritos representativos de sua geração”. Mas o que ele oferece aos leitores da obra no que diz respeito à sua visão sobre o estilo de Kafka não é propriamente o que se pode chamar de uma visão que ressalte a sua singularidade, pelo contrário. Para ele, o autor d’*O processo* não detinha, com exclusividade, os conhecimentos e investigações que quer expressar em sua obra, pois eles pertenceriam, desde o princípio, ao mito, sendo parte da “herança comum da mística de todos os tempos, e de todos os povos que os expressaram sempre em uma linguagem subjetiva, ocasional”⁴⁸ (SCHULZ, 2004, tradução nossa). E a forma com a qual Schulz

⁴⁶ Entrevista concedida a Jonathan Shainin, da revista literária *The Paris Review*. “Kafka, though it’s hard to find a writer who’s not influenced by Kafka, even if he does not write in a similar style. Kafka is a literary stage you have to go through.”

⁴⁷ É comum que se atribua ao escritor polonês o crédito pela tradução dessa obra de Kafka. Embora o seu nome apareça no livro, quem realizou o trabalho de tradução foi a sua noiva, a professora Józefina Szelinska. Trata-se, portanto, de um equívoco gráfico. Dessa obra, Schulz, de fato, assina somente o epílogo. Cf. COETZEE, John Maxwell. *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

⁴⁸ “El conocimiento, las investigaciones y búsquedas que aquí quiere expresar Franz Kafka no son en modo alguno su propiedad exclusiva; pertenecen a la herencia común de la mística de todos los tiempos y todos los pueblos, que las han expresado siempre en un lenguaje subjetivo, ocasional, ligado a las convenciones de las comunidades o escuelas esotéricas.”

reconhece o sentido de toda busca artística, referindo-se à obra do autor tcheco, faz do epílogo um extenso e profundo comentário sobre o seu próprio empreendimento artístico. Ao revelar o mito como o ascendente da obra de arte, Schulz revela também a profundidade da questão ali discutida e, assim, se apresenta ao leitor como um conhecedor não somente da obra que analisa, mas também do espírito que a criou (o mito). Isso faz ressoar aqui uma colocação de Terranova (2012) a respeito da relação entre Kafka e Schulz: “Alguém escreveu que Schulz é mais kafkiano que Kafka, e, lendo seus escritos, tão nítidos, paradoxais e imaginativos, essa afirmação não parece sem sentido”⁴⁹ (TERRANOVA, 2012, tradução nossa).

Além disso, quando Elias Canetti (1990), no discurso intitulado “O ofício do poeta”, proferido em Munique, em 1976, afirma que o poeta é o guardião das metamorfoses, ele retira, de certa forma, esse privilégio das mãos de Kafka:

Até o século passado, quem se ocupasse desse aspecto mais próprio e enigmático do ser humano – o dom da metamorfose – teria ainda de se ater a dois livros fundamentais da Antiguidade: *As metamorfoses*, de Ovídio, coletânea quase sistemática de todas as metamorfoses míticas e “elevadas” então conhecidas; e um anterior, a *Odisséia*, que trata particularmente das metamorfoses aventureiras de um homem, Ulisses. Suas metamorfoses culminam com o retorno como mendigo (o mais reles que se podia imaginar), e a perfeição do disfarce ali atingida é tão grande que jamais foi alcançada ou superada por qualquer poeta posterior (CANETTI, 1990, p. 280).

Para Canetti (1990, p. 282), “num tal mundo, que se poderia caracterizar como o mais cego de todos os mundos, parece de fundamental importância a existência de alguns que, apesar dele, continuam a exercitar o dom da metamorfose”. É a partir dessa afirmação, mais precisamente na articulação do termo “dom”, nessa variação utilizada pelo autor para a palavra “ofício”, e que melhor se aplica à relação de Schulz com a arte, pois para ele ela era mais do que uma ocupação, que este estudo encontra incentivo para reafirmar, a partir das análises das próximas seções, que a metamorfose para Schulz não ocupa o lugar de uma simples temática, é, antes, um operador teórico de sua ficção.

⁴⁹ Posfácio à sua obra *Bruno, il bambino que imparò a volare*. “Qualcuno ha scritto che Schulz é più kafkiano di Kafka e leggendo i suoi scritti, così nitidi, paradossali e immaginifici, quest’affermazione non pare priva di senso.”

4.2 Entre pássaros e baratas: as metamorfoses do pai schulziano, das *Lojas de canela* ao *Sanatório sob o signo da clepsidra*

Esta seria, creio, a verdadeira tarefa dos poetas. Graças a um dom que foi universal e hoje está condenado à atrofia, e que precisariam por todos os meios preservar para si, os poetas deveriam manter abertas as vias de acesso *entre* os homens. Deveriam ser capazes de se transformar em *qualquer um*, mesmo no mais ínfimo, no mais ingênuo, no mais impotente. Seu desejo íntimo pela experiência de outros não poderia jamais se permitir ser determinado por aqueles objetivos que regem nossa vida normal, oficial, por assim dizer: teria de ser absolutamente livre de toda pretensão de sucesso ou prestígio, ser uma paixão por si, a paixão justamente pela metamorfose.

Elias Canetti, “O ofício do poeta”.

Antes mesmo de travar suas terríveis batalhas com Deus e de, tempos depois, retirar de Suas mãos os privilégios da Criação, Jakub já apresentava, aos olhos de Józef, um poder incomum que o diferenciava dos mortais: o fascinante dom da metamorfose.

Tomado por uma “loucura” degradante, e às vezes iluminadora, Jakub se desprende da “realidade”, de tudo aquilo que remete ao humano, metamorfoseando-se de maneira constante e dinâmica, assumindo, intermitentemente, a forma de diversos animais, de seres não humanos que provavelmente Canetti (1990) também definiria como o tipo “mais ínfimo, mais ingênuo, mais impotente”, um tipo de ser que Schulz acolhe em suas obras, e por meio do qual ele revela o seu fascínio por aquilo que a sociedade toma como degradante.

No capítulo “A visitação”, de *Lojas de canela*, a metamorfose de Jakub é narrada por seu filho de forma progressiva. Na época em que acontece o que Józef relata, sua casa é abandonada por sua mãe que trabalha na loja e negligenciada pela empregada Adela, tornando-se, assim, um espaço imundo que passa a ser habitado também pelas baratas.

Nos cantos do quarto, enormes baratas ficavam sentadas imóveis, engrandecidas pela própria sombra, que a vela acesa lançava sobre cada uma e que não desgrudava delas mesmo quando uma daquelas carcaças achatadas sem cabeça começava sua assombrosa corrida de aranha (SCHULZ, 2012, p. 26).

Essa imagem da barata se apresenta como um prenúncio da metamorfose do pai que, em momentos posteriores, será observada a olhos vivos pelo filho. Segundo o narrador, foi nessa época de abandono e desleixo que seu pai adoeceu, tomado por um desânimo que o levava a passar o dia todo no quarto, e por acessos de descontroles mentais e emocionais que também eram metamorfoseados em suas manifestações. Dessa maneira, percebe-se que, aos poucos, a metamorfose multifacetada do pai vai sendo anunciada, abrangendo desde os seus sentimentos contrários até as suas manifestações físicas com características animais.

Segundo o filho, “com piscadelas secretas, olhos de gato, lábios escuros que sorriam, e orelhas que escutavam desabrochando entre as flores” (SCHULZ, 2012, p. 27), os papéis de parede da casa, como que sintonizados com a presença de Jakub, assumiam diversas formas para despertar a sua atenção.

Então ele ficava aparentemente ainda mais imerso no trabalho, contava e somava, com medo de trair-se por essa ira que nele crescia, lutando contra a tentação de lançar-se para trás, às cegas, com um grito inopinado, e apanhar a mancheias esses arabescos encarapinhados, essas pincas de olhos e orelhas que a noite gerara e que cresciam e se multiplicavam, lançando em delírio, do umbigo materno da escuridão, sempre novos rebentos e braços. E só se acalmava quando, com o refluxo da noite, o papel de parede começava a murchar, enrolar-se, perder folhas e flores, rarefazendo-se outonalmente e deixando passar por si a madrugada que vinha de longe. Então, em meio ao chilreio dos pássaros do papel de parede, na madrugada amarela do inverno, ele caía por algumas horas num sono negro e denso (SCHULZ, 2012, p.27-28).

E essa imagem dos pássaros no papel de parede pode ser lida como uma antecipação da fixação que Jakub desenvolverá por essas criaturas no capítulo seguinte, intitulado “Os pássaros”. Nele o seu comportamento e as suas características físicas são descritos por Józef como os de uma ave. “Às vezes trepava no cortinado e assumia uma pose enorme, simétrica à do enorme abutre empalhado pendurado na parede do outro lado da janela” (SCHULZ, 2012, p. 30).

O pai passa, então, a importar ovos de espécies raras de aves de outros países, dedicando-se à incubação deles e à criação dos filhotes; passando a conviver com os pássaros como se fossem da mesma família. De acordo com o menino narrador, a obsessão do pai “tomou um rumo [...] assombroso, confuso e profundamente

pecaminoso” (SCHULZ, 2012, p. 35). Ela evoluía de tal forma que foi necessária a migração dele, juntamente com os pássaros, para um aposento onde eles passariam a viver.

Assim, por algumas semanas, perdemos nosso pai de vista. Descia raramente, e nessas ocasiões podíamos notar que tinha como que diminuído, ficado mais magro e encolhido. Às vezes se esquecia, levantando-se bruscamente da mesa e, adejando com as mãos feito asas, lançava um longo canto de galo, enquanto a bruma da belida cerrava seus olhos (SCHULZ, 2012, p. 36-37).

Em um determinado dia, Adela, que segundo o narrador é a única pessoa que exerce influência sobre o pai, em um ímpeto de arrumação, resolveu dissipar o reino das aves de Jakub, em uma dança de destruição com sua vassoura.

Meu pai batia os braços e, muito assustado, tentava levantar voo com todo o bando de pássaros. Aos poucos o turbilhão alado se rarefez, até que, por fim, no campo da batalha, restaram apenas Adela, esgotada e ofegante, e meu pai, com a expressão angustiada e envergonhada, pronto para aceitar qualquer acordo de rendição (SCHULZ, 2012, p. 37).

O viveiro de pássaros deixa, então, de existir, e o traje de penas do pai começa a se definhar ao ser carcomido pelas traças. Também “o papel de parede dos quartos, outrora deleitosamente relaxado e aberto para os voos coloridos daquela malta alada, fechou-se de novo em si mesmo, engrossou, e ia perdendo-se na monotonia de monólogos amargos” (SCHULZ, 2012, p. 40).

No capítulo “Lojas de canela”, antes de assumir, em capítulos seguintes, formas mais definidas, Jakub experimenta a forma de outros animais:

Seu rosto e sua cabeça cobriam-se então de um cabelo grisalho revoltado e exuberante, sobressaindo em feixes, sedas e longos pincéis irregulares, que disparavam das verrugas, das sobrancelhas, das narinas, dando a sua fisionomia a aparência de uma velha e eriçada raposa. Seu olfato e sua audição ficavam extremamente aguçados e percebia-se, ao observar o jogo de seu rosto tenso e silencioso, que por intermédio desses sentidos ele se comunicava com o mundo invisível dos recantos sombrios, das

tocas de rato, dos espaços carunchosos e vazios debaixo do assoalho e nos dutos da chaminé (SCHULZ, 2012, p. 73).

Experimentou também a sensação de ser um felino: “às vezes, durante o almoço, punha de repente o garfo e a faca de lado e, com o guardanapo amarrado no pescoço, levantava-se feito um gato, rastejava na ponta dos pés até a porta do quarto contíguo vazio e, com a maior cautela, espiava pelo buraquinho da fechadura” (SCHULZ, 2012, p. 74).

Mas é no capítulo “As baratas” que as características e comportamentos animais mais intensos de Jakub, que outrora remetiam, constantemente, a uma ave, dão lugar às características e comportamentos desse inseto. Segundo o narrador, naquele tempo, a “época genial” do seu pai já havia passado e ele não morava mais com a família; havia se isolado do lar, pois as novas formas assumidas pela substância de seu corpo eram incompatíveis com a realidade que cercava a comunidade na qual vivia.

Incomodado com o sumiço do pai, Józef se lembra da época em que sua casa fora invadida por um enxame negro de baratas e das vezes em que o observara realizando uma investigação no próprio corpo, como se tentasse reconhecê-lo. Seu pai examinava suas mãos e unhas, intrigado com o aparecimento de “manchas de um negro brilhante feito escamas de barata” (SCHULZ, 2012, p. 96).

De dia ainda resistia com o resto de suas forças, lutava, mas à noite sucumbia a tremendos ataques de fascinação. Podia vê-lo, alta noite, à luz de uma vela colocada no chão. Meu pai ficava deitado no assoalho, todo nu, sarapintado de manchas negras de totem, riscado pelas linhas das costelas, pelo desenho fantástico da anatomia que transparecia, ficava de quatro, possuído pelo fascínio da aversão que o puxava para dentro de seus emaranhados caminhos. Meu pai se mexia com movimentos complicados de numerosos membros, num estranho ritmo no qual reconheci apavorado uma imitação do cerimonial da barata (SCHULZ, 2012, p. 96).

Familiarizado com as metamorfoses e com os desaparecimentos de Jakub, e desesperado para saber o seu destino, Józef se esforça para acreditar que seu pai nunca havia saído daquela casa, que ele era aquele condor empalhado, último exemplar do viveiro de pássaros que agora enfeitava a estante do salão. E é com essa afirmação que ele interpela sua mãe, mas o que consegue obter como resposta é que Jakub havia se tornado

um caixeiro viajante, e que, por vezes, aparecia em casa à noite e partia antes mesmo da madrugada. Percebe-se, desse modo, que mesmo atribuindo o sumiço do pai ao seu trabalho, a própria descrição da mãe sobre o seu retorno a casa remete à barata, o inseto que se esconde durante o dia em frestas e espaços pequenos, mas habita e domina a casa durante a noite.

Já foi dito que os relatos de Józef em *Lojas de canela* são, de certo modo, construídos em torno da figura de Jakub que, diferentemente da posição que ocupa em *Sanatório sob o signo da clepsidra*, é a figura central daquela obra. Mas é nesse último romance, mais especificamente nos capítulos “A estação morta” e “A última fuga do meu pai”, que a descrição de Józef contempla, de maneira mais detalhada, as transfigurações mais assombrosas do pai, o que, de certa forma, faz com que o leitor se desarme de suas suspeitas com relação às metamorfoses já narradas.

A primeira ocorre quando Jakub, furioso, surpreende o filho, sua esposa e os funcionários de sua loja que se rebentavam de tanto rir das peripécias de um camponês da aldeia que os distraía:

Meu pai ouriçou-se todo, embraveceu, seu rosto decompunha-se rapidamente em membros simétricos de pavor, se metamorfoseava incontinentemente a olhos vistos, sob o peso de uma calamidade inexplicável. Antes de conseguirmos entender o que aconteceu, ele vibrou violentamente, zumbiu e levantou voo diante de nossos olhos, transformado numa mosca monstruosa, barulhenta, peluda, azul de aço, que num voo alucinado se chocava contra todas as paredes da loja (SCHULZ, 2012, p. 138).

A outra se refere à derradeira forma assumida por Jakub. Em “A última fuga do meu pai”, como prenuncia o título, o pai de Józef desaparece pela última vez de suas narrativas e de sua vida. Naquela época, como afirma o narrador, seu pai já havia morrido definitivamente e sua família já havia se familiarizado com seu sumiço, tornando-se indiferente às suas reaparições, cada vez menos frequentes e mais lamentáveis. Não fosse a fisionomia do “já ausente” enraizada no quarto em que vivia e os esforços do papel de parede que imitava seus tiques, sua falta poderia ter passado despercebida até o dia do último retorno:

Um dia, minha mãe voltou da cidade para casa com o rosto consternado. – Olha, Józef – disse –, que coincidência. Apanhei-o na escada quando saltava de um degrau para outro. – E levantou o lenço com que cobria algo sobre um prato. Reconheci-o logo. A semelhança era evidente, apesar de ele ser agora um caranguejo ou um grande escorpião. Trocamos olhares confirmando a semelhança, espantados por ser tão nítida, e mesmo com todas essas metamorfoses, ainda se impor com uma força irresistível. – Está vivo? – perguntei. – É claro que sim, mas mal consigo segurá-lo – minha mãe disse. – Devo soltá-lo? – Ela colocou o prato no chão, e inclinados sobre ele o observamos agora mais de perto. Mexia livremente suas numerosas pernas arqueadas, ele próprio sumido no meio delas. Suas pinças e antenas erguidas pareciam escutar. Reclinei o prato e meu pai desceu hesitante e cautelosamente para o chão, mas ao sentir a terra plana abaixo de si, correu de repente com todas as suas pernas, fazendo tropel com os membros ossudos de artrópode (SCHULZ, 2012, p. 314).

E era a partir de sua nova “perspectiva artrópode” que Jakub, desajeitadamente, tentava reconhecer os espaços de sua própria casa e se reintegrar à sua própria família; uma perspectiva nada favorável ao convívio doméstico, no qual ele sempre se via em situações constrangedoras, precisando constantemente ser salvo pelos parentes humanos de ser pisado por alguém, como o tio Karol que não resistia a essa tentação.

E a tensão do leitor ao ler essa parte da obra aumenta ainda mais quando Józef, contrariando a sua própria vontade, revela ter que se dominar com desgosto para descrever “fielmente” um “fato inconcebível” e de difícil compreensão e aceitação: o de ter sido sua própria mãe a responsável por, de uma maneira bizarra, aniquilar seu pai:

Só o compreendemos e nos livramos da obsessão quando nosso pai foi trazido numa travessa. Cozido, estava grande e inchado, de um cinza pálido, e gelatinoso. Sentamos à mesa abatidos. Apenas tio Karol levantou o garfo rumo à travessa, mas o baixou, inseguro, a meio caminho, olhando-nos com estranheza. Minha mãe mandou levar a travessa para o salão. Ali ficava na mesa coberta por uma capa de veludo, junto do álbum de fotografias e de um pequeno realejo mecânico com cigarros, evitado por nós e estático (SCHULZ, 2012, p. 317).

Mas Józef ainda consegue surpreender o leitor, que não ousou imaginar um final mais insólito que esse, ao descrever a última fuga do pai que não conhecia limites e que, definitivamente, não cabia naquela família:

Mas ainda não acabara a peregrinação terrena de meu pai, e essa continuação – essa extensão da história para além dos limites definitivos e admissíveis – é o seu ponto mais doloroso. Por que não se entregou, por que não se deu por vencido, quando já possuía motivos suficientes para isso e o destino já não podia ir mais longe em sua destruição? Após algumas semanas de permanência imóvel na travessa, ele se consolidou e parecia voltar vagarosamente a si. Uma manhã, encontramos a travessa vazia. Apenas uma perna estava na borda do prato, perdida no molho frio de tomate e na geleia atropelada por sua fuga. Cozido, perdendo as pernas no caminho, arrastou-se com o resto de suas forças numa peregrinação desamparada, e nunca mais voltamos a vê-lo (SCHULZ, 2012, p. 317).

E com a narrativa da última fuga de Jakub fecha-se o ciclo de seu eterno retorno e, também, o ciclo dos fragmentos narrativos que fazem de *Lojas de canela* e *Sanatório sob o signo da clepsidra* a saga fantástica de Schulz.

Quanto às metamorfoses narradas, pode-se dizer que elas fazem parte de uma filosofia maior, são manifestações da crença do escritor na verdadeira natureza da matéria, que, ao contrário do que se pensa, não é inanimada, como se perceberá na próxima seção que se configura como um mergulho nessa sua filosofia sobre a desmedida potência da matéria.

4.3 Entre manequins e marionetes: as metamorfoses da matéria no universo schulziano ou O projeto herético de Jakub

Se eu quisesse brincar de crítico da criação, deixando de lado o respeito pelo Criador, clamaria: – Menos conteúdo, mais forma! Ah, como aliviaria o mundo esta perda de conteúdo. Mais modéstia nos planos, mais moderação nas pretensões – senhores demiurgos – e o mundo seria melhor!

Bruno Schulz, “Os manequins”.

O conteúdo mítico de *Lojas de canela* é mais perceptível ao leitor do que aquele apresentado em *Sanatório sob o signo da clepsidra*, pois, embora esta narrativa também apresente certo tom filosófico, a simbologia mítica reside, principalmente, na caracterização do personagem Jakub, figura central da primeira obra e personificação das

principais noções filosóficas do autor. Bruno Schulz (2008) revelou a Witkiewicz que *Lojas de canela* apresenta uma fórmula para a realidade, na qual um tipo especial de substância é postulado, cuja realidade está sempre em estado de fermentação, de latência. Para ele, nenhum objeto é inanimado ou possui uma forma fixa.

A realidade apenas assume certas formas de aparência; isso é para ela uma piada, uma simples diversão. Pode-se ser um homem ou uma barata, mas essas formas não alcançam a profundidade, não é mais do que um papel momentâneo, uma espécie de crosta superficial que será abandonada um instante depois⁵⁰ (SCHULZ, 2008, tradução nossa).

Assim, essa referência às diversas formas assumidas pela matéria parece explicar o constante processo de desumanização da personagem Jakub. Trata-se também de uma referência ao encantamento do narrador de Schulz com a vida animal que, para ele, era como uma partícula de mistério perpétuo em uma forma engraçada, como uma “transposição da mesma trama de vida” dos humanos:

Animais! Alvo de curiosidade insaciável, exemplos do mistério da vida, como que criados para mostrar o homem ao homem, para decompor a sua riqueza e complexidade em mil possibilidades caleidoscópicas, cada uma levada a um fio paradoxal, a uma exuberância dotada de forte caráter (SCHULZ, 2012, p.60).

Mas, sobretudo, é uma referência ao próprio Projeto Artístico do escritor polonês, ao seu postulado que busca revelar a verdadeira função da arte em relação à realidade, pois é também em *Lojas de canela*, e em torno da figura de Jakub, que a grande metáfora da criação, esse elemento fundamental e recorrente na obra de Schulz, é nitidamente trabalhada pelo autor.

Nos capítulos “Os manequins”, “Tratado dos manequins – ou O segundo Gênese”, “Tratado dos manequins – Continuação” e “Tratado dos manequins – Final”, com

⁵⁰ “La realidad sólo asume ciertas formas de apariencia; es para ella una broma, una simple diversión. Se es hombre o cucaracha, pero esta forma no alcanza al ser en profundidad, no es más que un papel momentáneo, una especie de corteza superficial de la que uno se desembaraza un instante después.”

declarações como a expressa na epígrafe desta seção, à maneira de um demiurgo, o pai de Józef planeja o desenvolvimento de um projeto de uma doutrina herética que questiona os privilégios de Deus em relação ao poder da criação.

Nessas narrativas, situado em um presente distante dos acontecimentos vividos e registrando-os com a consciência de um espectador mais familiarizado com as metamorfoses e projetos do pai, Józef compreende o “heroísmo solitário” com que Jakub “sozinho declarou guerra ao elemento imensurável de tédio que entorpecia a cidade” (SCHULZ, 2012 p. 39):

Sem nenhum apoio, sem reconhecimento de nossa parte, esse homem estranhíssimo defendia a causa perdida da poesia. Ele era um moinho maravilhoso, em cujos funis caíam os farelos das horas vazias para florescer nas engrenagens com todas as cores e perfumes das especiarias do Oriente. Mas, acostumados com a excelente charlatanice desse prestidigitador metafísico, estávamos propensos a ignorar o valor da sua magia soberana, que nos salvava da letargia dos dias e noites vazios (SCHULZ, 2012, p. 39).

Segundo o narrador, os dias que antecederam as manifestações fervorosas de seu pai que diziam respeito à sua adoração pela matéria estavam sob o efeito do cinza fúnebre do inverno. Logo, a sua descrição do ritmo da cidade, da casa, dos móveis, dos objetos e das personagens obedecem à mesma letargia do ritmo daquelas “semanas marcadas por uma estranha sonolência” (SCHULZ, 2012, p.40), que só é quebrada pela narrativa do assédio do pai às costureiras Poldá e Paulina, cujo ofício é de extrema relevância para os acontecimentos futuros.

As moças entram em cena carregando os acessórios de sua profissão, dentre os quais se destaca “uma senhora silenciosa e imóvel, toda de estopa e de pano, com uma bola preta de madeira no lugar da cabeça” (SCHULZ, 2012, p. 41). Eis, na narrativa de Schulz, a primeira referência a um elemento de fundamental importância em relação à sua filosofia da matéria: o manequim, cuja primeira descrição personificada, como se vê, fica a cargo do narrador, e não de Jakub. Conforme a descrição que se segue, a inversão da lógica em relação aos lugares ocupados pelo humano e pela matéria (morta para o senso comum), nessa narrativa, começa a partir daí, do trabalho desenvolvido pelas profissionais da alfaiataria, ofício que diz muito sobre o processo de criação:

Mas, colocada no canto entre a porta e o forno, essa dama taciturna virava logo a dona da situação. Imóvel em seu canto, supervisionava em silêncio o trabalho das moças. Recebia com muitas críticas e má vontade os esforços e as adulações com que, ajoelhadas na sua frente, elas experimentavam as partes do vestido, assinaladas com alinhavo branco. As moças serviam com atenção e paciência esse ídolo mudo, a que nada satisfazia (SCHULZ, 2012, p. 42).

As moças costureiras, escravas do manequim, se tornaram, também, alvo de Jakub, que as seduzia e investigava com “o charme de sua personalidade incomum”:

Retribuindo a conversa, cheia de galanteria e gracejo, com que lhes ocupava o vazio das tardinhas, as moças permitiam ao pesquisador tão dedicado estudar a estrutura de seus corpos miúdos e ordinários. Isso sucedia durante a conversa e com tal seriedade e elegância que os momentos mais arriscados da pesquisa ficavam livres de qualquer aparência de ambiguidade. Abaixando a meia do joelho de Paulina e estudando com olhos apaixonados a concisa e nobre construção da junta, meu pai dizia: – Como é encantadora e feliz a forma do ser que as senhoras escolheram. Como é bela e simples a tese que lhes foi dado revelar pela própria vida. E com que mestria, com que finura, cumprem as senhoras essa tarefa (SCHULZ, 2012, p. 43-44).

Eis, também, a primeira declaração de adoração de Jakub ao elemento da matéria. Tomando as costureiras como sua plateia, ele dá início a uma série de sessões de apresentação do seu projeto que obedece a uma doutrina herética. E é a partir desse projeto que a ideia da matéria, e entendamo-la aqui também como a realidade, é difundida na obra schulziana como um simulacro que esconde diversas possibilidades de vida à espera do sopro vivificante, da pronúncia da palavra.

– O Demiurgos – dizia meu pai – não tem o monopólio da criação, pois a criação é um privilégio de todos os espíritos. A matéria goza de uma fecundidade infinita, de uma potência vital inesgotável e, ao mesmo tempo, de uma força sedutora de tentação, que nos incentiva a moldá-la. Nas profundezas da matéria desenham-se sorrisos imprecisos, germinam conflitos, condensam-se formas apenas esboçadas. Toda a matéria ondula de possibilidades infinitas que a perpassam com arrepios insípidos. Esperando pelo sopro vivificante do espírito, ela transborda de si sem

parar, tenta-nos com mil redondezas e maciezas doces, fantasmagorias nascidas de seu delírio tenebroso (SCHULZ, 2012, p.45).

E, questionando a “inigualável perfeição” do Demiurgos⁵¹, ele dá início ao seu plano de, com o “sopro vivificante do espírito”, criar o homem novamente; dessa vez, à imagem e semelhança do manequim. Mas não há, nos desejos de Jakub, nenhuma intenção de se igualar ao Criador: “o Demiurgos apaixonava-se por materiais requintados, perfeitos e sofisticados – nós damos preferência ao barato. Simplesmente nos empolga e arrebatava a precariedade, o mal acabamento e a vulgaridade do material” (SCHULZ, 2012, p.47, grifo nosso). E nesse “nós” proferido pelo pai de Józef, este estudo inclui também Bruno Schulz, que por meio do menino narrador propaga a sua filosofia sobre a degradação da realidade anunciada em seus ensaios, em seus desenhos, em sua literatura e também no diário de Gombrowicz:

Não, na minha opinião, ele tinha pouco de Hermes, não foi de modo algum um bom intermediário entre o espírito e a matéria. É verdade que sua relação perversa com o ser (a pergunta heideggeriana: “Por que existe Algo e não o Nada?” poderia ser a epígrafe da sua obra) fazia com que para ele a matéria fosse permeada pelo espírito, e que o espírito ganhasse corpo, embora esse processo hermesiano em Schulz seja temperado com um desejo de “enfraquecimento” do ser: a matéria para ele é corrompida, doente, ou traiçoeiramente maliciosa, ou mistificadora, enquanto o mundo espiritual transforma-se em fantasmagoria sensual de luzes e cores, e sua razão espiritual de ser também sofre corrupção. Substituir o ser pelo meio ser ou pela ilusão do ser – eram esses os sonhos secretos de Bruno. Ele quis enfraquecer tanto a matéria quanto o espírito. Várias vezes tive a oportunidade de conversar com ele sobre diversas questões morais, sociais, mas por trás de tudo que falava estava sempre presente a passividade de alguém perdido. Como artista, estava completamente imerso na própria matéria da obra, em seu jogo e em suas combinações internas. Quando escrevia um conto não existia para ele outra lei senão a lei imanente da forma em desenvolvimento. Um falso asceta, um santo sensual, um monge voluptuoso, um empreendedor niilista. Ele sabia disso (GOMBROWICZ, 2012, p. 397).

E para que essa metáfora da matéria também seja lida aqui a partir da perspectiva de outros leitores de Bruno Schulz, na próxima seção será apresentada uma análise do

⁵¹ “Demiurgos (do grego *demiurgós*): Schulz usa essa forma alternadamente com a forma polonizada *demiurg* (demiurgo)”. (Nota de Henryk Siewierski a *Lojas de canela*).

capítulo “A rua dos crocodilos”, de *Lojas de canela*, intermediada pela leitura de sua transposição para o código cinematográfico realizada pelos excêntricos cineastas Stephen Quay e Timothy Quay. Em um curta metragem homônimo de 21 minutos, os cineastas americanos compactam não somente o referido fragmento narrativo da obra de Schulz, mas também a sua filosofia sobre a vitalidade da matéria. Como que por meio do sopro vivificante sugerido por Jakub, eles animam marionetes, bonecos e outros objetos sombrios para criar uma produção em que literatura, cinema e teatro, como cúmplices, cumprem um mesmo objetivo: revelar o universo de Bruno Schulz.

4.3.1 A ordinária rua dos Crocodilos na cartografia de Bruno Schulz e dos irmãos Quay

Em seu relato “A rua dos Crocodilos” ressaltam proeminentes as modernas práticas de compra e venda, as quais são contrapostas ao modo cerimonioso e ritualístico com que os negócios eram conduzidos na área mais antiga da cidadezinha. [...] Esse relato é um bom exemplo da busca pelo sentido empreendida por Schulz; isto é, da transformação de detalhes em elementos de um todo mítico.

Czesław Miłosz, “Algumas palavras sobre Bruno Schulz”.

As palavras de Miłosz retomam aqui uma reflexão estabelecida anteriormente sobre o fato de Bruno Schulz ter cultivado em sua obra a memória de uma Drohobycz idealizada – anterior aos processos de destruição –, à qual pertencem as famosas lojas de lambris cor de canela, símbolos de uma época em que as relações comerciais eram tidas como rituais sagrados. No entanto, o capítulo “A rua dos crocodilos” destoa dessa narrativa nostálgica em função da necessidade do narrador de desmascarar um bairro que se instaurara em sua cidade e que representava a oposição dessa forma sagrada de comércio.

Nessa narrativa, espaço e personagens são descritos como corpos integrantes de um processo de “prostituição” de uma cidade que se entregou em favor da modernidade prometida pela grande metrópole. Trata-se, portanto, de mais um fragmento da obra de Schulz em que a filosofia da degradação da realidade se faz presente.

Esse fragmento narrativo se inicia com o narrador descrevendo detalhadamente a geografia imagética apresentada em um velho e belo mapa de sua cidade, no qual as proximidades da rua dos Crocodilos foram desenhadas de forma destoante das demais localidades, com traços pretos e letras sem ornamento. Pela ênfase dada e pela forma com a qual é descrito, esse recorte do mapa salta aos olhos do leitor como uma região ampliada por uma lupa não mencionada que por ventura estivesse nas mãos do protagonista.

Tem-se, a partir de então, a impressão de que a narrativa a seguir é uma leitura feita pelo próprio personagem que, espectador obsessivo, foi sugado pelas páginas daquele volume de pergaminho, que outrora, interligadas por pedaços de pano, exibia uma vista aérea panorâmica capaz de encobrir uma parede. Nesse sentido, o mapa, esse objeto desenhado para representar um espaço geográfico tridimensional em um plano bidimensional, comumente utilizado para fins de localização, passa a ser o solo que ambienta a narrativa.

À maneira de um intruso, o personagem habituado a folhear o grande livro que é a sua cidade, agora, uma a uma, vai virando as páginas daquela região fruto de um pseudocapitalismo, daquele setor parasita ilustrado com suas construções frívolas, fajutas e imitativas brotadas às pressas do solo, e que somente se observadas de perto podiam ser desmascaradas como “imitações pobres das instalações metropolitanas”.

Tudo ali era cinzento, como nas fotografias monocromáticas e nos prospectos ilustrados. Essa semelhança era mais do que simples metáfora, porque às vezes, passeando nessa parte da cidade, tinha-se a impressão de folhear um prospecto, seus enjoativos classificados comerciais, entre os quais aninharam-se, feito parasitas, os anúncios suspeitos, os apontamentos irritantes, as ilustrações duvidosas; e esses passeios eram tão estéreis e sem rendimento nenhum como as excitações da fantasia induzida pelas páginas e colunas das publicações pornográficas (SCHULZ, 2012, p.85).

E saltam do texto não apenas os espaços geográficos, mas também as imagens das alegorias elegidas pelo autor para definir a região da rua dos Crocodilos. A recorrência de empregos de termos como “depravação”, “leviandade”, “impuro”, “devassidão”, “pecado”, dentre outros, assegura não somente a visão particular do protagonista que quer convencer seu leitor do caráter duvidoso daquele bairro, como também legitima a

intenção deste estudo de se investigar nas narrativas de Schulz extratos de sua filosofia no que diz respeito à degradação da realidade. Especificamente em “A rua dos crocodilos”, o narrador desnuda o processo de coisificação das relações humanas, em especial o comércio, classificando-o como um ato de “prostituição” no qual os homens têm seu caráter humano deformado.

Os moradores nascidos na cidade mantinham-se longe daquele sítio habitado por marginais, pela plebe, por criaturas sem caráter e sem densidade, pela verdadeira mediocridade moral, uma espécie grosseira de ser humano que proliferava em meios efêmeros como aquele (SCHULZ, 2012, p.85).

E esse processo de “desumanização” torna-se, nas mãos de Schulz, uma técnica responsável por lançar holofotes sobre a encenação teatral empreendida pelos atores do comércio. Do interior das lojas, o narrador revela as reais intenções que se escondem por trás das máscaras dos vendedores que, como fantoches manipulados, dramatizam seus atos e sua elocução barata. Ali o humano é um mero instrumento de venda, um manequim portador de gestos e atitudes desprovidos de sentido, um funcionário com imensos rolos de tecidos projetando roupas ilusórias nos clientes.

Aos poucos, a questão da escolha do terno passa para segundo plano. Esse jovem mole, afeminado e depravado, tão compreensivo quanto aos desejos mais íntimos do cliente, passa agora à frente de seus olhos singulares etiquetas de proteção, toda uma biblioteca de etiquetas, o gabinete de um colecionador refinado. Ficava então bem claro que a confecção era apenas uma fachada que abrigava um sebo, uma coleção de publicações e impressos particulares bastante ambíguos. O vendedor atencioso abre outros armazéns, cheio até o teto de livros, gravuras e fotografias. Essas vinhetas, essas gravuras ultrapassavam mil vezes nossos mais ousados desejos. Nunca imaginamos culminâncias de depravação, sofisticadas de perversão como essas (SCHULZ, 2012, p. 86).

E é dessa maneira que o narrador faz cair as cortinas que encobrem os bastidores dessa peça teatral encenada pelos atores do comércio. Mas esse diálogo

sugerido por Schulz entre a literatura e o teatro se esconde sob um discreto véu e, portanto, é mais bem compreendido por leitores atentos. E como exímios leitores de Schulz, os cineastas americanos Stephen Quay e Timothy Quay não somente rasgam esse véu, mas também se apropriam dessa teatralização e dos elementos míticos das obras do escritor polonês para a construção de um espetáculo sustentado por um suporte tríplice: cinema, teatro e literatura.

Assim como na narrativa schulziana, a animação *Street of crocodiles* (*Rua dos crocodilos*) dos cineastas americanos se inicia com o mapa. O guarda de um museu adentra uma sala empoeirada, dirige-se a um cinetoscópio, olha para seu interior como se verificasse o seu estado, posiciona uma lente sobre uma determinada região do mapa e depois cospe nas engrenagens do aparelho, liberando-as para o pleno funcionamento. O giro das rodas dentadas da máquina, lubrificadas com sangue ao invés de óleo, dá vida a um boneco, uma marionete que é liberta de seus fios pela tesoura do guarda. E nesse boneco são reconhecidas características físicas peculiares da figura de Bruno Schulz e traços dos seus autorretratos e caricaturas, o que pode ser interpretado como uma intenção dos cineastas de transpor para a sua obra elementos do universo schulziano que transcendem o literário, questão que será discutida mais adiante.

Livre dos fios, porém seduzido pelas mil tentações daquele lugar, o protagonista dos irmãos Quay adentra o bairro da rua dos Crocodilos com cautela e receio, examinando cada pedaço daquele espaço sombrio. E à medida que o intruso ganha os espaços daquele bairro sujo, tão vivos quanto ele, parafusos, agulhas, carretéis, bonecas, brinquedos, tiras de couro, manequins de vitrine, um relógio com engrenagens de carne, dentre outros objetos, são apresentados.

Após ter aceitado o gentil convite de um boneco de cabeça vazia, o personagem entra em uma das lojas, onde participará como peça fundamental de um ritual macabro executado por um grupo de bonecos (FIG. 13). E à maneira de um maestro que rege sua orquestra, um boneco alfaiate, com a sua agulha, comanda seus subordinados, que, obedientes, como se estivessem experimentando acessórios em um cliente, esvaziam o corpo do protagonista, substituindo seus órgãos por materiais de alfaiataria.



FIGURA 13 – Cena do filme *Street of crocodiles (Rua dos crocodilos)*

Fonte: QUAY, Stephen; QUAY, Timothy, 1986.

O que se assiste, a sexualidade exposta nas vitrines, os movimentos repetitivos e programados dos fantoches personagens, é a transposição da narrativa de Bruno Schulz para um código que permite imagem e movimento, uma leitura visual da depravação que mora na rua dos Crocodilos e que atende pelo nome de comércio moderno.



FIGURA 14 – Cena do filme *Street of crocodiles (Rua dos crocodilos)*

Fonte: QUAY, Stephen; QUAY, Timothy, 1986.

E assim como na obra do escritor polonês, na narrativa fílmica o personagem, como quem se aproveita de um momento de distração dos vendedores para “escapar das consequências imprevisíveis dessa visita inocente e sair para a rua” (SCHULZ, 2012, p. 87), tem a impressão de que, por detrás de si, aquela “mascarada improvisada relaxa e se dissolve e, incapaz de desempenhar por mais tempo o seu papel [...] desmancha-se em gesso e estopa” (SCHULZ, 2012, p. 88). Para o leitor desse fragmento da narrativa de Schulz, é como se o distanciamento do personagem fosse resultado de um passo dado adiante, para fora de uma maquete ilusória que saltara do mapa e que servira todo o tempo como um palco para o espetáculo encenado; uma maquete que, nas mãos dos cineastas, ganha movimento e contornos de uma terceira dimensão.

E o desfecho de ambas as narrativas não se exime do dever de revelar ao leitor o segredo daquela modernidade tardia, um desfecho que, como Schulz presumiu, não surpreendeu seu “leitor cuidadoso”. Assim como no texto do escritor polonês, na tela dos irmãos Quay pode-se ler:

A rua dos crocodilos era uma concessão da nossa cidade à modernidade e à corrupção da grande metrópole. Poderíamos então dizer que, por falta de outras possibilidades, tivemos de nos satisfazer com uma imitação de papel, com uma fotomontagem de recortes de jornais deteriorados do ano passado (SCHULZ, 2012, p. 92).

E sobre o processo de transposição do texto literário para o cinematográfico, no ano de 2001, em uma entrevista concedida a André Habib para o jornal online *Senses of Cinema*, os cineastas afirmam que se trata, acima de tudo, de algo íntimo que requer um envolvimento profundo com o universo que se quer transpor. No caso da transposição da obra de Schulz, o envolvimento dos cineastas foi além desse protocolo, como explicam ao responder a uma colocação do entrevistador:

AH: Eu também estava lendo O Tratado dos Manequins de Bruno Schulz. Parecia que Schulz tinha visto todos os seus filmes.

Quays: Nós vimos todos os seus filmes, antes! (risos) É como se ele tivesse escrito o cenário para os filmes. Eu me lembro quando nós lemos Schulz pela primeira vez. O BFI estava exigindo que

atrelássemos nosso novo filme a um autor, e propusemos Schulz imediatamente. Foi como um desafio, desde que lemos o seu trabalho e pensamos que aquela era a direção que realmente queríamos ir com os fantoches. Tivemos a sorte de pegá-los, [...] não ter medo dos bonecos. Schulz de uma forma nos libertou. Ele é um escritor poderoso. Nós poderíamos fazer filmes em torno de Bruno Schulz para o resto de nossas vidas e ainda continuar tentando compreender, apreender seu universo⁵² (HABIB, 2001, tradução nossa).

Como se percebe, Schulz, de certa maneira, incentivou o trabalho dos cineastas com os fantoches, e não contribuiu apenas nesse sentido, mas também os instrumentalizou para o trabalho com outras produções, o que fica evidente no decorrer da entrevista. O escritor polonês forneceu aos irmãos Quay elementos significantes que transcendem o universo literário, principalmente no que diz respeito à questão da representação, o que explica a semelhança entre os programas estéticos desses artistas.

AH: Eu li *Rua dos crocodilos*, de Schulz, depois de ter visto o filme. É engraçado como o texto de Schulz funciona como um mapa onde vocês colocaram elementos diferentes.

Quays: Na verdade, nós aproveitamos uma série de elementos de diferentes histórias [...] Nós demos à história uma dimensão teatral recolhendo um monte de outras coisas de Schulz, e até mesmo outras coisas que pensávamos que eram Schulzianescas, com as quais nós pensamos que poderíamos trabalhar em termos de um universo Schulziano. [...] Não temos certeza do que nos pertencia e do que estava nos textos⁵³ (HABIB, 2001, tradução nossa).

⁵² “**AH:** I was also reading Bruno Schulz’s *Treatise on Mannequins*. It seemed as though Schulz had seen all your films. **Quays:** We saw all of his films, rather! (laughs) It’s as if he wrote the secret scenario for the films. I remember when we first read Schulz. The BFI was demanding that we hang our new film on an author, and we proposed Schulz right away. It was such a challenge, since we had been reading his work and we thought that this was the direction we really wanted to go with the puppets. We had to sort of grab them, and not be fearless, not be afraid of the puppets. Schulz in a way liberated us. He’s such a powerful writer. We could make films around Bruno Schulz for the rest of our lives and still try and grasp, apprehend his universe.”

⁵³ “**AH:** I read Schulz’s *Street of Crocodiles* after having seen your film. It’s funny how Schulz’s text works like a map on which you placed different elements. **Quays:** In fact, we took a lot of elements from different stories and sort of pulled it together. We gave the story a theatrical dimension gleaming a lot of other things from Schulz, and even other things which we thought were Schulzianesque, which we thought would work in terms of a Schulzian universe. He didn’t have to write about such and such, it’s all blurred. We’re not sure what belonged to us and what was in the texts.”

Como se vê, a obra dos cineastas remete ao amplo universo de Bruno Schulz, podendo também ser tomada pelo seu caráter de suplemento, por aquilo que acresce à obra do escritor polonês, pelo olhar luminoso que provoca outras possibilidades de leitura. No entanto, se configura, primeiramente, como uma releitura do pensamento filosófico de Schulz sobre a matéria; como uma representação fantasmagórica e macabra de sua reflexão sobre a degradação da realidade que se deforma e se metamorfoseia constantemente.

E como se percebe na transcrição da entrevista, assim como Momik, que se enganara em relação à autoria de seus escritos, também os irmãos Quay não sabem dizer o que em sua obra lhes pertence e o que pertence a Schulz. Quem sabe um dia, à maneira de Józef, que também se enganara em relação à autoria de seus desenhos, eles cheguem a uma conclusão e confiem seu segredo a alguém: “Às vezes me parecem um plágio involuntário, algo que me foi soprado, sugerido... Como se algo estranho se servisse de minha inspiração para fins que me eram desconhecidos. Porque tenho que confessar a você [...], encontrei o Livro Verdadeiro...” (SCHULZ, 2012, p. 144).

4.4 A literatura metamórfica de Bruno Schulz: o último mergulho

Faz muito tempo que renunciamos a nossos sonhos de fortaleza, e eis que, anos depois, apareceu alguém que os retomou, tratou a sério, alguém ingênuo e fiel na alma, que os acolheu ao pé da letra, como verdadeiros, que os pegou na mão como uma coisa simples e sem problemas. Eu o vi e falei com ele. Seus olhos eram incrivelmente azuis, feitos não para olhar, mas para imergir na essência azul dos sonhos. Contava que ao chegar à região de que estou falando, a esse país anônimo, virgem e de ninguém, logo sentiu o cheiro de poesia e de aventura, e reparou no ar os contornos prontos e o fantasma do mito suspenso sobre a terra. E então ele encontrou na atmosfera as formas transformadas dessa concepção, os planos, as elevações e os quadros. Ouviu um chamado, uma voz interior, como Noé quando recebeu as ordens e as instruções. Ele foi visitado pelo espírito dessa concepção, que perambulava na atmosfera. Proclamou a república dos sonhos, um território soberano de poesia.

Bruno Schulz, “República dos sonhos”.

Muito já foi dito sobre o risco de se ler as obras de Bruno Schulz com vistas a calcá-la em uma realidade exterior à linguagem. Aqui, o contrário sempre pareceu ser mais

apropriado. A sua realidade muitas vezes foi lida por meio da arte. Não a realidade tangível, aquela que se deixa apresentar a qualquer um por meio de uma biografia, mas aquela vivida paralelamente à dos seres comuns. E é seguindo novamente esse fluxo que se dá este último mergulho no universo do artista polonês.

Que a leitura da epígrafe seja, então, retomada. Nesse trecho de “República dos sonhos”, o narrador de Schulz descreve seu encontro com aquele que se encontrou com o mito, uma personagem a quem ele chama de Olho Azul, que acolheu os sonhos da infância ao pé da letra, que os tomou como verdadeiros, como uma coisa descomplicada, e que neles estabeleceu a sua república. Mas aqui, a atribuição do grande feito de ter sido visitado pelo espírito fabulador a outro que não o narrador é lida como uma artimanha do autor para despistar seus leitores menos assíduos, pois o seu “leitor verdadeiro” alcançaria o voo dos pássaros que se levantam das entrelinhas. Olho Azul é, na verdade, Bruno Schulz.

E essa afirmação não parecerá tão sem sentido se os trechos do diário de Gombrowicz forem retomados. Quem além de Schulz levou a arte tão a sério? Quem se jogou para fora da vida, abdicando-se dos prazeres humanos em função dela? Quem se consagrou um “monge voluptuoso” e se afogou completamente na matéria de suas obras e em suas combinações internas? Em todo caso, o leitor desta dissertação não precisa levar tal colocação tão ao pé da letra. Basta que um simples paralelo seja estabelecido e este estudo já não perderá de todo o seu sentido.

Nas cartas, nos ensaios críticos, nos romances, nos contos, nos desenhos, nos murais... Em cada canto do universo schulziano visitado neste estudo encontrou-se um monumento em homenagem ao espírito fabulador, cada um de seus empreendimentos revela o seu empenho em propagar a primeira função de sua concepção de arte: mitificar a realidade. E durante essas visitas, curtas ou prolongadas, pôde-se constatar que em nenhum momento o escritor, que muitas vezes forneceu a chave da porta de entrada e também da porta de saída para as questões discutidas, parece ter se esquecido do compromisso que estabeleceu com o mito no dia do seu primeiro mergulho no âmago da natureza. E esse compromisso foi reafirmado aqui não somente por meio dos fragmentos de suas próprias obras, mas também pelas obras dos seus sucessores, os artistas que se tornaram seus cúmplices e que de alguma forma se comprometeram com o seu Projeto Artístico.

Pode-se dizer, então, que da relação que Schulz estabeleceu com o mito nasceu a sua criação artística. Mas é claro que essa sua proximidade com o espírito da concepção

não fez com que ele deixasse ainda de ser um espírito humano. Ele é intermediador, “um encenador de paisagens e cenários cósmicos. A arte dele é adivinhar as intenções da natureza, ler suas aspirações ocultas. Porque a natureza é repleta de arquitetura potencial, de um potencial de projetar e de construir” (SCHULZ, 2012, p. 335). Ele é meio humano e meio mito, pois para ocupar um entrelugar no universo, para habitar, ao mesmo tempo, a realidade tangível e a “República dos sonhos” era necessário também se metamorfosear. E, assim, a sua obra, à imagem e semelhança do seu criador, também se quis metamórfica.

O peculiar das obras humanas é que, uma vez concluídas, se fecham em si, separam-se da natureza e estabilizam-se à base do seu próprio princípio. *A obra de Olho Azul não se separou da grande aliança cósmica, permanece nela, meio humana feito um centauro*, atrelada a grandes períodos da natureza, ainda não finalizados e ainda em crescimento. *Olho Azul convida todos a continuar*, para que construam, para que criem – pois por natureza *todos somos sonhadores, irmãos sobre o signo da trolha, somos, por natureza, construtores...* (SCHULZ, 2012, p. 335, grifo nosso).

Eis o convite aceito por Grossman, que o recebeu como a carta de um irmão perdido, por Terranova e Amit, que restituíram a “República dos sonhos” na literatura infantil, pelos irmãos Quay, que viram no postulado sobre a matéria um caminho a ser seguido, e por tantos outros não citados neste estudo que se comprometeram com a obra inacabada de Bruno Schulz.

Mas voltemos à experiência do encontro de Schulz com o mito e vejamos como, mais uma vez, uma reflexão de Canneti (1990) sobre o que se passa com aquele que, de alguma forma, se depara com um mito ajudaria a iluminar a questão:

É parte das características dos mitos transmitidos oralmente que eles tenham de se repetir. Sua vivacidade equivale ao seu caráter definitivo: é-lhes dado não se modificarem. Apenas em cada caso isolado é possível descobrir o que faz a vitalidade de tais mitos, *e talvez se tenha examinado muito pouco o porquê da necessidade de eles se propagarem*. Poder-se-ia descrever muito bem o que se passa quando alguém, pela primeira vez, depara com um desses mitos. Não esperem hoje de mim uma tal descrição em toda a sua plenitude, e de outro modo ela não teria valor algum. *Quero mencionar um de seus aspectos, qual seja, o sentimento de certeza irrefutável, de irrevogabilidade que eles transmitem: foi assim, e*

só poderia ter sido exatamente assim. O que quer que seja que experimentamos no mito, e por mais inverossímil que possa parecer em um outro contexto, aqui ele permanece livre de dúvidas, possui uma configuração única e inclassificável (CANETTI, 1990, p. 284, grifo nosso).

A afirmação de Canetti (1990) leva, de certo modo, a uma reflexão sobre a intimidade de Schulz com o mito. Este artista, de certo, considerando a sua filosofia sobre a arte, sabia o suficiente sobre a necessidade de propagação do espírito fabulador, ou não teria feito sua obra distinta das obras humanas, não a separando da natureza do mito. Por isso este estudo a toma como filha do encontro do espírito humano com o espírito fabulador. Aqui, sua obra metamórfica se apresenta como um organismo vivo que não se deixar limitar. No entanto, para o caso de revogação dessa premissa, em busca de se afirmar o mesmo, mas de maneira menos subjetiva, este estudo mergulha, ainda, em outra direção e chega a uma problemática que, se não ajuda a interpretar a questão, aponta, pelo menos, para a complexidade que reside no ato de se querer traçar contornos sobre a obra do escritor polonês. Trata-se de um problema o qual Borges (1987, p.42) chamou de “problema fugidio”, o problema do tempo: “Não sei se ao fim de vinte ou trinta séculos de meditação avançamos muito na análise do problema do tempo”. E, por isso, não há, neste estudo, nenhum esforço nesse sentido. O tempo aqui interessa, sobretudo, por ser um “problema”, por ser “fugidio”.

No que diz respeito à metamorfose na obra de Bruno Schulz, já foram discutidas as transfigurações das personagens, dos objetos, dos espaços, daquilo que emana da própria matéria. Portanto, detenhamo-nos um pouco sobre o tempo, algo intrínseco à obra schulziana e exterior à matéria, um elemento que, de certa forma, atravessou todo este estudo, mas que não se ancorou em nenhum outro capítulo, nem mesmo naquele dedicado ao estudo da memória. Quanto à memória, Santo Agostinho (1991) não deixa dúvidas quando a inclui em uma ordem necessariamente regida pelo tempo, um tempo que por sua natureza já se apresenta conjugado no pretérito. A memória já é intrínseca ao tempo. Em todo caso, quanto ao fato desse elemento não ter sido mais profundamente analisado até agora como uma temática, a resposta que este estudo fornece já é pré-formulada e pode ser aplicada a muitas outras perguntas sobre outros elementos caros às obras daquele que é objeto de estudo desta dissertação: a relação de Schulz com aquilo que o inquieta não é tão tranquila quanto se apresenta. Na sua literatura, o tempo, assim como a memória, a

matéria, a infância, também é da ordem do fugidio, do fragmentário, do lacunar, mas ainda não é apenas isso, ele é a raiz de todas essas temáticas, ele é o primogênito do mito e fulgura desde o princípio, pois ele nasceu a partir do Verbo criador.

Detenhamo-nos, então, sobre esse elemento que, segundo Borges (1987), Henri Bergson afirmou ser o problema capital da metafísica. E sobre esse ramo da filosofia que também ilumina os empreendimentos do escritor polonês, leva-se em conta a noção postulada por Arthur Schopenhauer (1975, p. 35):

Entendo por metafísica qualquer modo presumido de conhecimento, que ultrapassando a possibilidade da experiência, quer dizer a natureza, ou os fenômenos dados das coisas, procura explicar, num sentido ou noutro, as condições da natureza; ou, em linguagem vulgar, procura descobrir o que há para além da natureza e que a torna possível.

Schulz, que deu à palavra a função de órgão metafísico do homem, e que a Jakub confere o título de “prestidigitador metafísico” – vez ou outra o descrevendo como a si mesmo, como na citação a seguir –, ao desenvolver o seu Projeto Artístico, lançou-se em busca de tudo aquilo que lhe pudesse revelar a natureza.

É digno de atenção que, em contato com esse homem incomum, todas as coisas pareciam retornar à raiz do seu ser, reconstruir seu fenômeno até o próprio núcleo metafísico, pareciam voltar à ideia primordial para traí-la nesse ponto e desviar-se até aquelas regiões duvidosas, arriscadas e ambíguas, a que chamaremos aqui simplesmente regiões da grande heresia. O nosso heresiarca passava entre as coisas como um magnetizador, contagiando e seduzindo-as com seu perigoso encanto (SCHULZ, 2012, p. 44).

E se lançando em busca dos segredos da natureza, ao fazer com que aquilo que “é” retornasse à origem, se transformando, mesmo que por meios tortuosos, naquilo que “foi”, ele sentiu todo o problema do tempo. Se o seu Projeto Artístico se configura como um retorno à mitologia universal, pode-se dizer, em outras palavras, que ele é uma referência ao nascimento do próprio tempo. Dessa forma, apesar de escapar a uma análise precisa por não se tratar de uma questão tão tranquila em sua obra, considerando a sua composição

filosófica, espera-se demonstrar, aqui, porque o tempo é um elemento que antecede até mesmo as temáticas analisadas anteriormente. Ele é um elemento que, de certa forma, as circunscreve. O tempo que fulgura nesta análise inquieta Schulz tanto quanto o tempo duplo de “Sanatório sob o signo da clepsidra” inquieta Józef.

Talvez por isso não haja, em toda a sua ficção, uma só narrativa, seja ela um capítulo de livro ou um conto, que não sofra a influência direta de uma configuração do tempo, de um de seus elementos. As estações do ano, os meses, o dia, a noite, ou algum de seus correlatos, como o sol, a lua, as estrelas, o vento e a chuva, exercem, constantemente, algum tipo de poder sobre as coisas, os personagens, as paisagens, metamorfoseando-os.

Além disso, as diversas configurações dos eternos retornos em suas obras, do mito, da infância, do pai, das lembranças, são, de certo modo, manifestações do tempo. E é na busca pelo perdido, na tentativa do retorno que a metamorfose acontece, pois, no caminho, algo sempre se perde, desconfigura-se, fragmenta-se, decompõe-se pela própria influência do tempo. Foi o que ocorreu com o “Livro verdadeiro” perdido por Józef, aquele que seu pai, na tentativa de fazer com que a sua busca cessasse, chamou de “um mito em que acreditamos quando jovens”, mas, multilado, estraçalhado pelo tempo, o Livro já estava em seu poder:

Naquele tempo eu tinha outra opinião, sabia que o Livro era um postulado, uma tarefa. Sentia em meus ombros o peso da grande missão. Nada respondi, cheio de desprezo e de um orgulho renhido e lúgubre. Pois naquele tempo eu já possuía o tal trapo do Livro, os restos miseráveis que a sorte misteriosa contrabandeou para que pudessem cair em minhas mãos. Escondia o meu tesouro cuidadosamente dos olhos de todos, lamentando sua profunda decadência e sabendo que não seria capaz de despertar a compreensão de ninguém para com seus trapos mutilados (SCHULZ, 2012, 122).

E o caráter incompleto, complexo e metamórfico da própria literatura também é afirmado por Schulz a partir de Józef depois que ele encontra os trapos do “Livro verdadeiro” e o compara aos livros comuns:

Como ficara indiferente aos outros livros! Porque os livros comuns são como meteoros. Cada um tem o seu único momento, o momento em que

ergue, com um grito, o seu voo, feito fênix, ardendo em todas as suas páginas. Por causa de um momento desses, por esse único instante, depois nós os amamos, embora já não sejam mais do que cinzas. E às vezes, à noite, passamos por suas páginas frias, movendo, como as contas de um rosário, com um ruído de madeira, suas fórmulas mortas (SCHULZ, 2012, p. 128).

Tragicamente, o Livro multilado de Józef se transformou, por uma ironia do destino, também em uma metáfora para a obra do próprio escritor. Sua literatura, que antes já fora cartas, que é uma camada do mesmo tecido de sua criação gráfica, que transita entre dois gêneros, e que aqui é lida como desdobramento de seu Projeto Artístico, também chegou incompleta aos seus leitores. *O Messias*, o livro que muitos chamam de sua obra prima ainda está perdido, assim como outros de seus escritos. E por isso sua obra completa está sempre em estado de composição, de crescimento. Muito do que se tem hoje dos seus textos, assim como os murais encontrados por Geissler, é resultado do retorno de alguém que se lançou atrás do que estava perdido, como o fez Ficowski, biógrafo oficial do escritor. E quem sabe em algum lugar, à maneira de uma carta destinada a um irmão perdido, *O messias* não esteja esperando ser encontrado.

Em “Mitificação da realidade” também se encontra outra metáfora para a literatura de Schulz. Segundo o escritor, a palavra primitiva, que era um organismo complexo, um grande todo universal, foi rasgada em diversos pedaços, tornando-se rudimentos da mitologia antiga. E seus fragmentos, como partes do corpo de uma serpente lendária, se buscam no meio das trevas para, depois de se regenerar, retornar ao seu sentido primeiro. O Livro de Józef, isto é, o mito, que reluzia, cuja imagem ardia em sua alma como uma “chama resplandecente”, é a própria serpente lendária. Quando ele ainda era um organismo inteiro e complexo,

e quando o vento folheava silenciosamente as páginas, levando cores e figuras, um frêmito escorria pelas colunas do texto, soltando do meio das letras cotovias e andorinhas. Assim revoavam, dissipando-se, página após página, infiltravam-se suavemente na paisagem, impregnando-a com suas cores. Às vezes o Livro dormia, e o vento o abria silenciosamente, como se fosse uma rosa de cem pétalas, desvendava-se pétala por pétala, pálpebra sobre pálpebra, todas cegas, veludas e adormecidas, escondendo no âmago, no fundo, uma pupila azul, uma medula de pena de pavão, um ninho gritante de beija-flores (SCHULZ, 2012, p. 120).

Em sua criação literária, assim como o narrador de suas obras, Schulz também se lança atrás do “Livro verdadeiro”, buscando reconstituir aquilo que lhe parece reluzir de forma mais autêntica, mas, como Józef, ele está sempre um passo atrás daquilo que, antes de ser encontrado, havia sido pleno. Por isso a sua literatura não se quer inteira, ela é fragmentária, faz parte do conjunto dos livros que vivem uma vida emprestada e que, um dia, levantam voo para se juntar ao “Livro verdadeiro”, porque

os exegetas do Livro afirmam que todos os livros aspiram ao Livro verdadeiro. Eles vivem apenas uma vida emprestada, que no momento da ascensão retornam à origem. Isso significa que o número de livros diminui, enquanto o Livro verdadeiro cresce. Porém, não queremos cansar o leitor com a exposição da Doutrina. Gostaríamos apenas de chamar a atenção para uma questão: o Livro vive e cresce (SCHULZ, 2012, p. 128).

Como a matéria perseguida por Jakub, a sua literatura, sempre viva, se deixa moldar, remodelar, fragmentar, transpor, transfigurar. Talvez por isso as obras de seus sucessores, analisadas aqui enquanto resultados de uma transposição, também devam ser lidas a partir do fragmentário, como pedaços da serpente lendária que, de certa forma, buscam o retorno à origem, como fragmentos de um todo que se buscam para retornar à plenitude, são, por assim dizer, prismas de um mesmo caleidoscópio. Porém, de certa maneira, em cada um desses prismas brilha o seu referente original; em cada um deles se abre uma porta que dá acesso ao universo de Bruno Schulz.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Terra à vista!”, costumam exclamar os tripulantes que anseiam pelo fim de uma viagem náutica. Navegando em direção a estas considerações finais, diante da iminência de sua proximidade, não houve nenhum anseio por terra firme, ao contrário, o que se experimentou foi a clássica sensação da angústia que precede o inevitável momento de se transformar o percurso de toda uma busca em uma tênue linha de chegada; de se condensar, no caso deste estudo, em poucas páginas, as impressões “finais” a respeito da perseguição a uma sereia que não se deixou, de fato, alcançar, mas que, há pouco, em sua dança embalada pelas águas, se deixou contemplar a olhos vistos.

Tampouco satisfaria transformar essas páginas em um diário de bordo, em um registro das memórias de uma viagem, mesmo que dela se tivesse as impressões mais próximas daquilo que se buscou confirmar, pois nada impede que o desejo de se ter alcançado o destino vislumbrado no momento da partida adultere tais impressões. Mas como ancorar em algum lugar depois de partir é simplesmente inevitável, é mais apropriado que se tome, no caso deste estudo, essa linha de chegada como mais um porto, um lugar de descanso, de assimilação do vivido e de preparação para uma próxima viagem.

Os cantos da sereia, como já foi anunciado, não alcançaram este estudo como um feitiço, mas como o encanto de quem desejava se revelar a este lado do oceano. E foi talvez esse intenso desejo que a tornou, em alguns momentos, generosa o suficiente para consentir mergulhos mais profundos, e somente porque eles aconteceram é que se arrisca, aqui, a esboçar algumas considerações.

Importa salientar que, ao contrário do que se imagina, o olhar lançado a partir desta terra firme permite uma visão menos precisa das coisas do que a permitida pela inquietação experimentada durante os mergulhos agitados. Por isso, procurou-se, durante a dança da sereia, e na medida do possível, registrar tudo quanto fosse relevante; considerando os propósitos deste estudo, procurou-se fazer com que, ao fim da busca, não se chegasse sem muitas respostas nas mãos. E para que seja finalizada, de fato, esta difícil tarefa de ancorar, escolheu-se esboçar, portanto, no plano deste novo lugar, algumas considerações sobre o que não se pode deixar, então, de dizer, sobre o que se acredita ser importante glosar a respeito daquilo que tornou essa viagem importante.

Pode-se dizer, primeiramente, que foi bastante conveniente ter tomado o termo metamorfose como uma metáfora para o universo artístico de Bruno Schulz. Ele não somente está presente em sua obra ficcional como temática, mas parece ser a própria essência de sua criação. O escritor polonês não transgride apenas as tendências predominantes da literatura da época do entreguerras, da qual é participante; o caráter metamórfico de sua trajetória, obras ensaísticas e ficcionais parece funcionar como uma licença que possibilita o seu trânsito livre e sua fuga a tudo o que requer classificação. E isso também pôde ser comprovado pelas obras lidas neste estudo como operadores de leituras do seu universo artístico, uma vez que os sucessores de Schulz parecem ter assumido uma postura de renúncia à ideia de que a ficção do escritor polonês fosse capaz de ser encerrada em uma obra fechada. Metamórfica, multifacetada e plurisignificativa, a obra schulziana é um exemplo vivo de que “a literatura pode ser o que for, mas uma coisa não é – assim como não o é a humanidade que a ela ainda se agarra: a literatura não é algo morto” (CANETTI, 1990, p. 276).

Quanto à investigação de aspectos mais específicos, entende-se que o mito, a memória, a infância, a criação, a representação, o tempo e a própria metamorfose são elementos intrínsecos ao universo artístico do autor polonês que não se deixam enquadrar em interpretações literais, são, antes de qualquer coisa, operadores de sua filosofia sobre a arte. A propósito, cabe também, aqui, uma digressão em torno do motivo pelo qual, neste estudo, lançou-se mão de sua própria filosofia sobre a arte para interpretar seus empreendimentos artísticos, em outros termos, cabe aqui justificar porque, nesse exercício de descobrimento do universo schulziano, muitas vezes os empreendimentos de Schulz foram interpretados à luz do próprio Schulz. Buscou-se, nas análises aqui empreendidas, expor esse artista o mínimo possível às luzes da crítica literária. Procurou-se lançar mão, tanto quanto fosse possível, de suas próprias noções filosóficas por considerar que elas, a seu modo, iluminam os seus próprios escritos.

Nem mesmo quando redigia seus ensaios críticos e resenhas sobre as obras literárias que analisava, muitas delas escritas por seus amigos, Schulz abria mão de expor a sua concepção sobre a criação artística. Daí o fato de se ler, de certa maneira, as suas reflexões sobre as obras analisadas como comentários às suas próprias obras; o peculiar da filosofia de composição de sua produção ficcional é que ela se torna passível de aplicação a toda obra que seja um tributo à arte. A maneira com a qual o escritor polonês analisava os autores que viam na arte mais do que um ofício era incluindo-os em uma linhagem dos

espíritos espalhados pelo mundo que emitem luz própria: “porque a grandeza está repartida esparsamente, em pequenas doses, sobre o mapa do mundo, como os flashes de um metal precioso sobre os hectares de um jardim ornamental”⁵⁴ (SCHULZ, 2004, tradução nossa). E ele sabia que fazia parte do todo que compunha essa linhagem, que ele próprio era um minúsculo fragmento desse metal precioso condenado a desaparecer em meio aos holofotes das grandes correntes do século XX que encontraram no racionalismo uma chave para se compreender a história e, assim, corroer a grandeza.

No entanto, a sua luz resistiu e foi reafirmada muitas vezes, mesmo depois de sua morte física. Em 1961, Gombrowicz que, como é sabido, resistiu em relação a aceitar a sua forma de arte de todas as maneiras enquanto ainda eram amigos, profetizou o seu futuro ao contemplar, em Paris, a edição francesa de sua obra incomum: “O que será? Um fracasso ou um sucesso mundial? [...] Se enxergarem *o brilho peculiar, a luz própria que emite feito um inseto fosforescente*, [...] a êxtase dos gourmets irá jogá-lo para cima. E, se a poetização dessa prosa não cansar demais, vai deslumbrar” (GOMBROWICZ, 2012, p. 391-392, grifo nosso). De fato, com a sua obra incomum, Schulz deslumbrou, não somente os seus leitores de Paris, mas os do mundo todo.

E retomando a justificativa sobre a decisão de não expor o artista demasiadamente à luz de teorias que não as suas, reafirma-se que não pareceu justo ofuscar o brilho desse “inseto fosforescente”, desse vaga-lume, sujeitando-o aos holofotes de teorias que, diferentemente das suas, sugerem a compreensão das coisas a partir da lente de uma lupa que não a Arte. Em outras palavras,

seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de entomologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência, é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52).

⁵⁴ “Pues la grandeza está repartida escasamente, en pequeñas dosis, sobre el mapa del mundo, como los destellos de un metal precioso sobre las hectáreas de rocalla.”

O desejo do filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman de proteger os vaga-lumes parece nascer de suas leituras atentas da produção artística do cineasta e poeta italiano Pier Paolo Pasolini. Cotejando sua leitura da relação entre a grande luz (*luce*) do Paraíso e a “pequena luz” (*lucchiola*) dos vaga-lumes da vala infernal da obra de Dante às cartas escritas pelo cineasta italiano, Didi-Huberman sai à caça dos vaga-lumes, lendo os lampejos inocentes que os homens irradiam às vezes como, no caso do cineasta, “uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante. Pasolini até indica, muito precisamente, que a arte e a poesia valem também como esses lampejos, ao mesmo tempo eróticos, alegres e inventivos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20-21).

Para o filósofo, “toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais – sob nosso olhar maravilhado” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 22-23, grifo do autor). Mas foi o próprio Pasolini que, não vendo outra alternativa para os tempos vividos, anunciou a morte dos homens-vaga-lumes. Depois de mais de trinta anos contados desde a sua carta sobre o aparecimento dos vaga-lumes e menos de um ano antes de ter sido brutalmente assassinado, o cineasta publicou, em um artigo intitulado “O vazio do poder na Itália” (*Il vuoto del potere in Italia*), sua visão a respeito da situação política de seu país, um texto que mais tarde foi conhecido como “O artigo dos vaga-lumes” (*L’articolo delle lucciole*), e ao qual Didi-Huberman chama de “artigo da morte” dos vaga-lumes. No entanto, o filósofo não questiona a fundo o pessimismo de Pasolini, que

insiste em nos dizer: esta é a realidade, nossa *realidade contemporânea*, esta realidade política tão evidente que ninguém quer vê-la pelo que ela é, mas que “os sentidos do poeta” – este vidente, este profeta – acolhe tão fortemente. A brutalidade de sua linguagem só se compara ao refinamento de sua percepção diante de uma realidade infinitamente mais brutal (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 38, grifo do autor).

O que o filósofo sugere, depois de experimentar as inquietações do cineasta, e somente por experimentá-las, é que a crença na resistência dos vaga-lumes seja imperativa, pois acreditar em sua morte é “não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço – seja ele

intersticial, intermitente, nômade, situado no improvável – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo*” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42, grifo do autor). O historiador da arte considera urgente a busca pelos vaga-lumes, e por isso, à luz de grandes escritores, como Pasolini, Benjamin e Agamben, erige *Sobrevivência dos vaga-lumes*, uma obra que reflete, por assim dizer, a crença na ressurreição desses insetos fosforescentes.

Se um paralelo for traçado entre Schulz e Pasolini, considerando que, cada qual, a seu modo, vivenciou um determinado estado de exceção, e levando-se em conta que, ao se desenvolver este estudo, as inquietações do artista polonês foram experimentadas à maneira de Didi-Huberman, a decisão de proteger Schulz não parecerá um recurso descabido. É sabido que da realidade imediata Schulz se ocupava muito pouco, que a forma com a qual ele lidava com os avanços da destruição era assimilando-os a seu modo, o que significava incluí-los no seu Projeto Artístico. Portanto, ressaltar a força do caráter mitificador, transformador, redentor de sua arte foi a forma encontrada por este estudo para aceitar o convite do artista de fazer com que sua obra continue emitindo a sua luz intermitente.

Em *Ver: Amor*, imbuído do desejo de salvar o escritor polonês, Momik também sublinhou a fragilidade de Bruno e, colocando-o no centro da cadeia da estirpe dos artistas que representavam o “elo fraco”, suplicou: “Tomem conta dele”. Repetindo o que ele afirmou ter sido um pedido da escritora Zofia Nalkovska – a mesma escritora que intermediou a consolidação do ingresso de Schulz na literatura –, em carta direcionada a amigos, ratificou: “Cuidem de Bruno. Cuidem de Bruno por ele e por nós” (GROSSMAN, 2007, p. 102). Este estudo é, portanto, um modo encontrado para acolher bem ao Bruno que aos poucos se revela a este lado do oceano.

Canetti (1990), a seu modo, também insiste que tomemos as obras essenciais para a humanidade – como a frase que o incentivou a escrever “O ofício do poeta” – como aquilo que nos nutre, aquilo de que precisamos não menos que do pão de cada dia, pois “se formos bastante rigorosos em relação ao nosso tempo e principalmente em relação a nós mesmos, poderemos chegar à conclusão de que hoje não existe poeta algum, embora tenhamos de desejar apaixonadamente a existência de alguns” (CANETTI, 1990, 279). Na ocasião da exposição de abertura dos murais de Schulz no Museu do Holocausto, Grossman contou à plateia uma anedota da infância do escritor polonês que remete a essa relação que Canetti estabelece entre a literatura e o alimento. De acordo com Grossman, em um dia de outono, a mãe de Schulz o surpreendeu enquanto ele alimentava algumas

moscas com água e açúcar. À pergunta sobre o que ele estava fazendo, o menino respondeu: "Ajudando-as a atravessar o longo inverno". Dirigindo-se à plateia, o escritor israelense complementa: "isso é o que o trabalho de Schulz faz por nós"⁵⁵.

Ratifica-se, portanto, o interesse de que esta dissertação seja tomada pela sua intenção de difundir o universo artístico do escritor polonês, tão pouco conhecido no Brasil, a se levar em consideração o seu reconhecimento mundial, e também pela sua intenção de ressaltar que das relações estabelecidas entre textos, o ganho é da literatura. Mas espera-se, sobretudo, que este estudo seja tomado como um suplemento, um verbete em relação à obra schulziana, um convite formal aos leitores brasileiros para *Ver Schulz*.

⁵⁵ Cf. BRONNER, Ethan. Behind fairy tale drawings, walls talk of unspeakable cruelty. *New York Times*. fev. 2009.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1991.
- ARAÚJO, Joana Luiza Muylaert de. *Espaços da crítica literária*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2012.
- BENJAMIN, Walter. Infância berlinense: 1900. In: _____. *Rua de mão única: Infância berlinense:1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Coord. de Trad. Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson. São Paulo: Paulus, 1995.
- BOHLEN, Celestine. Artwork by Holocaust Victim Is Focus of Dispute. *The New York Times*. 20 jun. 2001. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2001/06/20/arts/artwork-by-holocaust-victim-is-focus-of-dispute.html>>. Acesso em: 10 out. 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Nove ensaios dantescos e A memória de Shakespeare*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- _____. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquisições*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BRONNER, Ethan. Behind Fairy Tale Drawings, Walls Talk of Unspeakable Cruelty. *The New York Times*. 27 fev. 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/02/28/arts/design/28wall.html?adxnnl=1&adxnnlx=1387829192-uHuUfYZQI0SddmoRgXgnQg&_r=1&>. Acesso em: 10 set. 2013.
- CALVINO, Italo. Definições de territórios: o fantástico. In: _____. *Assunto encerrado - discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CANETTI, Elias. O ofício do poeta. In: _____. *A consciência das palavras: ensaios*. Trad. Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- COETZEE, John Maxwell. *Mecanismos internos: ensaios sobre literatura (2000-2005)*. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DANTAS, Élide Mara Alves; SOARES, Leonardo Francisco. Bruno Schulz: Uma Obra Interrompida pela Guerra. *O globo*. Rio de Janeiro, p. 2, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: Nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMBROWICZ, Witold. Bruno Schulz no diário de Witold Gombrowicz. In: SCHULZ, Bruno. *Ficção completa*. Trad. Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GROSSMAN, David. *Ver: Amor*. Trad. Nancy Rosenchan. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. São Paulo: Cultura, 2009. Entrevista concedida ao programa Roda Vida, da Cultura.

_____. *The Art of Fiction*. Paris: Paris Review, 2007. Entrevista concedida a Jonathan Shainin. Disponível em: www.theparisreview.org/interviews/5794/the-art-of-fiction-no-194-david-grossman-1/21. Acesso em: 15 set. 2013.

HELLMAN, Lilian. *Pentimento: um livro de retratos*. Trad. Elsa Martins. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

HOBBSAWM, Eric. J. As artes. In: _____. *A era do capital: 1848-1875*. Trad. Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*. Trad. Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

JARZĘBSKI, Jerzy. Dibujando emociones. In: *Schulz*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2003. Disponível em: http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/grafica.htm. Acesso em: 10 nov. 2013.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KRAUSZ, Luis Sergio. Retorno ao sentido mítico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 mai. 2012. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/artee lazer,retorno-ao-sentido-mitico,874831,0.htm>. Acesso em: 20 jun. 2012.

KRAUSZ, Luis Sergio. Expedição ao inverno, de Aharon Appelfeld: a tradução hebraica de uma questão judaica. *WebMosaica*, São Paulo, v.3, n.2, p.107-116, jul-dez 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/26284>>. Acesso em: 20 set. 2013.

_____. *Exílio entre o Shtetl e o Crepúsculo: Joseph Roth e o Judaísmo no fin-de-siècle austríaco*. Tese (Doutorado em Doutorado em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Univesridade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8152/tde-09112007-154121/pt-br.php>>. Acesso em: 20 set. 2013.

_____. O crepúsculo da ética imperial habsburga em Bruno Schulz e Joseph Roth. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.11, n.21, p.129-142, 2006.

MIŁOSZ, Czesław. Algumas palavras sobre Bruno Schulz. In: SCHULZ, Bruno. *Ficção completa*. Trad. Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NASCIMENTO, Lyslei. Museu e Shoá: dever e memória. In: *Estudos judaicos: Shoá, o mal e o crime*. Belo Horizonte: Humanitas, 2012.

PIGLIA, Ricardo. O último conto de Borges. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

QUAY, Stephen; QUAY, Timothy. *Through a Glass Darkly – Interview with the Quay Brothers*. Montreal, Québec, 2001. Entrevista concedida a André Habib. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/quay/>> Acesso em: 15 dez. 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François [et al.] Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SANDAUER, Artur. Prólogo. In: SCHULZ, Bruno. *Sanatorio de la Clepsidra*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2003. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/prologo.htm>. Acesso em: 05 nov. 2013.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O pensamento vivo de Schopenhauer: apresentado por Thomas Mann*. Trad. Pedro Ferraz de Amaral. São Paulo: Martins, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

SCHULZ, Bruno. *Ficção completa*. Trad. Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *Lojas de canela*. Trad. Henryk Siewierskiz. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *Sanatório*. Trad. Henryk Siewierskiz. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Ensayos críticos*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2004. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/ensayos.htm>. Acesso em: 25 jul. 2012.

SCHULZ, Bruno. *Correspondencia*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/correspondencia.htm>. Acesso em: 25 jul. 2012.

_____. *El libro idólatra*. Trad. texto de Jerzy Ficowski: Jorge Segovia e Violetta Beck. Maldoror ediciones, Vigo 2003. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/idolatra.htm> Acesso em: 15 set. 2013.

SHULMAN, Ian. The Continuing Mystery of Bruno Schulz. *Jewish Journal*. 15 jun. 2013. Disponível em: <http://www.jewishjournal.com/jewrnlism/item/the_continuing_mystery_of_bruno_schulz>. Acesso em: 9 out. 2013.

SIEWIERSKI, Henryk. Posfácio. In: *Ficção completa*. Trad. Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. *História da literatura polonesa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

SOARES, Leonardo Francisco. *Leituras da outra Europa: guerras e memórias na literatura e no cinema da Europa Centro-Oriental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

TERRANOVA, Nadia. *Bruno, Il bambino che imparò a volare*. Ilustração de Ofra Amit. Roma: Orecchio Acerbo, 2012.

WEIL, Simone. A *Ilíada* ou o poema da força. In: _____. *Simone Weil: A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Organização de Ecléa Bosi. Trad. Therezinha Gomes Garcia Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

WALDMAN, Berta. A memória vicária em *Ver Amor*, de David Grossman. In: KIRSCHBAUM, Saul e WALDMAN, Berta. (Org.). *Ensaio sobre Literatura Israelense Contemporânea*. São Paulo: Humanitas, 2011, v. 11, p. 187-202.

Filmes

STREET of crocodiles. Direção: Stephen Quay e Timothy Quay. Reino Unido, 1986, (21 min.), son., color.

FINDING pictures. Direção: Benjamin Geissler. Ucrânia, Israel, Áustria, França, Alemanha, Polônia, 2001-2002, (106 min.), son., color.

AUF DER SUCHE nach der verlorenen Kindheit - Wer war Bruno Schulz? Direção: Matthias Frickel. Alemanha, 2012, (43 min.), son., color.